



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA:
POÉTICA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL**

Pedro Henrique Varoni de Carvalho

São Carlos
2013

**A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA:
POÉTICA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO GIL**

Pedro Henrique Varoni de Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Vanice Sargentini.

São Carlos
2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

C331vc Carvalho, Pedro Henrique Varoni de.
A voz que canta na voz que fala : poética e política na trajetória de Gilberto Gil / Pedro Henrique Varoni de Carvalho. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
294 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

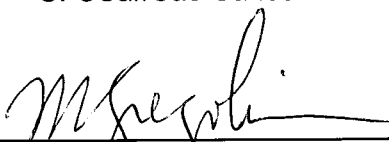
1. Análise do discurso. 2. Arquivos de brasilidade. 3. Tropicalismo. 4. Gil, Gilberto, 1942-. 5. Produção de subjetividade. I. Título.

CDD: 401.41 (20^a)

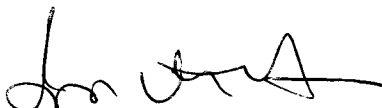
**BANCA EXAMINADORA DA TESE DE DOUTORADO DE
PEDRO HENRIQUE VARONI DE CARVALHO**



Prof^a. Dr^a. Vanicé Maria Oliveira Sargentini
Orientadora e Presidente
UFSCar/São Carlos



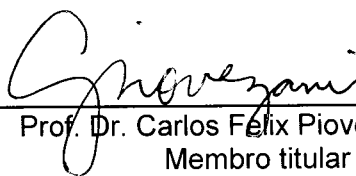
Prof^a. Dr^a. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin
Membro titular
UNESP/Araraquara



Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto
Membro titular
USP/São Paulo

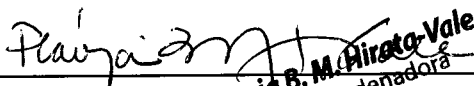


Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior
Membro titular
UFG/Catalão



Prof. Dr. Carlos Félix Piovezani Filho
Membro titular
UFSCar/São Carlos

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 5/julho/2013.
Homologada na 59^a reunião da CPGL, realizada em 30/08/2013.



Flávia B. M. Pirata-Vale
Vice-Coordenadora
PPGL/UFSCar

*Dedicado a Gilberto Gil, por ensinar
que a agulha do real pode ser conduzida
pelas mãos da fantasia.
Aquele Abraço.*

AGRADECIMENTOS

À Vanice Maria Oliveira Sargentini, que fez valer todas as dimensões da orientação desde o Mestrado. Paciência, sabedoria e conhecimento compartilhados e multiplicados na vivência acadêmica que adensam a amizade na vida pessoal.

Aos Professores Carlos Piovezani e Maria do Rosário Gregolin, em cujas aulas foram gestadas muitas das reflexões deste trabalho e por apontarem, com generosidade, os caminhos no processo da qualificação à defesa.

À Amanda Braga, um porto seguro na revisão e leitura crítica.

Aos demais colegas do Labor, Laboratório de Estudos do Discurso da UFSCar – Israel Sá, Jocnilson Ribeiro, Lívia Pires, Luciana Carmona – pelos diálogos que constituem a base deste trabalho.

À Renata Isidoro, pelas aulas de Francês.

Aos funcionários da Secretaria do PPGL-UFSCar.

Ao amigo e Professor João Massarolo, presença que desloca as certezas e revela nova cartografia.

Ao Hermano Vianna, pela disponibilidade para o diálogo em alguns momentos da tese.

Ao Professor, artista e amigo Ivan Vilela, por fazer movimentar, nas cordas da viola, o *arquivo de brasilidade* da poética sul-mineira – onde Tião Carreiro e Beatles se encontram – e por ter aceito o convite para participar da banca de defesa.

Ao Professor Antônio Fernandez Junior por ter aceito o convite em participar da banca de defesa

Aos Professores Oswaldo Truzzi e Paula Melani Rocha

Aos colegas da EPTV de São Carlos, em especial Maria Aparecida, Eugênio Martin, Gustavo Rizzo, Douglas Arcanjo, Hebe Rios, Paulo Brasileiro e Duílio Fabri Júnior, por ajudarem a atravessar fronteiras.

Aos familiares.

Os meus irmãos.

Lelo, pela possibilidade de comunicar afetos e descobertas na língua da canção.

Fabiana, fortaleza e abrigo.

Jô, pelo aprendizado de que a beleza é uma das matrizes da poesia.

Aos meus pais: Pedro Ferreira de Carvalho, de cujas narrativas brotam rios de um Brasil

profundo, envoltos em amor, o sentimento mais revolucionário que existe; Regina Aída Varoni de Carvalho, que com a coleção de Monteiro Lobato inaugurou meu amor pelos livros e pela vida.

Aos sobrinhos: Felipe, Isadora, Carolina e Zeca.

Aos Tios Zé Varoni , Paschoal e Rosa , donos das discotecas que me revelaram o tropicalismo na infância mineira.

Aos meus filhos: Gabriel Massa Varoni de Carvalho, o mineiro-paulista que faz do afeto a sua bússola; Luísa Massa de Carvalho, com quem escrevo junto todos os sentidos.

A minha companheira nessa travessia na alegria e tristeza, Adriana Massa de Carvalho, dona dos saberes e sabores da casa e ainda parceira nas canções.

Aos amigos Dawson Izola e Laura Izola, César Sargentini, Ulysses Fernandes e Ligia Fernandez, Marina Herrero, Rodrigo Teixeira, Rodolfo Magalhães, Maira Gregolin, Luzmara Ferreira, Luciano Elsinor Lopes, Marcelo Bortolotti, Ivo Dall Ácqua Junior, Silvia, Luciana Leuzzi, Marco Antônio Rodrigues, Daelcio Freitas e Olga Curado, todos com quem descubro os caminhos do coração a cada nova manhã.

A força do mistério que sopra outros ares, nos tornando capazes de reinventar a vida.

Gratidão.

RESUMO

Esta tese analisa a cartografia de um sujeito do discurso, Gilberto Gil. Desde sua inscrição num acontecimento discursivo, o tropicalismo, no final dos anos 1960, até o início de sua gestão como Ministro da Cultura do Governo Lula entre os anos 2003 e 2008. Interessa-nos perceber o trânsito entre dois lugares enunciativos – ocupados pelo compositor popular e pelo Ministro. Nesse trajeto, buscamos refletir sobre o funcionamento do *arquivo de brasilidade*, a partir das relações entre arte e política desde o contexto de implantação da ditadura militar até a chegada ao poder do ex-metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva. Nosso referencial teórico é a Análise do Discurso de vertente Francesa que fornece os principais conceitos utilizados na análise tais como enunciado, formação discursiva, arquivo, interdiscurso e intradiscurso. São instrumentos que permitem perceber as relações de saber-poder envolvidas na atividade da canção popular e como elas contribuem para a produção de subjetividades na sociedade brasileira. Nosso *corpus* de análise são as canções e pronunciamentos do Ministro, pensados como manifestações sincréticas, verbais e não verbais. Propomos, ainda, uma aproximação com a obra de pesquisadores que trabalham, numa abordagem histórica, a canção brasileira, tais como Luis Tatit e José Miguel Wisnik. A partir do entendimento do fenômeno da canção popular como uma “rede de recados” buscamos pensar, de um ponto de vista discursivo, a relação entre a voz que fala e a voz que canta, procurando problematizar o caminho do artista em direção ao Ministério como processo inverso. A voz que canta conduz a voz que fala na política, fornecendo, inclusive, um lastro tropicalista-antropofágico ao Governo Lula, sobretudo no que se refere à busca de um novo lugar institucional do Brasil na sociedade globalizada. A trajetória de Gilberto Gil exemplifica, assim, a forma como a canção popular se tornou um das mais potentes produções discursivas no interior do arquivo da brasilidade.

Palavras-chave: *arquivo de brasilidade*; tropicalismo; Gilberto Gil; Análise do Discurso; produções de subjetividade.

RESUMÉ

Dans ce travail de thèse on analyse la cartographie d'un sujet du discours, il est Gilberto Gil. Cette analyse prend dès leur inscription dans un événement discursif, le tropicalisme, dans la fin des années 1960, jusqu'au début de leur gestion comme Ministre de la Culture pendant le gouvernement du président Lula, entre les années 2003 et 2008. Il nous est donc intéressant de vérifier le mouvement entre deux lieux énonciatifs, qui sont occupés par le compositeur populaire et par le Ministre. Dans ce trajet, on veut réfléchir sur le fonctionnement d'archive de « brésilité » à partir des relations entre l'art et la politique dès le contexte d'émergence de la dictature militaire en 1964 jusqu'à l'arrivée de l'ex-métallurgique Luiz Inácio Lula da Silva au pouvoir. Notre travail est basé surtout sur l'Analyse du Discours française qui nous donne les concepts les plus importants pour notre analyse : énoncé, formation discursive, archive, interdiscours et intradiscours. Ce sont des outils qui nous permettent de vérifier les relations savoir-pouvoir dans l'activité de la chanson populaire bien que de vérifier comment ces relations-là contribuent pour la production de subjectivités dans la société brésilienne. Le corpus de notre recherche est composé par des chansons et des prononcés du Ministre, les deux vus comme des manifestations syncrétiques. On propose, encore, la proximité des œuvres de chercheurs qui font leurs recherches dans une perspective historique de la chanson brésilienne, par exemple Luis Tatit et José Miguel Wisnik. À partir de la compréhension du phénomène de la chanson populaire comme un « réseau de messages », on veut penser, d'un point de vue discursif, la relation entre la 'voix qui parle' et la 'voix qui chante'. Ainsi, on cherche de rendre problématique le chemin qui conduit l'artiste vers le Ministère comme un procès inverse. La 'voix qui chante' conduit à la 'voix qui parle' dans la politique et fournit, encore, un ballaste tropicaliste-anthropophagique au gouvernement Lula, surtout à ce qui se réfère à la recherche d'un nouveau lieu institutionnel du Brésil dans une société globalisé. La trajectoire de Gilberto Gil exemplifie, donc, la façon comme la chanson populaire est devenu une des plus grandes productions discursives dans l'antérieur de l'archive de « brésilité ».

Mots-clés: *archive des représentations du Brésil; tropicalisme; Gilberto Gil; Analyse du Discours; productions de subjectivité.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O POÉTICO, O POLÍTICO E O MIDIÁTICO: OS NÓS NA REDE DE GILBERTO GIL	9
--	---

CAPÍTULO I

DO DOMINGO DO PENSAMENTO AO CORPO MIDIÁTICO	29
--	----

1.1 AD e Tropicalismo	29
1.2 A metáfora no canto e o lugar do poético na AD	58
1.3 Tropicalismo e <i>arquivo de brasilidade</i>	75
1.4 Formação/circulação/recepção discursiva: ler, ver, ouvir o arquivo hoje	84
1.5 Identidade tropicalista-antropofágica: uma concepção contemporânea	89

CAPÍTULO II

ARQUIVO TROPICALISTA: ENTRE A POESIA, A POLÍTICA E A CIRCULAÇÃO MIDIÁTICA	98
--	----

2.1 Da guerrilha cultural nos canais do sistema ao Ministro Hacker	99
2.2 Entre a luta armada e o desbunde: o tropicalismo e a política	119
2.3 O poeta contemporâneo: a reinvenção da <i>baianidade</i>	143
2.4 <i>Banda larga cordel</i> : a síntese do político, do poético e do midiático	160
2.5 Produção de subjetividade: o movimento do sujeito da formulação à recepção	164

CAPÍTULO III

A VOZ QUE FALA NA VOZ QUE CANTA: METAMORFOSES DO CANCIONISTA	171
---	-----

3.1 Samba, Bossa Nova, geração dos anos 60: os discursos da canção	171
3.2 O recado da síncopa: da formação inconsciente à formação social	178
3.3 Mediação/circulação: o discurso mestiço da canção	187
3.4 Outras bossas: linhas descontínuas do dizer convincente	192

CAPÍTULO IV

A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA: DO CANCIONISTA AO MINISTRO	204
--	-----

4.1 Ser só/só ser: o samba paradoxal	205
4.2 Gil contracultural	219
4.3 Tempo mítico e cronológico: o sertanejo cosmopolita	225
4.4 O fim da canção: crise da voz que fala na voz que canta	238
4.5 Do popular ao pop: encruzilhada da canção e política	244
4.6 A voz da fala do sujeito Ministro: atualização da rede de recados	258

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AVIVAR O VELHO E ATIÇAR O NOVO: A RECEPÇÃO COMO (RE)CRIAÇÃO	270
--	-----

REFERÊNCIAS

284

INTRODUÇÃO

O POÉTICO, O POLÍTICO E O MIDIÁTICO: OS NÓS NA REDE DE GILBERTO GIL

O ponto de partida deste trabalho é um acontecimento. O artista Gilberto Passos Gil Moreira assume, em janeiro de 2003, o cargo de Ministro da Cultura do Brasil durante o primeiro mandato do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, função na qual permanece durante cinco anos. Em mais de 40 anos de carreira, Gilberto Gil ficou conhecido como um dos protagonistas do Tropicalismo, movimento que extrapolou a expressão musical para se transformar numa das mais potentes produções discursivas no campo da arte na cultura brasileira no século passado. A partir do Tropicalismo, o artista construiu uma rica trajetória que muitas vezes antecipou tendências e apontou para reflexões de assuntos tão variados quanto o movimento negro, a relação ciência e arte, a contracultura, a cultura popular brasileira, os limites entre arte, entretenimento e engajamento político. O principal gênero de expressão do artista tem sido historicamente a música popular, uma manifestação sincrética: canto, melodia, harmonia, ritmo, letra e voz. Se pensarmos nas formas de veiculação – as gravações em áudio e vídeo da música criada pelo compositor – é preciso considerar, ainda, o corpo, a gestualidade, reproduzidos em imagens postas a circular nas diferentes mídias contemporâneas. É a partir desse lugar de artista midiático, produtor de signos no universo da cultura pop, que Gilberto Gil assume e permanece no cargo de Ministro da Cultura. No desempenho das atividades políticas, viajou pelo país e exterior, trocou as coloridas roupas de artista pela sobriedade dos ternos, a voz entoada do canto por longos pronunciamentos sobre as políticas culturais no Ministério. Ainda assim, em muitas ocasiões, os papéis do Ministro e do cantor se amalgamaram. A singularidade motivadora deste trabalho está na relação entre o artístico e o político a partir da experiência vivenciada por Gilberto Gil e como ela dialoga com os discursos políticos contemporâneos no universo da brasilidade.

O acontecimento brevemente descrito acima sinaliza o trânsito entre dois lugares enunciativos, há uma mobilidade de um sujeito do discurso do campo da arte para a política institucional. Um espaço de memória do artista na voz do político. Nossa proposta é

analisar esse deslocamento de um ponto de vista discursivo, buscar o interlugar em que a arte e a política se encontram, se contradizem, se convergem na trajetória do artista-político. Buscamos apreender o movimento de um sujeito do discurso, não a trajetória do indivíduo. Procuraremos tratar a experiência protagonizada por Gilberto Gil a partir dos lugares enunciativos: tanto o campo político quanto o artístico são espaços institucionais ocupados por um mesmo indivíduo, o compositor, cantor, Ministro. Para tanto, fundamentamo-nos em proposições de Michel Foucault (2004a), que, ao discutir os princípios de rarefação do discurso, demonstra como o autor não é o indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto. Na perspectiva discursiva, o autor aparece “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2004a, p. 26). Assim, a autoria, num ou noutro caso, é uma função a ser preenchida por um sujeito. Essa visão da autoria como uma posição e não como sujeito empírico sustentará em uma perspectiva discursiva o nosso estudo.

A produção artística de Gilberto Gil – e do Tropicalismo – tem sido objeto de variadas reflexões, a singularidade que buscamos são as relações de poder-saber entre a arte e a política a partir da ida do compositor para o Ministério. Não se trata de uma trajetória linear, na medida em que o discurso do poeta já é político: não no senso comum de que toda arte é política, mas na medida mesmo em que as temáticas do compositor Gilberto Gil têm historicamente uma relação estreita com a vida política brasileira. A criação de Gil vem a público nos anos 1960, período de rupturas e de busca de transformações sociais no ocidente e, no caso brasileiro, com a particularidade da instalação de uma ditadura militar que durou 20 anos. A música de Gilberto Gil inscrita no Tropicalismo surge como a proposta da “articulação de uma cultura nacional ao mesmo tempo ‘original’ (enraizada nas culturas populares do Brasil) e ‘moderna’ (com base nas tendências contemporâneas internacionais)” (DUNN, 2009, p.29). O batimento entre uma identidade popular brasileira e a abertura para as influências do mundo pode ser percebido, particularmente, num episódio acontecido no calor dos anos 60 e mencionado por Gilberto Gil algumas vezes, inclusive em um de seus pronunciamentos já na condição de Ministro, conforme reproduzido abaixo. Trata-se de uma emocionante primeira impressão da Banda de Pífanos de Caruaru, em Pernambuco:

Há 35 anos, cheguei aqui no Recife para fazer uma série de shows organizados pelo Teatro Popular do Nordeste. Os tempos são outros, mas questões importantes para aquela época, e para as pessoas com as quais tive então contato em Pernambuco, permanecem atuais [...]. Entre essas pessoas que me convidaram para os shows, havia muitos estudantes universitários [...]. E me levaram para Caruaru, onde tive uma das experiências estéticas

mais importantes da minha vida, ao ouvir a Banda de Pífanos daquela cidade. Chorei quando eles tocaram "Pipoca Moderna". Aquilo tinha uma aparência de rústico, de primário, mas era, na verdade, altamente sofisticado. Era muito moderno, como o título da canção, orgulhosamente, anunciava. E aquela composição radicalmente nordestina me fez entender de fato, e pela primeira vez, o "primitivismo" moderno e complexo que soava no ritmo seguro das guitarras do rock and roll. Ou seja: a cultura popular pernambucana me ensinou a amar os Beatles. Voltei de Pernambuco para o Rio de Janeiro disposto a mudar tudo na minha música – e na minha relação com a música. Essa disposição veio a se tornar, em seguida, um dos elementos fundadores do Tropicalismo, que, no início, foi um movimento terrivelmente mal compreendido por outros universitários que também pensavam estar defendendo a "verdadeira" cultura popular brasileira (GIL, 2003a)¹.

A experiência de Caruaru, no ano emblemático de 1968, é decisiva não só para a música de Gilberto Gil, mas para a própria demarcação de uma arte política no nascente projeto do Tropicalismo. É um acontecimento que se inscreve na subjetividade do artista e se potencializa na sua criação – como a possibilidade de convergência entre a cultura popular e a cultura de massa, representada pelo rock. Gilles Deleuze (2006), em *Lógica do sentido*, aponta como o acontecimento transcende o acidente para se transformar numa espécie de renascimento: “tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com o seu nascimento de carne” (DELEUZE, 2006, p.152). Deleuze aponta uma dupla estrutura no acontecimento: o presente, quando o acontecimento se encarna num estado de coisas ou num indivíduo e as relações com seu futuro e passado.

Deleuze (2006) pressupõe a relação do acontecimento com o sujeito, de certa forma relacionada ao pensamento de Foucault na medida em que os dois filósofos problematizaram as transformações das Ciências Humanas com a crise do Estruturalismo. Se não há sujeito pleno – como origem e fim do sentido –, é possível reconhecer o espaço de manobra na relação com o acontecimento. Não se foge das determinações históricas, mas a produção de subjetividade resulta do dinâmico processo na relação do sujeito com o mundo. Viver é traçar cartografias, nas quais os acontecimentos, por vezes, determinam novos caminhos. O acontecimento de Caruaru deflagra, na subjetividade do artista, uma vontade de mudança que resulta em acontecimentos discursivos na cena artística brasileira do final dos anos 1960. O conceito de acontecimento discursivo, concebido a partir das reflexões sobre a história na obra de Michel Foucault, é central nos estudos do discurso. Paul Veyne (2011) chama atenção para a maneira como cada fato histórico se revela como singularidade:

¹ Referência eletrônica, ausência de página.

O discurso é a forma que tem essa singularidade, ele faz, portanto, parte desse objeto singular, é imanente a ele, não é outra coisa senão o traçado das fronteiras históricas de um acontecimento (VEYNE, 2011, p.52).

Assim, o discurso não é a manifestação de uma realidade a ele exterior, mas a própria materialidade da história. Há, todo tempo, um jogo entre a estrutura e o acontecimento na produção do discurso, seguindo uma concepção de Michel Pêcheux (1997). Os acontecimentos discursivos mudam as séries, redefinem paradigmas e instauram outras possibilidades de interpretação da história. Foucault (2004b) se coloca crítico em relação à história tradicional, pelo apagamento que produz da dispersão, do acidente. A partir da leitura de Nietzsche e dos teóricos da Nova História, prioriza a problematização ao invés da narração dos fatos com a pretensão de verdade em relação ao passado. O foco na singularidade do acontecimento resulta numa “metodologia complexa da descontinuidade” (GREGOLIN, 2007a, p. 170). O filósofo busca romper com a pretensão de reconstrução do real positivista a partir de documentos históricos. Não há história pura, mas sim narrativas, interpretações.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (2004a) demonstra como nossa civilização mantém uma relação paradoxal com os discursos, tanto de veneração quanto de temor, por isso as formas de controle estão por toda parte. Há uma frase clássica nessa obra que demarca a preocupação do filósofo com o acontecimento: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (2004a, p. 26). Os jogos discursivos são feitos de esquecimentos e repetições. Para Foucault, há poderes e resistências em toda parte e não apenas entre uma classe dominante e outra dominada, como sugerem algumas leituras marxistas. As noções de verdadeiro e falso resultam das formas de controle sobre o discurso. Não há verdades, mas vontades de verdade.

De sorte que o tênue deslocamento que se propõe praticar na história das idéias e que consiste em tratar, não das representações que pode haver por trás dos discursos, mas dos discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos, este tênue deslocamento, temo reconhecer nele como uma pequena (e talvez odiosa) engrenagem que permite introduzir a raiz mesma do pensamento o acaso, o descontínuo e a materialidade (FOUCAULT, 2004a, p. 59-60).

O acontecimento de Caruaru faz parte de uma série de outros acontecimentos com os quais dialoga e tece os fios do discurso tropicalista. Gilberto Gil se tornara um artista de expressão nacional um ano antes, com a apresentação da música *Domingo no parque* no Festival da TV Record em 1967, acompanhado dos *Mutantes*, um jovem grupo de rock

paulista. A música se destacou tanto por sua letra construída numa linguagem cinematográfica, narrando um crime passionai num parque de diversões, quanto pelo arranjo inovador, fundindo elementos pop com a música erudita articulados ao som de um berimbau. O uso das guitarras elétricas na música popular brasileira foi um assunto tão polêmico a ponto de inspirar protestos, reações apaixonadas do público e de outros artistas, em nome da defesa de um “purismo” cultural brasileiro e sob o argumento de que era uma traição aos valores nacionais, uma adesão ao imperialismo americano. No nascente Tropicalismo, havia, por parte de Gilberto Gil, a consciência do aspecto provocativo do movimento.

Gilberto Gil avisou aos três roqueiros: seguramente, eles não escapariam das vaias. Afinal, era a primeira vez que guitarras elétricas entrariam num palco de um festival de MPB: inovação que, na estreita visão dos mais esquerdistas e xenófobos, tinha o efeito de uma heresia, de um insulto contra a cultura nacional (CALADO, 1997, p.131).

A música recebeu as vaias, conforme a previsão de Gil, tanto pelo uso de guitarras elétricas distorcidas quanto pela “extravagância” dos trajes dos *Mutantes* (CALADO, 1997, p.136), mas as reações foram divididas. Numa espécie de contraponto ao uso das guitarras elétricas, um inusitado e “brasileiríssimo” berimbau instaurou o paradoxo na recepção da música entre os nacionalistas. Há um choque entre os discursos em jogo. Os defensores do purismo da cultura popular brasileira – intermediada pela voz de estudantes universitários da classe média –, seduzidos por signos da brasilidade como o berimbau, aceitavam, também, as guitarras elétricas.

As vaias não foram particularidade de *Domingo no parque*. O documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, intercala as imagens do Festival com depoimentos recentes dos compositores participantes. É possível perceber, na recuperação das imagens da época, o clima quente da plateia (sob as influências ideológicas da esquerda), a natureza de evento midiático e a criação poética de uma geração talentosa de jovens compositores – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo –, que fizeram do Festival um marco para a cultura brasileira. As vaias e aplausos se sucederam na maioria das apresentações e na mesma potência. O documentário permite perceber como a música exerceu um efeito catártico em meio à opressão da ditadura militar.

A distância histórica permite ver no documentário *Uma noite em 67* as várias faces de um acontecimento que estabelece um diálogo com a história das artes e da política brasileira. Não por acaso, no ano seguinte ao Festival, haveria uma intensificação da repressão com o Ato Institucional número 5, que instaurou formas mais radicais de censura e

perseguição a todos que eram, na visão dos militares, subversivos. Se a lógica midiática fazia do Festival uma versão musical das lutas livres (também transmitida pela emissora) com espaço para o mocinho, o bandido, o revolucionário – conforme o depoimento do Diretor da Record, Paulo Machado de Carvalho –, as imagens dos jovens compositores impõem uma espécie de verdade só possível quando o movimento da arte caminha próximo ao real histórico. Uma força revelada nos rostos, nos gestos e na própria criação dos artistas. É como se cada um dos atores – os compositores, os responsáveis pela televisão, a plateia formada por jovens estudantes universitários (que, à maneira de uma torcida de futebol, tinham suas predileções não só para esse ou aquele tipo de música, mas também pelos valores discursivos por elas veiculados: adesão à cultura pop, engajamento político, etc.) – se inscrevessem em lugares enunciativos muito particulares e ao mesmo tempo convergentes. Tudo temperado com certo frescor da novidade: o papel da televisão nos lares brasileiros, a voz de uma geração de brilhantes artistas, as incertezas em relação ao futuro em que ao real da ditadura se sobrepunha o sonho de uma revolução cultural/proletária.

Curiosamente, a participação dos tropicalistas era a que mais dialogava com as incertezas e contradições: a sedução do pop e a profissão de fé revolucionária. O choque tropicalista tem mais de um sentido de abrangência num cenário marcado pela divisão – ou a música buscava conscientizar as massas para a revolução tratando de temas da genuína cultura popular, ou então se inscrevia na categoria da alienação: uma estratégia de dominação do imperialismo americano – por reproduzir os signos do pop internacional. O gesto tropicalista irrompe em 1967, mas só se complementa num outro festival, no ano seguinte. O movimento tropicalista e seus desdobramentos serão estudados nesta tese com a finalidade de analisar como se amalgamam o político, o poético e o midiático e como essa experiência é definidora da constituição de um sujeito artístico/político Gilberto Gil.

A experiência de *Domingo no parque* é sucedida pela intuição de Caruaru, num encadeamento capaz de sinalizar também o futuro. Na volta da viagem a Pernambuco, Gilberto Gil articulou reuniões com alguns representantes da jovem música brasileira de então, como Chico Buarque, Paulinho da Viola, o próprio Caetano Veloso, entre outros, para propor um movimento de renovação, de convergência entre a modernidade da música pop e o regionalismo.

Gil falou da necessidade de se passar a compreender a música popular como um meio da cultura de massa. [...] Assim, no nacionalismo defensivo das canções de protesto, que impregnava quase toda a produção da MPB daquela época, não teria mais sentido. Estava na hora de todos se unirem para criar

um movimento que revigorasse a música brasileira (CALADO, 1997, p.99).

Não houve consenso, mas nos argumentos de Gil estavam presentes as bases conceituais da Tropicália. A aproximação com a cultura de massa, a busca de uma identidade brasileira aberta à alteridade, iriam transformar o panorama artístico da Música Popular Brasileira, já marcado por intensos debates ideológicos. A influência do Centro Popular de Cultura, O CPC da UNE – União Nacional dos Estudantes – buscava, através da música, conscientizar as massas da necessidade de revolução socialista. De outro lado, o sucesso popular da Jovem Guarda, capitaneado por Roberto Carlos, era considerado pelos universitários engajados como alienado, uma manifestação da indústria cultural ao mesmo tempo alienada e alienante. A entrada em cena do Tropicalismo embaralhou o jogo discursivo a ponto do movimento liderado pelos baianos ser classificado – não só no momento de sua irrupção, como também nos anos subsequentes – como “importado” (BOAL, 1979), ou então criticado em sua forma alegórica por apresentar “uma ideia atemporal do Brasil”, estetizando as contradições sociais (SCHWARZ, 1978, p.73). Enquanto o crítico musical José Ramos Tinhorão via no Tropicalismo um vínculo com o regime militar e sua ênfase no investimento de capital externo (TINHORÃO, 1991, p.267); documentos secretos do Departamento de Ordem e Política Social, DOPS, do Estado de São Paulo, divulgados em 1997, identificavam os tropicalistas como defensores da “música de protesto”, “da bossa nova” “da música folclórica” e associados à subversão e ao comunismo (DUNN, 2009, p. 170). Os diferentes olhares sobre os tropicalistas acentuam a ambiguidade presente na criação desses artistas que resulta de uma posição convergente entre diferentes discursos: a cultura popular, a indústria cultural, o movimento revolucionário de base marxista, a contracultura – universos aparentemente contraditórios reunidos num discurso outro. Abordaremos mais detalhadamente no primeiro capítulo esse contexto, por hora, cabe demarcar que apesar do Tropicalismo não se filiar diretamente à arte engajada revolucionária, não há como dissociar o movimento de uma atuação política.

As relações entre arte e política sofrem mutações de acordo com o período histórico. A forma como essas duas expressões do espírito humano se complementam evidenciam similitudes ou antagonismos na medida em que as fronteiras entre elas são, por vezes, frágeis. A política institucional não pressupõe, na maioria das vezes, o poético. Mas delimitar o político na arte é tarefa um pouco mais complexa. Miguel Chaia (2007) enumera alguns fatores responsáveis por essas mutações: as particularidades das formações sociais, as guerras ou revoluções, a relevância das vanguardas artísticas são situações em que o artista

pode expressar a dinâmica social tanto de forma a opor-se à política quanto a aliar-se a ela.

A politização da arte pressupõe, por vezes, um comprometimento ideológico sob a influência de orientações partidárias ou a partir de manifestos de vanguarda no próprio campo artístico. Como exemplo, podemos incluir as várias vanguardas artísticas do século XX, entre as quais o Dadaísmo, o Surrealismo, todas influenciadas pelo marxismo. Nessa classificação, um dos casos mais notórios foi do poeta russo Maiakovski: no ambiente de 1917, ele buscava uma revolução que fosse ao mesmo tempo social e de linguagem, a utopia de uma política poética numa poética política. A já referida experiência do CPC da UNE nos anos 60 é outro exemplo de uma arte destinada a conscientizar a população para uma finalidade política. Há politização da arte quando um exterior político determina o direcionamento da criação artística.

Não é incomum também a obra de arte se inscrever na história independentemente das filiações ideológicas, quando o vínculo do artista é a liberdade estética. O exemplo citado por Chaia (2007) é o quadro *Guernica*, de Picasso, que se tornou mais do que a representação de um fato histórico (o horror da guerra), mas um objeto artístico histórico e político em si mesmo. É quando a obra de arte, em sua relativa autonomia, se distingue em meio à dispersão de enunciados da história, e se torna um acontecimento discursivo político relevante no contexto de uma época.

Um olhar panorâmico sobre a arte de Gilberto Gil torna possível inscrevê-la como fundamentalmente política. A produção do artista expressa e reflete os vários momentos históricos em que está inserida.

Uma sabedoria irrequietamente serena faz com que Gil leia e cante o mundo mais contemporâneo possível como se banhando para sempre naquele rio heraclítico em que não se pode entrar duas vezes na mesma água, assim como não se pode “substância mortal” permanecer igual nem nos vastos ciclos das eras nem na instantaneidade do instante (WISNIK *in* RENNÓ, 1996, p.18).

Sendo um sujeito que se constitui pelo acontecimento tropicalista, o artista segue se reinventando no processo histórico, fazendo do tropicalismo um domínio de memória em sua trajetória.

O discurso tropicalista se equilibra, como pretendemos demonstrar, na tensão entre o poético, o político e a cultura de massa. O movimento teve curta duração, se inicia em 1967 e se estende durante dois anos até o exílio imposto pela ditadura a dois de seus principais expoentes – Caetano Veloso e Gilberto Gil –, mas seus limites extrapolam o campo

musical. Há um diálogo com as artes plásticas, sobretudo a partir do trabalho de Hélio Oiticica; com os poetas concretos de São Paulo, como Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que buscavam conjugar prática e reflexão teórica, além do Cinema Novo e o teatro de José Celso Martinês Correa. É importante considerar ainda a aproximação com músicos eruditos, como Rogério Duprat e Julio Medaglia e com um expert na indústria do entretenimento e arte, o empresário Guilherme Araújo. Esse conjunto de adesões ampliou o arco de influência do movimento, capaz tanto de se inscrever na cultura pop, como atender às exigências estéticas de um público mais refinado. Não é possível pensar a tropicália sem considerar essa junção dos baianos com outras referências culturais que ajudaram a dar forma ao movimento. “A pretensão da tropicália era de ser uma injeção do presente e do real na corrente sanguínea da cultura brasileira” (RISÉRIO; GIL, 1988, p.18). A tropicália extrapola o campo da música para se transformar num fenômeno midiático, provocativo, um acontecimento capaz de mudar os códigos da linguagem vigente no ambiente cultural brasileiro.

O diálogo com o cinema de Glauber Rocha, por exemplo, foi decisivo. O impacto do filme *Terra em transe*, em 1967, teria ajudado Caetano Veloso a formular a tropicália (VELOSO, 1997, p.123). O filme recorre à alegoria para mostrar um país imaginário na América Latina, Eldorado, com políticos populistas, partidários do partido comunista. O personagem central, o poeta-jornalista Paulo Martins, vive uma divisão ideológica ao servir à campanha de um candidato populista. Em um trecho do filme, sua namorada comunista, Sara, enuncia a síntese das contradições trabalhadas na obra de Glauber: “poesia e política são demais para um homem só”. É um enunciado carregado do contexto histórico da época. A resistência à ditadura, a busca de uma revolução socialista, tornavam a política um campo de dedicação integral. A poesia só se justificava se abrigada sob a ideologia revolucionária. O verso livre abria a deriva do desejo. O movimento de Gilberto Gil em direção à política e à própria concepção política tropicalista é uma espécie de negação da literalidade do enunciado de *Terra em transe*: sim, a política pode ser uma dimensão do ser poético.

A singularidade do artista parece ser a convergência entre os dois campos, sobretudo se pensarmos em outro fato de sua trajetória. No final dos anos 1980, ele assume o cargo de Presidente da Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, o equivalente à Secretaria Municipal de Cultura. Um ano depois, tenta, sem sucesso, se candidatar a Prefeito da cidade pelo PMDB. Seu nome foi vetado na convenção partidária. Em resposta, Gil escreveu uma música que já insinua a presença do poético como um incômodo no meio político

institucional: *Chefe tem que ser dos tais/ Senhores professores, magistrados/ Abastados, ilustrados, delegados/ Ou apenas senhores feudais/ Para um poeta ainda é cedo, ele tem medo/ Que o poeta venha pôr mais lenha/ Na fogueira de São João/ Se é poeta, veta!/ Se é poeta, corta!/ Se é poeta, fora!/ Se é poeta, nunca!/ Se é poeta, não!*². São versos que, de certa forma, antecipam a experiência no Ministério, na medida em que já propõem a articulação entre os dois campos. A letra tanto acusa quanto resiste ao preconceito da presença do poético no campo político institucional.

Diante da impossibilidade de concorrer à prefeitura, Gil se elege vereador pelo Partido Verde nas eleições de 1989 (tendo sido o mais votado, com 11.111 votos) e cumpre seu mandato. O artista/vereador se destaca pela plataforma ambiental, presidindo a Comissão de Defesa do Meio-Ambiente e criando a ONG *Ondazul*, dedicada à preservação dos mares e rios brasileiros. É desse período a publicação de um livro em parceria com Antônio Risério, cujo título é, justamente, *O poético e o político e outros escritos*³. O livro é uma coletânea de artigos dos dois autores, entrevistas de Gil dadas no período, textos sobre fatos históricos relacionados à escravidão brasileira (demonstrando um apagamento da figura do negro nas narrativas oficiais), além de algumas questões pontuais sobre Salvador e a Bahia. O primeiro artigo tem o mesmo título do livro e é assinado por Gilberto Gil e Antônio Risério, e aborda uma diferenciação entre o homem estético (o poeta) e o homem político. É uma metáfora para os lugares institucionais, conforme a definição de sujeito no pensamento de Foucault. Os autores reverberam os lugares comuns que pensam a política como pragmática e a arte como delirante. Mas, ao contrário da famosa fala de Paulo Martins em *Terra em transe*, acreditam ser possível a coexistência dos dois papéis e a associam à própria formação do ambiente social baiano. “O homem político e o homem poético podem coexistir num mesmo indivíduo. Sim, o sincretismo e a miscigenação não estão ausentes da convivência entre o poético e o político” (RISÉRIO; GIL, 1988, p. 17).

A escolha de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura não é, portanto, algo totalmente inusitado, na medida em que não só sua arte sempre tratou de temas políticos como também já tinha antecedentes, como vimos, de uma atuação político-partidária. É preciso buscar o sentido dessa experiência recente no Ministério da Cultura no Governo Lula, ela nos interessa tanto pela permanência do artista no cargo, quanto pela visibilidade internacional advinda do acontecimento. Aponta também para uma diluição do caráter rebelde e revolucionário da tropicália, domesticada, institucionalizada enquanto poder político. A

² A música se chama *Pode Waldir?* e é endereçada a uma das lideranças políticas do partido: Waldir Pires.

³ RISÉRIO, Antônio; GIL, Gilberto. *O poético e o político e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

experiência política de Salvador parece hoje uma espécie de ensaio. Gilberto Gil retornou à carreira musical reconhecendo em si uma incapacidade para o jogo político. Também a história de uma vida é feita de descontinuidades, recuos, retomadas.

O texto de Gilberto Gil e Antônio Risério faz referência – embora sem citar o autor – a dois conceitos presentes nas reflexões do filósofo alemão Walter Benjamin: o de estetização da política e a politização da arte. Em *O poético e o político e outros escritos*, Gil e Risério (1988) enumeram personagens históricos que buscaram a aproximação entre os dois campos: o poeta Ezra Pound, “que sonhou ser político” (RISÉRIO; GIL, 1988, p.17), ou Trotski, cujo sonho era ser artista. “Às vezes o resultado é desastroso, outras vezes produzem-se faíscas fascinantes, como no caso de Maiakovski ou Brecht” (RISÉRIO; GIL, 1988, p. 18), concluem os autores.

No clássico *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, texto de base marxista publicado em 1936, Walter Benjamin (1983) propõe-se a analisar o impacto das novas tecnologias na produção artística. A reprodução técnica, no pensamento do autor, mudou a função da arte, fazendo com que perdesse seu caráter ritualístico. As técnicas de reprodução ao eliminar o ritual fariam da arte mais um objeto de consumo capitalista. Benjamin (1983) aponta no nazismo e no fascismo uma apropriação da arte pela ideologia. O autor toma como objeto de análise o *Manifesto Futurista* de Marinetti, expressando a “beleza” da guerra colonial na Etiópia. A estetização da guerra é a mais pura tradução da desumanização da arte. “Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte” (BENJAMIM, 1983, p 28).

A filiação de Benjamin ao marxismo talvez não o deixasse perceber que as fronteiras entre a politização da arte e a estetização da política são tênues. Há uma influência da estetização da política na própria maneira como o Estado Novo brasileiro, no período Vargas, utilizou a arte para enaltecer os valores de uma nação trabalhadora e unida. No campo da música, o gênero do samba exaltação – entre os quais o mais famoso é *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso – servia a esse propósito.

O governo do estado percebeu que a música popular brasileira representava não somente um veículo útil para incentivar o patriotismo no país, mas também uma forma potencialmente eficaz de projetar uma imagem nacional positiva no exterior (DUNN, 2009, p.45).

Como a ida de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura pode ser pensada a partir da ideia da estetização da política? Há, ao que nos parece, um caminho inverso das

experiências dos regimes totalitários. No caso do nazifascismo (e sua influência no Estado Novo brasileiro), a própria formulação da criação artística já pressupunha os valores ideológicos oriundos de uma política institucionalizada. Era a arte feita sob encomenda a partir de interesses ideológicos dos grupos que detinham o poder. A arte, nesses casos, tinha uma função próxima a da propaganda. Na experiência de Gilberto Gil, a sua arte – inscrita na dispersão histórica da brasilidade – é, em si mesma, o passaporte para a política institucional. É o campo político quem se serve do lastro da criação artística na forma de uma memória. São os valores da arte tropicalista, já produzidos anteriormente em um outro contexto, que operam como memória na ida de Gilberto Gil para o Ministério do Governo Lula.

É uma mudança de perspectiva que guarda relação, no nosso entendimento, com uma outra categorização das discursividades políticas contemporâneas, presente, sobretudo, nos estudos de Jean-Jacques Courtine (2003): a espetacularização da política. Carlos Piovezani (2009), retomando o pensamento de Courtine (2003), caracteriza essa marca do discurso político atual como o resultado de diversos fatores no tempo histórico: a queda dos regimes totalitários, o fim das ideologias, a despolitização das massas, predomínio do individualismo e da vida privada sobre a pública, o advento das novas tecnologias, a apropriação no campo político das estratégias publicitárias e as novas configurações do discurso político-televisivo. O contexto de espetacularização da política se acentua a partir da década de 1980, sobretudo com a queda do muro de Berlim (1989). A crise do socialismo vem acompanhada da temática do fim das ideologias. Courtine vê nessa abordagem um sintoma da “ideologia do apagamento da ideologia” (COURTINE, 2008, p. 13), que esconde, na verdade, a predominância de uma ordem, a do mercado:

Eu via nessa dominação um certo ressurgimento europeu dos fundamentos do pensamento neoliberal norte-americano, uma das conseqüências inevitáveis, no universo das idéias e dos discursos, da invasão do domínio político pelas lógicas e dispositivos do mercado: o recobrimento da fala pública pelas estratégias discursivas da sociedade de consumo (COURTINE, 2008, p. 13).

O pensamento de Benjamin (1983) refletia um contexto histórico em que a política ocidental – tanto no bloco comunista quanto capitalista – se fundamentava em bases ideológicas mais densas. Nos seus últimos textos, Michel Pêcheux aborda as metamorfoses do discurso político a partir da passagem de uma *língua de madeira* (dura e hermética), para uma

língua de vento (cotidiana, flexível, não referencial)⁴. O autor antevia um processo que se intensificaria no final dos anos 1980: a queda do muro de Berlim, a crise no socialismo e a predominância da ordem de mercado sobre todas as esferas da vida pública. A consequência é o processo de espetacularização, responsável pela perda da “aura” no campo político, assim como os Frankfurtianos apontavam na arte na década de 1930: diluídos na lógica do mercado.

Os meios de comunicação de massa fizeram pela fala pública algo semelhante ao que os meios técnicos de reprodução fizeram pela arte, ou seja, produziram a perda de sua aura, de acordo com a célebre interpretação de Benjamim (PIOVEZANI, 2009, p. 276).

A relação de alteridade entre os dois lugares enunciativos, a arte e a política, podem fazer com que diante do vazio do discurso político em tempos de espetacularização, o campo da resistência se desloque com maior ênfase para a arte. A própria mudança tecnológica dos meios de comunicação nos últimos anos – sobretudo a partir da difusão da internet – criou espaços de expressão artística impensáveis para a época da produção teórica de Walter Benjamim. Não se trata de dizer que a arte tenha recuperado sua “aura” nos termos de Benjamim, mas de verificar um aumento de credibilidade desse campo diante de um esvaziamento do discurso político estigmatizado como “mentiroso” ou esvaziado de seu conteúdo ideológico, contaminado pela ordem do mercado (PIOVEZANI, 2009, p.280). Joel Birman (2006) aponta, em várias manifestações artísticas contemporâneas, a busca de uma ética da fraternidade como resistência à crise gerada pela predominância da ordem neoliberal: “A partir do campo da arte começa a afluir uma energia criativa para se contrapor ao universo macabro do mundo neoliberal” (BIRMAN, 2006, p.137). A arte de Gilberto Gil pode ser identificada à ética da fraternidade na forma como tematizou o racismo, o respeito às diferenças, a necessidade da ciência e da tecnologia estarem a serviço do humano, as relações interpessoais, a espiritualidade.

A partir desse ponto de vista, como pensar a ida de Gilberto Gil para o Ministério no contexto da espetacularização da política? O movimento poderia ser facilmente tomado como uma radicalização do processo apontado por Courtine (2003), na medida em que espetáculo e arte andam juntos e o choque tropicalista foi, na essência, um acontecimento espetacular. Gostaríamos de demarcar, entretanto, sob a superfície dessa mudança, uma outra

⁴ Veremos posteriormente como as expressões *língua de madeira* e *língua de vento* foram concebidas por Régis Debray e incorporadas por Michel Pêcheux.

camada. Diante de um cenário em que a lógica do mercado esvaziou o discurso político, o lastro, a memória da criação artística, são elementos que emprestam credibilidade e preenchem espaços na configuração política, sobretudo se pensarmos na construção simbólica de uma mudança a partir do Governo Lula. É na busca por outros caminhos, um deslocamento nas metamorfoses do discurso político, que a ida de Gilberto Gil para o Ministério pode ser pensada. Nossa primeira hipótese é de que há um “capital simbólico” da arte de Gilberto Gil a ser transferido para o campo político, na estratégia dele assumir o comando da área cultural no Governo Lula. Esse capital é o lugar ocupado historicamente pela canção popular no Brasil. Desde as gravações dos primeiros sambas à Bossa Nova, dessa à geração dos festivais nos anos 1960, a música popular brasileira sinalizou muitas vezes a cultura do país, esteve próxima à política, deu o tom da oratória dos estadistas⁵. Pensar a trajetória de Gilberto Gil e seu entrelaçamento ao político é transitar pelo discurso da canção popular que forneceu as formas de expressão e o alcance da produção artística do compositor. O convite para que Gil assumira o Ministério da Cultura do Governo Lula traz consigo o domínio de memória do tropicalista e resulta das relações de saber-poder articuladas em torno da canção. A forma como o Ministro fez do discurso tropicalista a base de seu trabalho na gestão cultural podem sugerir a possível existência de uma estratégia tropicalista no próprio Governo Lula.

A principal hipótese desta tese, portanto, é a de que o discurso tropicalista/antropofágico contribuiu na constituição dos valores simbólicos do Governo Lula. O fato de Lula ter sido rejeitado em três eleições anteriores pelo temor do radicalismo de suas posições esquerdistas e a forma como reverteu essa situação a ponto de tecer um amplo acordo social das classes mais ricas às populares resulta do leque de alianças – sindicais, acadêmicas, setores progressistas da Igreja Católica – e estratégias discursivas, sobretudo na adoção de técnicas publicitárias do marketing político. A escolha de Gilberto Gil para a cultura supõe um sutil deslocamento em relação à ordem de espetacularização. O estreito vínculo do compositor com a história da canção popular – via Tropicalismo – arrasta uma memória que contribuirá para a constituição simbólica do novo Governo. A investigação se dá, portanto, na relação do saber-poder envolvida na canção popular através da qual Gilberto Gil se constitui como sujeito artístico.

Nossa opção metodológica é seguir a cartografia do sujeito do discurso Gilberto Gil, desde o Tropicalismo até sua passagem pelo Ministério. Esse movimento é

⁵ Juscelino Kubstchek era chamado, por exemplo, de Presidente Bossa Nova. Os comícios pela volta das eleições diretas tinham os discursos intercalados por canções. Retomaremos no terceiro capítulo essa relação entre a canção brasileira e a política.

revelador de alguns dos principais jogos discursivos da história mais recente do país, tais como as influências da ditadura nas subjetividades, a abertura para a experimentação espiritual e comportamental, o choque entre a arte engajada e a liberdade estética. A trajetória de Gilberto Gil é exemplar do sujeito moderno, fragmentado diante da impossibilidade de identidade fixa, submetido aos acontecimentos, mas constituindo o seu espaço de manobra para fugir das imposições, buscando dizer o indizível. O poeta, o político, o compositor, o artista performático constituem uma trajetória exemplar dos desafios e inquietações do mundo contemporâneo a partir de um ponto de vista da brasilidade.

A verificação das hipóteses se dá a partir da inscrição em um campo teórico – a Análise do Discurso de linha francesa derivada de Michel Pêcheux, que compreende cada vez mais os diálogos com a obra de Foucault – e do recorte de um *corpus*. Assim, diante da impossibilidade de abordar a produção discursiva do artista em mais de 40 anos de carreira, selecionaremos as canções mais representativas da trajetória de Gilberto Gil. É o que denominamos no trabalho de *canções-acontecimento*: aquelas que instauram rupturas nas discursividades e atuam de modo a dar forma às produções de subjetividade presentes no meio social, tais como *Domingo no parque*, *Aquele abraço*, *Refazenda*, *Superhomem - a canção* e *Refavela*, dentre outras. Daremos especial atenção também ao álbum composto durante a fase de Ministro: *Banda larga cordel*.

Num outro movimento, é preciso se aproximar da produção discursiva do Ministro. A passagem de Gil pelo Ministério gerou pelo menos dois estudos acadêmicos que nos auxiliaram a encontrar as regularidades principais do discurso ministerial⁶: Gil estabelece uma tríplice abordagem das políticas culturais, considerando as dimensões econômicas, simbólicas e cidadãs presentes nas manifestações, e tem um papel pioneiro em levantar a necessidade de novas políticas diante do que ele denominará “cultura digital”. Além das políticas específicas do campo cultural, o Ministro atuou, por vezes, como uma espécie de Relações Exteriores do Governo Lula, se apresentando no exterior como artista-Ministro ou Ministro-artista. Assim, nossa intenção é, antes, percorrer o caminho que o leva ao Ministério do que dar conta da complexidade do discurso ministerial. Motivo pela qual optamos por analisar os pronunciamentos do início da gestão do Ministro. Interessa-nos mais perceber os ecos da voz do canto tropicalista na voz que fala – aquela do Ministro – do que propriamente dar conta de sua produção discursiva nos cinco anos de Ministério.

Permanece como uma marca do acontecimento da ida de Gilberto Gil para o

⁶ LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a política e a poética do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012; COSTA, Eliane. *Jangada digital*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

Ministério um certo estranhamento na sua figura na posição de Ministro diante de uma memória imagética imediatamente acionada: a do artista de roupas coloridas, visual que ao mesmo tempo remete à contracultura, ao rock e à cultura popular brasileira. O modo como essa memória opera, no interdiscurso, é a singularidade que pretendemos apreender.

A presença do artista nos é familiar, inspira caricaturas, imitações, reflexões acadêmicas, a figura do Ministro gera estranhamento e duas reações possíveis. Pode ser interpretada como oportunismo do artista – uma aderência interesseira à desprestigiada ordem da política institucional – ou, no extremo oposto – a utopia de uma gestão poética, sensível às sensibilidades do social e das novas subjetividades, algo que faz lembrar um dos enunciados-síntese de maio de 68: *a imaginação no poder*. O pêndulo oscila entre extremos, apontando para uma tensão entre arte, mercadoria e política. Numa das entrevistas publicadas em *O poético e o político e outros escritos*, dada ao repórter Matinas Susuki, da Folha de São Paulo, Gil já manifestava sua preocupação em “Desfolclorizar e dêshippiezar” sua incursão no meio político (RISÉRIO; GIL, 1988, p.24). É uma preocupação que parece buscar, justamente, o deslocamento em relação ao lugar do artista. Na resposta de Gil ao jornalista aparece as referências aos dois universos constitutivos de sua arte, sinalizadas na experiência de Caruaru: a cultura popular e a contracultura midiaticizada, o folclórico e o movimento hippie. Era como se ele procurasse negar o que o constitui como artista para ocupar um novo lugar. À tentativa de certa forma frustrada em Salvador, sucede-se a incursão no Ministério, porém, como pretendemos demonstrar, sem o mesmo esforço para separar o artista do político.

Trabalhamos com um *corpus* híbrido: de um lado, as regularidades do discurso ministerial, e, de outro, as canções, aparições midiáticas (imagens, corpo, voz, letra e música), que permite discutir os caminhos e perspectivas da Análise do Discurso de linha francesa no Brasil. É possível cruzar duas memórias: a do artista surgido no ambiente dos festivais de música de final dos anos 60 no Brasil, sob o impacto de uma ditadura militar, e a teoria gestada no ambiente francês no mesmo período. Aqui, como lá: a promessa e a crença numa revolução proletária, ao mesmo tempo em que uma nova ordem midiática mudava as formas de constituição e circulação dos discursos. São relações possíveis de serem estabelecidas, preservando os diferentes contextos.

No primeiro capítulo, buscamos reconstituir o impacto do acontecimento tropicalista na música brasileira e o papel desempenhado por Gilberto Gil nesse contexto. Partindo do princípio de que o movimento musical brasileiro emerge no mesmo tempo histórico que a Análise do Discurso francesa, procuramos traçar um paralelo da relação dos dois acontecimentos com o marxismo e o maio de 1968. Pretendemos demonstrar como

alguns temas levantados pelos tropicalistas vão aparecer nas reflexões teóricas de revisão da Análise do Discurso na década de 1980. Buscamos, nesse capítulo, um cotejamento entre a teoria e o objeto de análise em uma perspectiva teórico-histórica. Nossa intenção é estabelecer, a partir do objeto escolhido, como as ferramentas teóricas e metodológicas da Análise do Discurso podem nos ajudar a buscar respostas para as hipóteses formuladas. O capítulo se encerra com a atualização do discurso tropicalista – seu funcionamento no *arquivo de brasilidade* mais de quatro décadas depois – e da teoria, procurando situar tanto o objeto quanto o instrumental teórico-metodológico empregado na análise.

No segundo capítulo, buscamos aprofundar o funcionamento do arquivo tropicalista, procurando olhar para as formas de circulação e para os aspectos político e poético. A partir da contextualização histórica do ambiente político cultural brasileiro nos anos 1960 e 1970, pretendemos demonstrar como as questões colocadas na ordem do discurso pelo Tropicalismo continuaram a produzir sentidos. Esse caminho nos levará à produção da subjetividade a partir do discurso do artista – tendo por base a teoria de Foucault e seus desdobramentos na obra de Deleuze e Guattari (1997) –, procurando perceber a forma como a manifestação discursiva é ao mesmo tempo agenciadora de subjetividades no meio social (atingindo uma dimensão coletiva) e reflete as práticas discursivas no meio em que está inserida.

O terceiro capítulo aprofunda a abordagem histórica através da discussão da canção popular brasileira: desde sua origem, com a gravação do primeiro samba em 1917, ao propagado anúncio de sua morte, cujo marco estaria na forma como o Tropicalismo transcende a canção para ser uma manifestação performática⁷. A música popular brasileira se constitui, historicamente, num dispositivo de produção e circulação de discursos sobre a brasilidade, de apropriações e resistências. A partir da música, se forma uma rede discursiva que permeia várias camadas da sociedade brasileira: da intelectualidade aos setores mais populares, interessa-nos apreender a força discursiva desse fenômeno. A reflexão sobre a música popular brasileira incorpora naturalmente o desenvolvimento das tecnologias a ela relacionadas, como o fonógrafo, o rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet. Pretendemos demonstrar como o Tropicalismo ao mesmo tempo se inscreve e subverte essa ordem da canção popular brasileira. Do ponto de vista teórico, apontaremos como as contribuições de pesquisadores como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit nos auxiliam a buscar uma metodologia para análise discursiva da música popular. De que maneira letra e música se

⁷ A relação entre o fim da canção e o Tropicalismo é discutida por: NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

conjugam na produção de sentidos, quais são as ferramentas que podem auxiliar o analista no entendimento da conjunção entre harmonia, melodia, ritmo e poesia? Nosso olhar, nesse capítulo, portanto, é sobre o objeto canção popular, procurando nele as marcas discursivas articuladas com a história mais recente do país. O discurso da canção popular é a base de inscrição do sujeito cancionista, Gilberto Gil.

No quarto e último capítulo, nosso objetivo é pensar a forma como Gilberto Gil se inscreve no discurso da canção popular e o desloca para o campo político institucional. Pretendemos analisar algumas canções do artista à luz dos domínios de memória do samba e da bossa-nova, bem como dos ritmos nordestinos como o baião. Buscaremos, neste capítulo, a singularidade do cancionista Gilberto Gil e como ela fornece o lastro necessário à aproximação com a política institucional no momento histórico que coincide com a emergência de Lula como Presidente da República. A estratégica antropofágica tropicalista permeia, como pretendemos mostrar, o discurso do Presidente Lula que se torna uma liderança política pop na sociedade globalizada ao mesmo tempo em que abre caminho para novas expressões do popular no território brasileiro.

A temática das canções de Gilberto Gil nas décadas de 1970 e 1980 apontando os preconceitos de gênero e raça ressurgem como políticas públicas dos anos Lula, demonstrando como a indicação e permanência do artista no Ministério tem um sentido estratégico. Pretendemos verificar se o imaginário da brasilidade, construído através da canção popular brasileira, ajuda a alimentar o real da política na primeira década do século XXI. Para isso, é possível contrapor dois acontecimentos: a eclosão do Tropicalismo nos festivais de música e as duas apresentações de Gil na sede da ONU para marcar a resistência ao terrorismo, ocasiões em que, apesar de estar representado como Ministro, há um deslocamento do sujeito em direção ao artístico. É um intervalo histórico de 40 anos que permite pensar as discontinuidades, transformações do sujeito artista e a forma como elas se relacionam com a ocupação desse novo lugar institucional. Gilberto Gil aparece na ONU com o *status* de embaixador cultural, associando o imaginário brasileiro a uma tradição de convivência pacífica entre raças e credos religiosos. É como se os shows comícios fossem ao mesmo tempo o limiar da carreira artística e um raro deslocamento no campo político, quando a palavra falada se torna opaca e o canto surge como contraponto à barbárie simbolizada pelo terrorismo.

Na busca pelo entendimento do contexto em que se situa a atuação de Gilberto Gil no Ministério, pretendemos também debater alguns valores simbólicos dos oito anos de gestão de Luiz Inácio Lula da Silva, retomando a perspectiva histórica das esquerdas

brasileiras dos anos 60, atravessando também as manifestações musicais entre as quais se inclui o Tropicalismo.

Nosso objetivo é apreender o movimento de um sujeito do discurso, buscando o interlugar em que a arte e a política se encontram, se contradizem, se convergem na trajetória do artista-político. Busca-se dimensionar o alcance da canção popular brasileira como agente de produção de subjetividade e construção política na história mais recente do país. Há sempre o recado de uma voz que fala na voz que canta. O funcionamento histórico dos arquivos da canção popular e sua relação com a política levam-nos hoje a uma espécie de oposto: a insinuação da voz que canta na voz da política institucional. Tomar a canção como objeto da Análise do Discurso implica considerar essa intrincada rede entre a política, a poética e os dispositivos midiáticos, sem desconsiderar as sutilezas envolvidas na produção do sentido musical: o ritmo, a harmonia, a melodia e a mensagem verbal formam um compósito que historicamente diz muito sobre a ordem do discurso da brasilidade.

Por meio da análise da trajetória artístico/política de Gilberto Gil pretendemos dar maior densidade à noção de *arquivo de brasilidade*, conceito por nós trabalhado na pesquisa de Mestrado, tendo por base o pensamento de Michel Foucault. A cartografia de Gilberto Gil exemplifica as metamorfoses na construção discursiva da identidade brasileira na medida em que dialoga com as tradições orais da cultura popular e se inscreve na ordem midiática, sinalizando o contemporâneo. Quais são os valores de nossa formação cultural, social e antropológica e como eles têm se transformado na atualidade? As respostas a esses questionamentos constituem o objetivo geral deste trabalho. A noção foucaultiana de arquivo permite, como veremos, relacionar os domínios de memória com o acontecimento. O tropicalismo não deixa de ser o resultado de um momento limiar do casamento entre política, poética e circulação midiática, e traz como estratégia a transformação de elementos formadores da brasilidade em signos da cultura de massa.

Nossa proposta, portanto, é pensar a trajetória de Gilberto Gil como um exemplo de convergência entre os espaços poético e político, procurando perceber novas metamorfoses das práticas discursivas. A partir dos símbolos da contracultura que, de certa forma, nos legaram o culto ao individualismo, estaria emergindo uma ordem outra de articulação das liberdades individuais e transformações sociais, procurando pensar até que ponto o Brasil se constitui num território privilegiado dessas metamorfoses. Teoricamente, nossa intenção é aprofundar também a discussão sobre a recepção da Análise do Discurso no Brasil, procurando demonstrar como ela tem lidado com o real histórico do século XXI. É tanto possível quanto necessário utilizar o ferramental metodológico da Análise do Discurso

para outras leituras da história brasileira a partir do ponto de vista dos discursos. Se este trabalho avançar o mínimo que seja nessas direções delineadas, terá cumprido seu objetivo.

CAPÍTULO I

DO DOMINGO DO PENSAMENTO AO CORPO MIDIÁTICO

*No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá pra Ribeira
Foi namorar*
[Gilberto Gil, *Domingo no parque*, 1967]

*Hoje é dia de feira, é domingo
Quanto custa hoje em dia o feijão
São três horas da tarde, é domingo
Em Ipanema e no meu coração*
[Gilberto Gil, *Domingou*, 1967]

1.1 AD e Tropicalismo

Na breve apresentação de nossa proposta de pesquisa, demarcamos, de início, alguns elementos sobre os quais gostaríamos de refletir a partir do referencial teórico da Análise do Discurso de linha francesa. Buscamos apontar, de maneira panorâmica, as complexas e complementares relações entre arte e política. Cumpre-nos refletir, agora, sobre como se dá o entrecruzamento desses dois campos a partir dos debates ocorridos em torno da constituição da Análise do Discurso de linha francesa derivada de Michel Pêcheux⁸.

Ainda que se considere a descontinuidade como constitutiva do processo histórico, há um trajeto epistemológico da Análise do Discurso que parte do político e encontra o poético quase de maneira simultânea às reflexões sobre as formas midiáticas de circulação do discurso. É um movimento iniciado no final dos anos 1960, passa por revisões na década de 1980 e avança de modo a propor novos entremeios a partir das metamorfoses do discurso – quer político, quer poético –, causadas, sobretudo, pelas mudanças nas formas de

⁸ A concepção de Análise do Discurso que trabalhamos nesta tese considera o terceiro momento de Michel Pêcheux, nos anos 1980, quando ele se aproxima da noção de *acontecimento*, das reflexões sobre a Nova História e de uma concepção de sujeito próxima àquela formulada por Michel Foucault.

circulação a partir dos dispositivos tecnológicos da comunicação de massa.

A difusão nacional da arte de Gilberto Gil também se dá, como já foi dito, no final da década de 60, mediada pela relação com a cultura de massa, a indústria do entretenimento, parte do poético-político para o político-poético, na função de Ministro da Cultura. Articular os dois percursos é o desafio que se apresenta para constituir ao mesmo tempo a base teórica e a escolha do *corpus*. Gostaríamos, entretanto, de delimitar, neste capítulo, o momento da eclosão do Tropicalismo (que se dá entre os anos de 1967 e 1968) como o recorte que possibilita identificar pontos em comum entre a música popular, em especial a de Gilberto Gil, produzida no Brasil no período e o surgimento/desenvolvimento da Análise do Discurso (doravante AD) de base Pecheutiana. Seguimos a trajetória artística de Gilberto Gil para exemplificar algumas discussões históricas, entretanto é do acontecimento discursivo tropicalista que partimos.

Há um tempo da arte e outro da ciência. Há o tempo cronológico e o tempo das significações. Há diferenças culturais, sociais, históricas entre as duas realidades. Há, sobretudo, geografias e imaginários distintos. Ainda assim, é possível apontar a influência do marxismo tanto numa arte-política (na música brasileira engajada), quanto numa ciência-política (na Análise do Discurso). Em nome dessa influência, há a energia pela crença numa revolução cultural através da arte, no primeiro caso, e do pensamento crítico, no segundo. Uma ideia de *práxis* na tentativa de compreender e transformar a sociedade. Assim, no centro da reflexão deste primeiro capítulo, estão as relações da teoria e objeto com a política, a poética e a mídia na busca pelo entendimento desses campos na contemporaneidade.

A principal reflexão teórica, neste capítulo, portanto, é a abordagem histórica da teoria procurando perceber como a AD surge com a proposta de ser um instrumental para a análise de discursos político-partidários e progressivamente amplia o escopo para outros *corpora*, entre os quais o discurso artístico. A perspectiva histórica se articulará com os desafios atuais da AD na busca pela compreensão da produção e difusão dos sentidos a partir dos dispositivos midiáticos. “Em conjunto com o constante exame da ‘fala’ e da ‘escuta’ tradicionalmente efetivado pela AD, fomos impelidos a contemplar teórica e analiticamente outros domínios e objetos, tais como as imagens, o olhar e a voz” (SARGENTINI [et al], 2011, p.6). De certa forma, algumas conclusões que a AD encontrará nos anos 1980, sobretudo a partir da publicação de *Discurso: estrutura ou acontecimento*, de Michel Pêcheux, em 1983, já estavam presentes no momento de formulação da arte tropicalista. É na relação com o marxismo que é possível estabelecer a primeira intersecção entre teoria e objeto.

O percurso se inicia pela teoria. A AD nasce com a proposta de analisar textos verbais de natureza política, com ênfase para a produção do Partido Comunista Francês. Havia, no momento em que a teoria irrompe, uma presença marcante do marxismo a partir das leituras de Althusser. Nesse contexto, não há espaço para a poesia. O pensamento recorrente da luta de classes como motor da história colocava no futuro um grande acontecimento: a revolução proletária. Assim, o momento inicial da AD, preocupada com esse projeto de futuro, não abrigava outros acontecimentos no registro cotidiano.

A primeira etapa da AD corresponde ao período que vai de 1969 a 1975 e é caracterizada pelas influências do pensamento de base marxista de Althusser sobre Pêcheux e das teorias psicanalíticas no contexto de final dos anos 60, além das releituras de Saussure. “Na concepção do objeto discurso cruzam-se Saussure (revido por Pêcheux), Marx (revido por Althusser) e Freud (revido por Lacan)” (GREGOLIN, 2007, p. 31). No texto inaugural – *Análise automática do discurso*, de 1969 – Pêcheux propunha um método de leitura a partir da informática que pudesse identificar as marcas de ideologia nos discursos. Havia a crença numa cientificidade da análise linguística capaz de nos libertar da ação nefasta das ideologias em nome de uma verdade – o marxismo –, utilizando para isso recursos computacionais. Courtine (1999) demonstra como a AD buscava articular uma função política e científica:

Manter junto, consolidar a aliança de uma teoria marxista do discurso, de uma leitura política dos textos de um lado; de uma “análise automática do discurso”, de outro, concebida como um dispositivo neutro de reconhecimento de frases, espécie de máquina de ler da qual se esperava que se produzisse informaticamente uma “leitura não subjetivada” (COURTINE, 1999, p.15).

O final dos anos 60 na França é marcado por intensos debates no ambiente das Ciências Humanas. O encontro entre o pensamento de Saussure, Marx e Freud trazia a expectativa de uma revolução cultural. Cada um dos três pensadores era lido por lentes estruturalistas. Assim, o surgimento da AD vai problematizar, sobretudo, a concepção da liberdade do sujeito. O resultado é uma abordagem que pensa o sujeito a partir de um duplo descentramento: de um lado pela interpelação ideológica (a partir do marxismo), e de outro pelo inconsciente (Psicanálise). Marisa Grigoletto, retomando a concepção de sujeito em Pêcheux, Foucault e Lacan, propõe uma tríplice abordagem:

O sujeito cujo discurso analisamos, é sujeito nessas três dimensões: é o indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia, interpelação que o identifica a um grupo [...] é também o sujeito singular que se manifesta nos lapsos do

inconsciente, movido pelo desejo; e é, ainda, o sujeito produzido pelos modos de objetivação sobre os indivíduos em uma dada cultura, modos nos quais estão imbricadas determinadas formas de poder (GRIGOLETTO, 2008, p.51).

Dessa concepção, resulta um sujeito com pouca autonomia, conduzido mais do que condutor. A língua é a base material em que se manifestariam essas imposições do discurso. Não se pode falar qualquer coisa em qualquer tempo.

A promessa de revolução cultural é tributária do pensamento de Althusser, para quem o Materialismo Histórico dava às Ciências Humanas um estatuto científico, na medida em que possibilitava a libertação em relação às ideologias. A classe dominante, na concepção althusseriana, utiliza os aparelhos ideológicos do Estado – a religião, a educação, o conjunto das instituições – para manter o controle social. A ideologia tem, no pensamento de Althusser, uma existência material. Por trás do humanismo, o autor apontava a sombra da ideologia. “O socialismo é um conceito científico, enquanto o humanismo é um conceito ideológico oriundo das filosofias burguesas iluministas” (GREGOLIN, 2007a, p. 41). Dessa visão crítica do humanismo, resulta a noção de privilegiar as estruturas em detrimento do individual.

Althusser busca uma interpretação diferenciada para a relação entre infraestrutura (econômica) e superestrutura (jurídico – político – ideológica). Apesar de reconhecer a dominação da primeira, há um espaço para uma autonomia relativa da superestrutura, dependendo da posição de cada uma nos modos de produção. É uma visão que abre a possibilidade para o simbólico, contra certo determinismo econômico presente em outras leituras do marxismo. A teoria freudiana, a partir de Lacan, contribuía para essa interpretação de Marx. A noção de leitura sintomal, conforme Lacan, buscava os sinais da falta na materialidade textual. “A leitura sintomal propõe que a verdade essencial é a mais escondida, não se situando nem na ausência nem no explícito do discurso, mas no entremeio de sua latência e necessita de uma escuta a fim de revelar-se a si mesma” (GREGOLIN, 2007a, p.44).

A influência de Althusser na constituição da Análise do Discurso, sobretudo a partir dos trabalhos de Michel Pêcheux, se dá, portanto, tanto na crença do marxismo como ciência régia, quanto na relativa autonomia da superestrutura em relação ao determinismo econômico, tendo por consequência a consideração da dimensão simbólica no discurso. A Análise do Discurso seria o instrumento para separar/identificar a ideologia da classe dominante – materializada nos aparelhos – da cientificidade do Materialismo Histórico. Assim, o projeto da AD se via como “um nível de intervenção teórica crucial para quem

desejava, ao mesmo tempo, compreender a sociedade e operar a sua transformação” (COURTINE, 2006, p.38). Nesse período, os principais *corpora* de análise são justamente os discursos políticos, sobretudo do Partido Comunista Francês.

A característica de entremeio da disciplina se nota nos diferentes deslocamentos: dialogando com a Linguística, mas pensando o discurso como um além da língua (a partir da perspectiva histórica e psicanalítica); filiada ao marxismo, mas reconhecendo o espaço do simbólico contra o determinismo da infraestrutura; analisando textos verbais enquanto o real histórico caminhava a passos largos para o predomínio dos dispositivos midiáticos. Nesse contexto, a teoria torna-se um espaço múltiplo, maleável no esforço de apreender seu objeto, o discurso. É essa maleabilidade que permite a Análise do Discurso – ainda hoje – (re)articular-se no entremeio entre o real da língua e o real da história, conforme a clássica definição de Pêcheux, em 1983. É o movimento da história na linguagem e da linguagem na história que está no centro das preocupações dos analistas do discurso, embora na primeira AD o sentido apontasse para a univocidade de uma futura revolução cultural proletária de base marxista: o acontecimento histórico por excelência.

Mesmo assim, Courtine (2008) aponta um descompasso entre a constituição da teoria e o próprio ambiente da época, sobretudo a partir da influência do maio de 1968 francês. “No exato momento em que Althusser escrevia, a classe operária à qual ele se referia já não existia mais: em pleno desenvolvimento do aparelho áudio visual de informação, às vésperas do reino das imagens” (COURTINE, 2006, p. 56). Assim, dentre as marcas discursivas do maio de 68, é possível encontrar críticas à visão do sujeito interpelado pela ideologia, assujeitado, como no enunciado *as estruturas não saem às ruas*: uma das frases escritas pelos estudantes nos muros parisienses. Maio de 68 aparece como uma espécie de manifesto pela autonomia do sujeito e, como tal, sinaliza uma crise do estruturalismo então predominante no pensamento francês. É um acontecimento político-poético, na maneira como buscava conjugar um sujeito do desejo com palavras de ordem contra variadas formas de opressão.

Há, de acordo, com Courtine (2006, p.104), em maio de 68, uma passagem de uma “idade genealógica”, baseada na filiação, na autoridade, para uma “idade pessoal”, cujos signos são a capacidade de contestar a ordem em busca da realização de si. É uma passagem reveladora da transição entre uma *língua de madeira*, predominante no discurso comunista – referencial, detalhista, carregada de memória – para a *língua de vento* – não referencial, breve e efêmera. “Um desejo de liberdade individual, de expressão pessoal que refuta as hierarquias, as tutelas e as tradições. Esses valores vão tocar os jovens operários, vão incitá-los a

questionar as autoridades familiares, patronais, políticas e sindicais” (COURTINE, 2006, p.104). Em entrevista dada aos organizadores do II CIAD⁹, Courtine (2011a; 2011b) demonstra como a expressão *língua de vento* foi tomada de empréstimo por Pêcheux a partir de uma formulação de Régis Debray. Se a revolução Russa de 1917 embalsamou a *língua de madeira*, maio de 68 fez o mesmo com a *língua de vento*, diz Debray (1978). A mudança fundamental se dá na substituição do valor de uso pelo valor espetáculo. Assim, a *língua de vento* seria marcada pela “fala flutuante, sem ancoragem na materialidade sensível ou histórica; sintaxe sem semântica, na qual os signos brincam no ar e entre si” (DEBRAY, 1978, p. 74).

Assim, mesmo que os comunistas continuassem a formular seu discurso tendo por referência a *língua de madeira*, o novo operariado era seduzido por uma nova ordem do olhar e da escuta, ausente nas formulações do partido. O descompasso se faz sentir, sobretudo, na recepção. As antigas palavras já não produzem o sentido de períodos anteriores, distância entre real da língua e real histórico. A partir dessa constatação, Courtine (2006) chama atenção para a necessidade da Análise do Discurso se voltar à recepção. Quando a análise fica no nível da produção, o receptor se torna “um lugar vazio”. A não atenção a esse aspecto é um dos fatores que estariam por detrás da crise do discurso comunista. O novo operariado em frente à televisão, enquanto o Partido Comunista (e os analistas de discurso da primeira fase) não percebiam a real dimensão do lugar ocupado pelos dispositivos midiáticos na sociedade.

Há, nesse período, uma circulação de informações na sociedade ocidental cujos ecos chegam ao Brasil, exercendo uma influência decisiva na constituição do Tropicalismo. É justamente pela mídia que os múltiplos sentidos de maio de 68 desembarcam por aqui, no tempo rápido dos acontecimentos midiáticos se refletindo num projeto artístico. Caetano Veloso compôs a música *É proibido proibir* no mesmo 1968 e a apresentou no III Festival da Canção do Rio de Janeiro. O tema foi sugerido pelo empresário do cantor, Guilherme Araújo, após ver/ler sobre o movimento dos estudantes franceses na revista *Manchete*, com fotos que reproduziam o estilo da juventude universitária europeia. Os enunciados verbais, como *é proibido proibir* e *a imaginação no poder* compunham um mosaico que interessava aos tropicalistas, sobretudo diante das mudanças trazidas pelo Festival da Record um ano antes (CALADO, 1997, p.216). No seu livro de memórias, Caetano relembra o episódio, salientando o aspecto oportunista da composição.

⁹ II Colóquio Internacional de Análise do Discurso, realizado na Universidade Federal de São Carlos em setembro de 2009.

Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista *Manchete* sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase “é proibido proibir” [...] fiz rapidamente uma marchinha ternária com uma série de imagens em sabor anarquista (era o que me parecia a primeira vista o movimento francês – ou pelo menos era o seu aspecto que mais o identificava ao nosso) e usei a frase singelamente paradoxal como refrão (VELOSO, 1997, p. 297).

Para o mesmo Festival da Canção, Gilberto Gil criou uma intervenção inspirada em Jimi Hendrix na música *Questão de ordem: Se eu ficar em casa/ fico preparando/ palavras de ordem/ para os companheiros/ que esperam nas ruas/ pelo mundo inteiro/ em nome do amor*. Havia um alinhamento entre as duas músicas que expandia as experimentações sugeridas no Festival de 1967 e delineava o acontecimento tropicalista na cultura brasileira. Se um ano antes o aspecto imagético não rompia totalmente com os protocolos em voga – Gilberto Gil se apresentou de terno para cantar *Domingo no parque* –, um ano depois, os sopros de maio de 1968 davam aos tropicalistas a certeza de que era preciso se libertar das amarras ideológicas de uma ditadura para se sintonizar com tendências da juventude europeia e americana. O jornalista Zuza Homem de Mello descreve a ousada apresentação de Gilberto Gil.

Tendo composto uma canção convencional em termos de harmonia e melodia, em ritmo de marchinha, e que provavelmente não despertaria controvérsias, Gil resolveu desconstruí-la aproximando dos maneirismos vocais de Hendrix, trocando a poesia cantada por um canto esdrúxulo, seguido de gemidos, ganidos e cacofonias. Sua provocação àquela facção da juventude nacionalista engajada à resistência a ditadura, mas conservadora em termos estéticos, foi recebida com o troco previsto: vaias contra aquele “vendido” à música estrangeira e entreguista (MELLO, 2003, p. 276).

Luis Tatit (2004, p. 201) considera o Festival de 1968 como o grande marco da intervenção tropicalista, cujas origens estão na efervescência do rock, da contracultura internacional e do quadro dualista da vida política e cultural do Brasil e no microcosmo das relações entre os artistas da TV Record. Os baianos sentiram

a chegada do momento ideal de proclamar a insignificância de nossa ditadura doméstica, tão mesquinamente prejudicial à população do país, diante da grandeza dos acontecimentos culturais (e sobretudo musicais) do resto do planeta (TATIT, 2004, p.202).

Enquanto o uso das guitarras elétricas um ano antes era uma provocação no

campo estético, agora o gesto tropicalista se tornava mais político, sinalizando, a partir do maio de 68, um rompimento explícito com a música engajada na medida em que afirmava sua própria identidade: ousava dizer o indizível um ano antes. Era um confronto em relação à ideia de que a verdadeira MPB estaria na utilização de ritmos regionais e de temas ligados à terra, um projeto musical e estético sectário em nome de um imperativo político: a revolução proletária. A música de Gil dialogava com esses conflitos e subvertia um enunciado muito usado nas reuniões estudantis para articulá-lo à dimensão individual irrompida no maio de 68. *Questão de ordem* faz referência aos jovens guerrilheiros na clandestinidade que se revezavam nos “aparelhos”, se ocupando das estratégias revolucionárias. A poesia de Gil fala numa espera em nome do amor. Há uma ironia em relação à seriedade da juventude engajada e à lembrança do amor como um território de uma suavidade possível. Estão aí os signos da idade pessoal de que nos fala Courtine (2006). O olhar se volta para o individual, não mais para o projeto revolucionário: *Você vai, eu fico/ Você fica, eu vou/ Daqui por diante/ Fica decidido/ Quem ficar, vigia/ Quem sair, demora/ Quem sair, demora/ Quanto for preciso/ Em nome do amor.*

A letra sinaliza metaforicamente a própria postura tropicalista de eleger uma outra causa – o desejo, uma política do corpo – no lugar da revolução proletária. A forma erotizada como Gil apresentou a música deslocava a questão de ordem “revolucionária” e trazia, pela primeira vez no ambiente dos festivais, referências explícitas à contracultura.

“Questão de ordem” já abordava em seu título a expressão exaustivamente reiterada nas assembleias dos alunos. A seriedade que reinava nesses encontros era tratada pelo compositor sob um enfoque anarquista (“Por uma questão de desordem”), temperada com pitadas de erotização. O compromisso obstinado com “a causa” era substituído pelo impulso em relação aos objetos do desejo (“Quem sair demora, o quanto for preciso, em nome do amor”) (TATIT, 2004, p.203).

A apresentação de *É proibido proibir* foi ainda mais provocativa, com a aparição de um hippie americano que berrava “palavras incompreensíveis” (CALADO, 1997, p. 218). O público reagiu não apenas com vaias, mas com tomates jogados no artista e em Gil, imediatamente convocado para se posicionar ao lado de Caetano. Mais do que a letra da música, o discurso se manifestava na performance e no visual do artista. A novidade também era, naquele momento, a atenção a um novo jeito de vestir, um rompimento com os cânones que aponta, paradoxalmente, para o culto às aparências que viria a se tornar tão característico dos tempos atuais.

Com sua cabeleira à Jimi Hendrix, vestia um traje tipo “cheguei”, proveniente de uma butique ao dromedário elegante, de Regina Boni: uma camisa de plástico verde, um colete prateado, colares de fios elétricos e correntes metálicas com dentes de animais pendurados: a própria antibeza (MELLO, 2003, p.275).

A reação de Caetano às vaias foi um discurso excessivo, quase aos gritos. Os músicos continuaram a tocar, mas o compositor rompeu o vínculo essencial entre letra e melodia para fora do tom enunciar:

Gilberto Gil está comigo para nós acabarmos com o festival e com toda imbecilidade que reina no Brasil [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês. Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos (CALADO, 1997, p. 223).

O público reage ao discurso com mais vaias, objetos voam, um pedaço de madeira do cenário atinge a canela de Gil, o compositor morde um tomate atirado nele e o devolve à plateia. Depois da polêmica apresentação, Gil declara: “Não tenho raiva deles, não, eles estão embotados por uma coisa chamada Partido Comunista” (MELLO, 2003, p. 279). É um enunciado que reforça no Tropicalismo o rompimento com a música de inspiração marxista. Bosi (2010), retomando o pensamento de Paul Ricoeur, classifica a ideologia como “uma interpretação fechada do real que, em vez de abrir-se, obstrui novas possibilidades de compreensão” (BOSI, 2010, p.136). Há uma inversão, já que ideologia é uma expressão surgida no interior do marxismo, mas adaptada no processo histórico para definir o próprio fechamento do discurso comunista. É nesse sentido que o Tropicalismo se volta contra certo “embotamento” do discurso comunista, que promovia uma visão sectária da música popular brasileira praticada no ambiente dos festivais.

O gesto de Caetano se assemelha ao ato de Sérgio Ricardo no Festival da Record um ano antes. Diante das vaias intermitentes, ele quebrou o violão e o atirou na plateia. Em depoimento a *Uma noite em 67*, Sérgio enfatiza como se sentiu um “bicho acuado” diante da energia da plateia. Exemplos de um clima exacerbado, de conflitos ideológicos intensos. Se os festivais de música eram um espaço de apresentação de canções, a música era interrompida diante da necessidade do discurso irromper numa oralidade descontrolada, como fez Caetano.

O discurso que eu improvisei (eu estava tão excitado nos dias que precederam essa segunda apresentação, que nem era capaz de preparar

mentalmente uma fala ordenada: as ideias de coisas pra dizer se sucediam numa velocidade estonteante) foi moldado pelas caras que eu via na plateia, sua raiva e sua tolice (VELOSO, 1997, p.302).

O jornalista Sérgio Cabral, no documentário *Uma noite em 67*, observa como tendia a ser contra *Domingo no parque* por um aspecto político – era do grupo que não queria as guitarras elétricas distorcidas na música brasileira –, mas foi seduzido pela estética da canção de Gilberto Gil e se viu passando da vaia ao aplauso, fato que teria ocorrido com outras pessoas do público. Tanto no episódio de Sérgio Ricardo em 1967 quanto no de Caetano um ano depois, a estética silenciava diante de um imperativo político e ideológico. É uma curiosa inversão, se considerarmos que a bandeira tropicalista era, em essência, a liberdade da estética em relação ao ideológico. Mais do que isso, demonstra a posição ocupada pela música popular no período como um ambiente para a catarse política em meio a uma ditadura e sob os holofotes da televisão. A radicalização dos tropicalistas – tanto na forma ousada como se apresentaram, quanto na reação às vaias e declarações polêmicas – foi o acontecimento que inscreveu o movimento na história da música brasileira. Se, no Festival de 1967, os tropicalistas reverteram parte das reações negativas pela qualidade musical de *Alegria, alegria e Domingo no parque*; em 1968, os elementos revolucionários do discurso estavam nas provocações das roupas, do estilo de cantar, prioritários, naquele momento, em relação às músicas consideradas menores na trajetória dos artistas. É um fato revelador da ampliação para além dos limites musicais na constituição do Tropicalismo e do ingresso em uma ordem pessoal nos discursos, na busca pelo choque estético nas roupas e performances. A canção se torna o veículo para um jogo discursivo que mobiliza diferentes estratégias.

O inflamado discurso de Caetano também chamava atenção para a relação estreita dele com Gilberto Gil. O fato de Caetano mais do que fazer referência ao companheiro, falar por ele, indica uma relação de alteridade/identidade entre os dois artistas que irá prosseguir como uma marca tropicalista. Como num jogo de espelhos, o mesmo e o diferente se encontram nas produções de Caetano e Gil. No seu depoimento para *Uma noite em 67* (2010), Caetano demonstra como chamou para si a organização do Tropicalismo; Gil se manifesta dizendo ser arrastado por Caetano por uma tendência de sua natureza em evitar o confronto necessário à demarcação do espaço tropicalista na luta – nada livre – midiática, político e ideológica que se desenhava no universo da música popular brasileira. O futuro Ministro lembra uma espécie de pânico que precedeu sua apresentação de *Domingo no parque* no Festival da Record: ele esteve a ponto de desistir, tendo sido buscado no hotel pelo Diretor da emissora Paulo Machado de Carvalho, e classifica o momento tropicalista como “agônico”,

pela necessidade de confrontos diversos. Gil conclui dizendo que sua arte é o oposto disso: “minha música é o OM”, espaço de compartilhamento, soma, e não divisão, equilíbrio entre opostos na tradição taioista. É um enunciado-síntese da singularidade de Gilberto Gil no campo da arte – e também da política – que será retomado em outros momentos do trabalho para explicitar essa ideia de uma poética e política convergentes nos deslocamentos do sujeito.

Nas suas memórias, Caetano (1997) reafirma a própria liderança catalisadora do projeto tropicalista e enaltece, na figura de Gil, os valores musicais. Por ser um músico mais completo, cabia a Gil um papel fundamentalmente estético: “um compositor inspirado, dono de exuberante técnica violonística e de um ouvido prodigioso que o capacitava a improvisar em *scats* comparáveis aos de Ella Fitzgerald” (VELOSO, 1997, p.124). O próprio Gil diz que sua identificação desde a infância era mais com a música – dos cantadores do sertão baiano – do que com o cinema, como acontece com Caetano. Caberia ao segundo a veia política do movimento, enquanto os valores estéticos musicais se ancoravam em Gil, um aparente paradoxo se considerarmos a trajetória futura em direção à política do mais musical da dupla tropicalista, mas que já se davam a ver naquele momento histórico. Prevalecendo, porém, a relação de alteridade entre os dois artistas, não tem sido incomum na trajetória deles a inversão de expectativas: o projeto estético se deslocando para Caetano enquanto Gil elaborava as demandas políticas. Até porque a política em Caetano se relaciona diretamente à arte (demarcar o espaço de vanguarda no Tropicalismo), o interesse maior de Gil pelos temas sociais pode ser interpretado como indicativo de seu caminhar em direção à política. “Do grupo baiano, Gilberto Gil era o mais envolvido com a música de protesto e com as tradições regionais nordestinas” (DUNN, 2009, p78). Tanto que a composição de *Domingo no parque* é mais próxima da canção de protesto do que *Alegria alegria*. Apesar dessas diferenças, a experiência de Caruaru – vivenciada por Gil – será decisiva para a eclosão do Tropicalismo, como demonstra o relato de Caetano.

O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo, e sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência [...] Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massa [...] Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos, das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alternados, e do nacionalismo estreito [...] Gil vinha com uma clareza e uma veemência que quase assustavam,

pois, apesar de ter tido sempre mais interesse em política do que eu, Gil é de ordinário, adaptável e mesmo passivo. Guilherme Araújo – que tinha ido com ele para o Recife – certamente aproveitou a oportunidade de estarem os dois a sós para espicaçar a ambição artística de Gil (VELOSO, 1997, p. 130-132).

A narração de Caetano reforça a epifania vivida por Gil em Caruaru como uma experiência capaz de conjugar três elementos: o poético (na emoção sugerida pelo entrelaçamento do primitivismo sofisticado dos pífanos com o rock), o político (na articulação de um movimento com os artistas) e o midiático (na lembrança da relação entre música e mercado). Não houve a adesão sonhada por Gil, mas a partir daí se constitui a linha de frente do Tropicalismo: o mesmo Gil, Caetano, Gal Costa e – um pouco deslocada, preservando particularidades de sua personalidade artística –, Maria Betânia. Não menos importantes, mas assumindo uma posição periférica nesse primeiro momento estavam Tom Zé, os poetas Torquato Neto e Wally Salomão. Com exceção de Torquato, todos baianos.

Há um neologismo construído a partir da identidade baiana, a *baianidade*, expressão que traz consigo a memória da Bahia como síntese da brasilidade, a primeira terra da chegada dos portugueses. A *baianidade* do grupo tropicalista se dá antes de tudo como um processo de identificação. “O recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história” (BAUMAN, 2004, p.13). Não é outra coisa que aparece nos versos de *Aquele abraço*, música composta por Gil em 1969, na despedida do país anterior ao seu exílio na Europa – que será discutida posteriormente – e espécie de marco do fim do Tropicalismo: *Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço/ A Bahia já me deu régua e compasso*. São versos que se abrem a uma perspectiva do corpo, do ritmo (o compasso) e também do movimento pelo mundo (a régua), sendo nesse sentido uma espécie de referência à experiência de Caruaru. É se voltando sempre a essa identidade baiana – na forma de uma memória – que o artista constrói sua abertura ao mundo e sua trajetória.

O ambiente musical brasileiro de final dos anos 1960 era marcado por um dinamismo de acontecimentos que envolviam Gilberto Gil, por vezes de maneira contraditória. Ele estava presente na já comentada passeata contra as guitarras elétricas em 1967 e meses depois protagonizou, como vimos, a polêmica apresentação de *Domingo no parque* ao som das mesmas guitarras elétricas¹⁰. É preciso voltar um pouco no tempo para

¹⁰ Hoje parece consensual que a passeata contra as guitarras elétricas fez parte de uma estratégia de marketing da TV Record diante da perda de audiência do programa *O Fino da Bossa* para o programa *Jovem Guarda*, marcada pelo uso das guitarras no iê, iê, iê de Roberto e Erasmo. “O que parecia um evento de alto teor político – o pobre

identificar na própria trajetória do artista as razões dessa contradição. O discurso de Gil no início da década de 60 é formulado no interior da arte engajada sob a chancela do CPC: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. A partir dos acontecimentos como maio de 68 e a emergência de uma estética do rock, do Cinema Novo, ele se torna, ao lado de Caetano, criador e porta voz do gesto de libertação estética e ideológica presente no Tropicalismo.

A influência da arte engajada na criação do artista se dá, no início da década, no próprio ambiente baiano, antes dos artistas virem para São Paulo. Sobre a música *Procissão*, por exemplo, feita em 1964, o autor comenta: “Uma canção bem ao gosto do CPC – o Centro Popular de Cultura –, solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético” (GIL in RENNÓ, 1996, p. 56). A música construída numa levada de baião descreve uma procissão no sertão para a chegada da chuva: *Olha lá vai passando a procissão/ Se arrastando que nem cobra pelo chão/ As pessoas que nela vão passando/ Acreditam nas coisas lá do céu/ As mulheres cantando tiram versos/ Os homens escutando tiram o chapéu/ Eles vivem pensando aqui na terra/ Esperando o que Jesus prometeu. Procissão* tem todos os ingredientes da receita de música engajada: ritmo nordestino, letra falando das desigualdades sociais, crítica à alienação religiosa. É como se Gil partisse desse universo e fosse, pouco a pouco, deslocando-o na direção de um projeto artístico mais amplo em relação aos valores ideológicos marxistas, mas não os abandonando de todo.

Procissão não é a única música de influência marxista na trajetória de Gil. Na primeira fase do compositor, entre 1962 e 1966¹¹, há um batimento entre músicas de inspiração bossa-novista (tanto nas harmonias quanto nas letras, tratando de temas amorosos), predominantes entre os anos de 1962 e 1964, e outras de teor mais político, no sentido de denunciarem as contradições sociais do país, sobretudo entre 1965 e 1967. Destacam-se nesse universo as letras em parceria com Capinam, como *Viramundo* (1965): *Sou viramundo virado/ Pelo mundo do sertão/ Mas inda viro este mundo/ Em festa, trabalho e pão. Louvação*

instrumento de seis cordas representaria a dominação da cultura estrangeira sobre a música brasileira – era, na verdade, uma jogada de marketing orquestrada pela televisão [...] a direção da Record convocou o elenco da emissora para a abertura de um novo programa de TV ancorado por Elis, batizado de ‘Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira’” (NIGRI, 2010, p.27).

¹¹ Utilizamos como referência a cronologia proposta pelo próprio compositor em conjunto com Carlos Rennó no livro *Gilberto Gil: todas as letras* (Companhia das Letras: São Paulo, 1996), que divide a poética do compositor por períodos, sendo o primeiro, justamente, entre 1962 e 1966; seguido de 1967-1969 (o Tropicalismo); 1970-1974 (as canções do exílio Londrino e a volta ao Brasil); 1975-1978 (*Refazenda, Refavela, Refestança e Doces Bárbaros*); 1979-1983 (*Realce, Extra, Luar, Um Banda um e outras Canções*); 1984-1989 (*De Raça Humana a Eterno Deus Mu Dança*); e os anos 90 (*Parabolicamará e Tropicália 2*, as criações mais recentes).

(1965), em parceria com Torquato Neto, também propõe um futuro revolucionário: *Louvo quem canta e não canta/ Porque não sabe cantar/ Mas que cantará na certa/ Quando enfim se apresentar/ O dia certo e preciso/ De toda a gente cantar*. Em *Roda* (1964), com letra de João Augusto, a linguagem é direta: *Quem tem dinheiro no mundo/ Quanto mais tem, quer ganhar/ E a gente que não tem nada/ Fica pior do que está/ Seu moço, tenha vergonha/ Acabe a descaração/ Deixe o dinheiro do pobre/ E roube outro ladrão/ [...] Seu moço, tenha cuidado/ Com sua exploração/ Se não lhe dou de presente/ A sua cova no chão*.

Marcelo Ridenti (2010, p.89) observa que a brasilidade revolucionária não nasceu no combate à ditadura, mas vem do período pós-Estado Novo e se acentua nos anos do Governo de João Goulart, em que artistas e intelectuais acreditavam estar na “crista da onda” de uma revolução em curso, a exemplo da experiência cubana. Esse florescimento cultural e político acentuado nos anos 60 é caracterizado por Ridenti (2010) como um período “romântico-revolucionário”, marcado pela vontade de transformação e ação para mudar a história e construir o homem-novo (como o proposto por Che Guevara, influenciado pela leitura de Marx). Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior do “Coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana/capitalista.

O período que antecede a vinda dos artistas tropicalistas para o sudeste é decisivo para o início da convivência e formação do grupo, marcado tanto pela busca da construção desse ideal do homem novo, romântico-revolucionário, quanto pela inquietação estética gerada pela depuração de linguagem da Bossa Nova. Gilberto Gil já tinha, desde o início da década de 1960, uma projeção regional na mídia baiana: ele se apresentava em programas de televisão em que selecionava e acompanhava calouros e, quando tinha oportunidade, apresentava seus primeiros sambas (CALADO, 1997, p.44)¹². No ambiente universitário, onde cursava Administração de Empresas, Gilberto Gil participou, junto com Caetano Veloso, Maria Betânia e Maria da Graça (mais tarde Gal Costa), do show *Nós por exemplo*, espetáculo constituído por canções da Velha Guarda (Noel Rosa, Dorival Caymmi) e composições próprias. Foi esse espetáculo que justificou um convite do diretor de Teatro de Arena, Augusto Boal, para que os baianos se apresentassem no Rio de Janeiro, *Arena canta Bahia*, porém com um direcionamento político-ideológico marxista, relativizado nas experimentações estéticas de *Nós por exemplo*.

¹² Gilberto Gil nasceu em Salvador em 26 de junho de 1942 e passou a primeira infância no interior do estado, na pequena Ituaçu. Aos nove anos retorna à capital para estudar e morar com uma tia, onde aprende o seu primeiro instrumento: o acordeon. Posteriormente, por influência de João Gilberto, o artista também se dedica ao violão. A esse respeito, ver Calado (1997, p.42).

O Teatro de Arena de Boal era uma formação que antecedeu e influenciou a construção do CPC, como revela Berlinck (1984, p. 23). O Arena se inicia em 1955 pelos formandos da primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo e é ampliado com a chegada de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, artistas que propuseram uma ação de visitas a escolas e sindicatos para expandir a arte teatral e valorizar a produção brasileira. Aos poucos, o movimento adquire uma função política na busca de se colocar, nas palavras de Guarnieri, ao lado do “proletariado e das massas exploradas” (BERLINCK, 1984, p. 17). A experiência do Arena iria fundamentar a criação do CPC em 1961 pelo próprio Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirzman e o sociólogo Carlos Estevam Martins, seu primeiro diretor. Formalmente, o CPC se extingue com o golpe militar de 1964, mas a influência de seus métodos se estende em grande parte da produção artística do final dos anos 60. Estevam é sucedido na direção pelo cineasta Carlos Diegues e, em seguida, pelo poeta Ferreira Gullar. O CPC, criado no Rio de Janeiro, manteve e radicalizou a proposta de uma arte política e expandiu seus limites tanto geográficos (com sedes nas principais capitais do país), quanto nas manifestações artísticas incluindo, além do teatro, o cinema¹³, a literatura e a música. Dentre as produções do CPC no campo musical na sua origem, se destaca o long-playing *O povo canta*, com canções de Carlos Lyra, Billy Branco, músicos identificados com a Bossa Nova, mas iniciando o movimento em direção à canção de protesto.

Berlinck (1984, p. 43) chama atenção para o fato de que nenhuma atividade do CPC era feita sem uma orientação teórico-metodológica, cuja base estava na distinção estabelecida por Carlos Estevam entre uma arte do povo e uma arte popular. A primeira era produzida pelas comunidades economicamente atrasadas, sobretudo do meio rural ou nas periferias urbanas resistentes ao processo de urbanização. O artista intuitivo desses ambientes não se diferenciava da massa consumidora, resultando numa manifestação artística tosca e desajeitada. A arte popular tem um grau de elaboração técnica maior, mas está longe da “dignidade artística” (BERLINCK, 1984, p.44), sobretudo, por buscar o entretenimento, o lazer inconsequente. Distrai o seu público, mas não o forma, não desperta a reflexão. A leitura de Estevam é fundamentalmente marxista e vê o mundo da cultura como a superestrutura “espiritual” da sociedade, refletindo a organização econômica nos diferentes períodos históricos. A missão era criar um outro espaço, além da arte do povo e da arte popular. Trata-se de um projeto de cultura desalienada, que pressupunha uma valoração ideológica de cunho

¹³ Em relação à produção cinematográfica do CPC, há um curioso fato relacionado ao filme *Cinco vezes favela*, dirigido por Carlos Diegues. Em 2010, a proposta do filme foi refeita com roteiros dos próprios moradores da favela, é um fato revelador do movimento da história. Antes, os intelectuais acreditavam falar pelo povo, hoje, buscam-se canais de expressão direta do povo.

marxista, precedendo e determinando a formulação artística. O CPC propunha conquistar tanto o público intelectualizado – sobretudo o universitário – quanto o operariado, os moradores das favelas e trabalhadores rurais, buscando, para isso, uma linguagem clara – mas engajada – na sua intenção de conscientização das massas.

A visão da arte no Centro Popular de Cultura parece bastante próxima do conceito dos aparelhos althusserianos. Heloísa Buarque, ao analisar o anteprojeto do CPC, que circulou a partir de 1962, observa que

a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade (HOLLANDA, 1980, p.18).

As similitudes com o projeto da primeira AD vão além, tanto um projeto quanto o outro pretendiam por a nu as ideologias da classe dominante, no caso brasileiro, tomando o caminho do artístico. Os movimentos culturais dos anos 1960 no ocidente traziam também uma motivação artística-política, como se dava na França, por exemplo, com a Nouvelle Vague. Articular as reflexões entre a AD Francesa e a arte brasileira no período não significa, evidentemente, negar a existência da relação entre manifestações culturais e política também no ambiente europeu. O que buscamos salientar é um alinhamento entre o projeto inicial da AD e arte engajada brasileira a partir das leituras marxistas.

O show *Opinião*, que funciona como a porta de entrada do grupo baiano no sudeste a partir da figura de Maria Betânia (descolada, desde sempre, do projeto tropicalista), trazia no livreto distribuído ao público a estreita ligação que se buscava entre a música popular e as diretrizes ideológicas de base marxista do CPC:

a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém viva as tradições de unidade e integração nacionais (HOLLANDA, 1980, p.32).

Heloísa Buarque observa a ironia da utilização das mesmas palavras presentes no projeto nacional-popular da esquerda na futura propaganda da ditadura militar, as noções de unidade e integração nacional.

Ainda que se reconheça hoje o fracasso do projeto de conscientizar as massas, a distância histórica permite ver na proposta do CPC uma “herança de generosidade”, conforme expressão do cineasta Arnaldo Jabor em entrevista publicada em *O Pasquim*, em

1972 (HOLLANDA, 1980, p. 28).

O que ficou de maravilhoso do período 61-64 da cultura brasiliensis foi justamente a doidera conscientizante que se apossou dos artistas. Como as esquerdas estavam próximas do poder, montaram-se mil veículos de conscientização em massa do povo brasileiro [...] saíram pelo país afora numa louquíssima mambembice revolucionária, nunca vista na História das Esquerdas próximas ao poder [...]. Nunca se acreditou tanto na arte quanto força política, no mundo (HOLLANDA, 1980, p.28).

No rito dos festivais de música – já sob a sombra da ditadura –, a comunhão entre plateia universitária e artistas está profundamente ligada a essa herança utópica no pós-1964. Num curioso paradoxo, o poético se situa, hoje, mais na descrição das intenções dessa energia revolucionária de uma parcela da juventude, no relato de Jabor, do que propriamente nas obras criadas por esses artistas, na grande maioria datadas, objetos cujo sentido se dilui no tempo histórico.

A vinda de Gilberto Gil para São Paulo, em 1965, pouco após o golpe militar que reprimiu o modelo de arte política do CPC, mas não conseguiu silenciá-lo, é marcada por essa valoração ideológica na figura do artista nordestino, materializada de maneira caricata no *Arena canta Bahia*. Mesmo sofrendo influência do CPC no ambiente universitário baiano, o artista convivia com outras formas de expressão, como o choque estético trazido pela Bossa Nova e até mesmo o contato com a televisão e o meio publicitário. Ainda assim, se reconhece, em sua trajetória, uma influência maior da arte engajada do que em outros baianos do grupo. Gil vem para a capital paulista na condição de jovem e promissor executivo da Gessy-Lever, dividindo seu tempo com a música, que cada vez mais cobra o seu espaço. O artista passa a ser conhecido por suas participações no programa de Televisão de Elis Regina, *O Fino da Bossa*, cujo principal concorrente, o programa *Jovem Guarda*, capitaneado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, era visto como alienado pelo grupo da cantora gaúcha, mais alinhado com os valores do nacional-popular, de matriz cepecista.

Elis abrigava não apenas a canção de protesto, mas também o samba autêntico de seu parceiro de programa Jair Rodrigues e tudo o que tivesse a marca “nacional” e ao mesmo tempo “popular”. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, cuja repercussão vinha crescendo espantosamente na esteira do sucesso dos Beatles (TATIT, 2004, p.53).

A força dos acontecimentos na trajetória do artista vai delineando, aos poucos, um deslocamento em relação à arte de base marxista e ao primado do regionalismo. Assim, é

possível ver, nesse movimento, tanto a presença de razões mercadológicas (a necessidade de firmar uma especificidade tropicalista na mídia, um meio-tom para a música jovem que não fosse a ingênua Jovem Guarda, nem tampouco a fechada música de protesto), quanto uma espécie de migração de uma idade genealógica (nos termos de Courtine (2006)) para uma pessoal, a descoberta do corpo, a revolução sexual, as drogas. São características que despontam no final dos anos 60 e vão sendo construídas ao longo da década de 1970. Em suas memórias, Caetano demonstra um alinhamento entre seus diálogos políticos-poéticos com dois de seus principais interlocutores: o intelectual baiano Rogério Duarte (parceiro de Gil em algumas músicas compostas entre 1967 e 1968)¹⁴ e o escritor paulista José Agripino, além das propostas do empresário Guilherme Araújo de abrir espaço para uma nova música jovem, mais sofisticada e intelectualizada do que a Jovem Guarda e mais contemporânea do que a música de protesto. Rogério reagia espantado a essa coincidência: “É impossível que o que ele planeja seja o mesmo que eu planejo, pois ele é o empresário, eu sou o desempresário” (VELOSO, 1997, p. 129). É um enunciado revelador desse espaço múltiplo no Tropicalismo: vanguarda artística e mercado, política e poética, brasilidade e internacionalização¹⁵.

Como numa gangorra em que estivesse de um lado os valores comerciais e de outro os artísticos (permeados pelo político-ideológico), os tropicalistas buscavam ajustar os pesos na busca de um equilíbrio que desequilibrasse os discursos em circulação. Durante debate com os estudantes universitários da Faculdade de Arquitetura da USP em junho de 1968, Gilberto Gil é vaiado ao, mais uma vez, falar da relação entre arte e mercadoria: “Não fomos nós que fizemos de nossa música mercadoria. Mas ela só penetra quando vendida” (CALADO, 1997, p.201). A tensão entre os dois universos podia ser observada no próprio interior do Tropicalismo; um pouco antes, em março de 1968, o artista plástico Hélio Oiticica (o primeiro a criar a obra com o nome de *Tropicália*) escreveu um artigo sobre os riscos de banalização do movimento:

não se esqueçam de que há elementos aí que não podem ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em Tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem (CALADO, 1997, p.184).

¹⁴ Entre as parcerias, podemos citar *Objeto semi-identificado* e a inédita *A última valsa*, ambas de 1969.

¹⁵ Heloísa Buarque de Hollanda vê na figura de Rogério Duarte uma espécie de pajé e feiticeiro da tribo tropicalista: “Investido de um ‘saber superior’, avalizado por um bom número de leituras e de um ‘poder’ conferido pela experimentação sensível no limite, até mesmo próxima da loucura, Rogério traz em si os índices constitutivos da vivência tropicalista” (HOLLANDA, 1980, p. 72).

A vivência de Hélio e de poetas tropicalistas como Wally Salomão incluía uma aproximação com o universo dos morros cariocas, como o bandido *Cara de cavalo*, homenageado pelo artista plástico. O discurso tropicalista propõe uma aproximação entre arte (linguagem) e vida, ao mesmo tempo em que se reconhece como manifestação da indústria do entretenimento. É uma posição discursiva que sugere contradição (aos olhos da esquerda tradicional) e ambiguidade, gosto pelo paradoxo (no novo lugar enunciativo criado a partir do Tropicalismo).

A forma como as ações se estruturam se articula com a intuição vivenciada por Gilberto Gil em Caruaru. Os signos da contracultura, de maio de 68, convivem com a memória/vivência da cultura popular, das tradições nordestinas, sobretudo Luiz Gonzaga (influência confessa na música de Gilberto Gil). A “arte do povo” de Caruaru aparecia no seu primitivismo e força, não no aspecto tosco, conforme concepção do CPC, mas como signo de uma vitalidade dos ritos sociais que passavam despercebidos diante da visão da cultura popular como reprodutora da dominação de classes. Gil parece ter reconhecido em Caruaru a possibilidade do poético na classe dominada, algo que os próprios teóricos da Análise do Discurso demorariam um pouco mais para problematizar. Numa síntese da singularidade tropicalista, Caetano Veloso (1997) faz referência a essa visão do popular, conforme a arte engajada dos anos 60: “Não se trata aqui do populismo dos desvalidos e barateador das linguagens, mas da coragem de enfrentar a complexidade da dança das formas da história na sociedade” (VELOSO, 1997, p. 504). Há um jogo discursivo: o predomínio do ideológico na música de protesto empobrece a linguagem e o Tropicalismo propõe a revolução pela linguagem. O que se dava a ver em Caruaru e nos Beatles era, sobretudo, a força da linguagem presente na Bossa Nova, que teria estimulado os jovens baianos a trilharem o caminho da música.

A síntese só será possível na forma como o Tropicalismo atualiza conceitualmente a ideia da antropofagia modernista de Oswald de Andrade. A aproximação dos baianos com os poetas concretos de São Paulo (os irmãos Augusto e Haroldo de Campos); intelectuais ligados à Teoria da Comunicação e Semiótica pierciana, como Décio Pignatari; musicistas de formação erudita dispostos a experimentar novas linguagens na canção popular (como Júlio Medaglia e Rogério Duprat), com as artes plásticas (Hélio Oiticica), o teatro de José Celso Martinez Correa e o Cinema Novo, é que vai permitir ao mesmo tempo a abrangência do projeto e a inscrição da arte tropicalista na brasilidade. Há uma ideia de convergência no Tropicalismo tanto por seu diálogo com a cultura de massa,

com os intelectuais, com outras formas de manifestação artística, quanto na busca de uma complexidade na música popular. Tatit (2004) observa que, enquanto a Bossa Nova buscava a decantação, uma fusão das baterias de escola de samba com o cool-jazz americano na batida do violão de João Gilberto, os tropicalistas miravam a expansão.

O Tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão (TATIT, 2004, p. 103).

O Tropicalismo busca o extremo da Bossa Nova, embora o aspecto estético do movimento surgido nos anos 50 tenha sido determinante para a incursão de Caetano e Gil no mundo dos compositores.

O alcance tropicalista foi, portanto, além dos limites da canção. Um olhar discursivo sobre o movimento não pode deixar de contemplar a relação estabelecida com a mídia, que se dá tanto na ocupação do espaço televisivo, quanto na tentativa de tematizar esse universo nas canções. Sem a televisão, o Tropicalismo não teria tido o alcance que teve. A aproximação com a TV se dá de maneira concomitante ao diálogo com intelectuais que pensavam os meios de comunicação no final dos anos 60. Entre eles estão, como já citamos, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, também os principais formuladores da poesia concreta, movimento de vanguarda poética surgido na segunda metade da década de 1950. No *Manifesto da Poesia Concreta*, publicado por Décio em 1956, já se fazia presente algumas características observáveis na postura tropicalista, como a proposta de considerar como elementos de inspiração artística a linguagem da mídia: propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema, os anúncios luminosos, as histórias em quadrinhos, as artes gráficas. São os próprios poetas concretos quem cuidarão de fazer a aproximação dessas teorias com o projeto tropicalista, embasando teoricamente a intuição poética dos artistas baianos.

Os concretistas saúdam a chegada dos baianos como uma possibilidade de vanguarda artística na música brasileira (como um contrapeso ao projeto do CPC), sobretudo pela forma aberta desses artistas que não só se servem da televisão, como a incorpora nas letras das canções: *Ela nem sabe até pensei em cantar na televisão* (*Alegria, alegria*, Caetano Veloso, 1967). O nome da música – que não aparece na letra – era uma frase usada pelo apresentador de televisão Abelardo Barbosa, o Chacrinha: “seu bordão da temporada (ele lançou muitos outros que entraram na linguagem cotidiana)” (VELOSO, 1997, p. 167). Uma

homenagem a quem Caetano considerava o porta-voz de uma “experiência dada de massas” que “às vezes parecia perigoso por ser tão absurdo e enérgico” (VELOSO, 1997, p. 167). Em *Aquele abraço*, composta por Gilberto Gil em 1969, a referência ao Chacrinha é explicitada: *Alô, alô, seu Chacrinha - velho palhaço/ Alô, alô, Terezinha - aquele abraço!*

Os concretistas não só legitimavam a relação dos tropicalistas com a televisão, como viam nos artistas baianos um passo adiante em relação à proposta de vanguarda artística concebida por eles na década anterior. Heloísa Buarque (HOLLANDA, 1980, p.39) aponta no projeto concretista alguma similitude com a vanguarda revolucionária do CPC, pela crença do papel dos intelectuais como próximos a uma pedagogia de leitura¹⁶ para as classes menos informadas. Os primeiros, buscando construir uma atitude revolucionária, os segundos, concebendo um código de leitura do mundo moderno. A grande contribuição dos concretistas, acredita Hollanda (1980), está na necessidade de pensar as relações da produção cultural brasileira com a informação estrangeira (sendo, nesse sentido, oposta ao projeto do CPC). A sedução exercida pelos tropicalistas entre os concretistas pode ser vista como a correção histórica na crença no projeto desenvolvimentista, na medida em que a relação dos tropicalistas com a cultura de massa já pressupunha a consciência de um projeto de dependência cultural, cuja tentativa de subversão se dava pelo viés antropofágico. A aproximação com Chacrinha serve a esse fim. Os tropicalistas “retomam o debate a partir do equívoco mesmo do concretismo, mas não desprezam sua informação” (HOLLANDA, 1980, p.43). Nesse sentido, a aproximação com o Chacrinha é reveladora da “intervenção múltipla, guerrilheira, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema” (HOLLANDA, 1980, p. 63).

Há uma atenção aos signos outros que não apenas a letra e música das canções. As roupas exageradas, as aparições televisivas se somavam às capas provocativas dos primeiros discos. Os antigos LPs constituem o equivalente pop dos livros, enquanto objetos culturais. São obras articuladas com um conceito (na forma como uma canção sucede e dialoga com a anterior, na existência de um lado A e um lado B), na arte gráfica das capas que também complementam os sentidos. Na condição de objetos culturais, os antigos vinis criavam uma disposição diferente para a escuta. Escolhe-se o momento de ouvir a música, é necessário o movimento de “virar o disco” para apreciar o outro lado. O crescente processo de digitalização da música nos últimos anos fez com que a circulação se tornasse excessiva, invadindo o espaço da privacidade. Naquele momento, porém, os discos eram objetos

¹⁶ Heloísa analisa o clássico poema que busca desmontar os signos da Coca-Cola, que se torna em si mesmo um objeto técnico, limpo como a linguagem do sistema que ele queria denunciar (HOLLANDA, 1980, p. 40).

artístico-culturais de socialização e refletiam escolhas de seus usuários. A TV funcionava como divulgadora dos artistas e os discos eram objetos culturais em que o sujeito artista construía sua identidade com o público, podendo levar sua obra a distintas geografias.

Entre 1967 e 1968, os principais LPs tropicalistas se articulam numa estética da arte pop, em que se percebe nitidamente a influência do rock inglês, sobretudo os Beatles. O disco *Tropicália ou Panis et Circense*, criação coletiva do grupo baiano, teve a capa mais provocativa no cenário da música brasileira de então. O maestro Rogério Duprat aparece com um penico na mão, Nara e Capinam estão na foto que Caetano segura, Gil veste um roupão. Além de uma desconstrução dos papéis tradicionais – o maestro portando um penico –, há ali a ideia de um coletivo, de um grupo destinado a revolucionar a arte brasileira, se colocar mais como vanguarda artística (nas trilhas do concretismo) do que como vanguarda revolucionária (na tradição do CPC).



Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968)

No seu primeiro disco solo, lançado em 1968, Gil aparece com o fardão da Academia Brasileira de Letras. Há uma semelhança dessas capas com o *Sgt. Peppers e Lonely Hearts Club Band*, de 1967, o disco que iria inaugurar uma nova fase no pop internacional com influência direta nos tropicalistas, conforme relato de Zuza Homem de Mello:

Caetano Veloso não escondia um entusiasmo incomum pelo disco dos Beatles, chegando a traduzir todas as letras [...] Gilberto Gil também ficara chapado com *Sgt. Peppers*. O disco dos Beatles provocou uma leitura diferente que o rock não era uma coisa tão chula, tão descartável [...] aquele disco mostrava uma maneira de incorpora-lo à música popular brasileira que ambos vinham fazendo (MELLO, 2003, p. 181).



Disco solo de Gilberto Gil em 1968, em que ele aparece com o fardão da Academia Brasileira de Letras

A síntese do pensamento dos irmãos Campos e Décio Pignatari no período aponta para o fortalecimento da indústria cultural brasileira, a importância de se produzir conteúdo local ao invés da importação de lixo americano, seguindo o caminho desenvolvimentista de fazer da música um objeto cultural diferenciado a ganhar o mundo. A exportação da Bossa Nova para os EUA seria um marco na forma como ela passou de “influência do Jazz” para “influenciadora do Jazz” (CAMPOS, 1968, p. 60). A partir da ideia da retomada da linha evolutiva de nossa música, conforme concepção de Caetano Veloso, Augusto de Campos vê na Jovem Guarda e no Tropicalismo a vitalidade e a inovação de todo ausentes nas canções de protesto com temática regionalista. É nesse sentido que se pode pensar o discurso tropicalista como “expressão de uma crise” pela forma como nega o nacional-popular, desconfia dos projetos de tomada do poder (via marxismo), valoriza a cultura de massa e dá um passo adiante na formulação de uma “dicção culta” nas letras das canções populares (HOLLANDA, 1980, p.37).

A chegada de Gil a São Paulo significa a um só tempo o encontro com esses pensadores e a entrada num universo pop, diferente do mundo rural onde foi criado, como ele mesmo diz numa entrevista publicada no jornal alternativo *Bondinho*, em 1972:

Quando eu vim pr'aqui, rapaz, pra esse mundo de concreto e edifício e a Gessy Lever e as fábricas e aquelas máquinas empacotando sabão em pó e detergente, lá em Campinas, aquele mundo que eu vivi no primeiro ano aqui

em São Paulo, os escritórios, aquela coisa linda de publicidade (GIL, 2008, p. 60).

Caetano (VELOSO, 1997, p. 216) relata como uma expressão escrita num artigo de Décio Pignatari – *Geléia geral brasileira*¹⁷ – foi utilizada numa letra de uma parceria entre Gilberto Gil e Torquato Neto no mesmo ano de 1968, bem como título de uma coluna mantida pelo segundo no jornal carioca *Última hora*. A letra da música faz referência a essa convivência com símbolos da comunicação de massa: *Na geléia geral brasileira/ Que o "Jornal do Brasil" anuncia/ [...] É a mesma dança na sala/ No Canecão, na TV/ E quem não dança não fala/ Assiste a tudo e se cala/ Não vê no meio da sala/ As relíquias do Brasil:/ Doce mulata malvada/ Um LP de Sinatra/ Maracujá, mês de abril/ Santo barroco baiano/ Superpoder de paisano/ Formiplac e céu de anil*. Há um claro alinhamento entre a letra de *Geléia geral* e as teorias sobre a cultura de massa formuladas por Pignatari: o olho na publicidade, a convivência da cultura popular brasileira com os novos meios de comunicação. A canção delineia também um sujeito em movimento: entre a tradição da cultura popular (o domínio de memória) e os acontecimentos (o mundo industrializado do sudeste).

Ao lado da canção manifesto *Tropicália*, de Caetano Veloso (também composta em 1968), *Geléia geral* é uma música que sintetiza a proposta tropicalista. Há, inclusive, a citação de uma frase (*alegria é a prova dos nove*) do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade: *A alegria é a prova dos nove/ E a tristeza é teu porto seguro/ Minha terra é onde o sol é mais limpo/ E Mangueira é onde o samba é mais puro/ Tumbadora na selva-selvagem/ Pindorama, país do futuro*. A aproximação com os textos do poeta modernista – cuja ideia da antropofagia seria atualizada pelos músicos baianos – se deu através dos “eruditos” paulistas. *Geléia geral* atualiza o lugar de Oswald de Andrade – o modernista dionisíaco – em comparação com Mário, nacionalista, apolíneo, pesquisador das raízes musicais autênticas do Brasil, também referenciadas no refrão de *Geléia geral* na referência ao bumba meu boi: *Ê, bumba-yê-yê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-yê-yê-yê/ É a mesma dança, meu boi*. É o batimento entre tradição e modernidade que está por detrás da imagem do poeta de *Geléia geral*: *Um poeta desfolha a bandeira/ E eu me sinto melhor colorido/ Pego um jato, viajo, arrebento/ Com o roteiro do sexto sentido/ Voz do morro, pilão de concreto/ Tropicália, bananas ao vento*. No final dos anos 60, a televisão brasileira começava a viver o ciclo integrador acentuado na década seguinte pelo predomínio

¹⁷ O conceito de *Geléia geral* foi concebido por Décio Pignatari após uma polêmica com o poeta Cassiano Ricardo, crítico das experimentações formais dos concretistas. Pignatari reagiu dizendo que “na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso” (DUNN, 2009, p. 117).

da TV Globo no território nacional. Apesar de ter sido criada em 1950, a televisão também era, até o início dos anos 60, um objeto mais presente nos grandes centros urbanos. Situação que começava a mudar no final da década¹⁸. Décio Pignatari observa a forma como houve uma alteração na linguagem da TV Record de São Paulo com o aumento no número de receptores a partir de 1968. Há uma popularização: a volta de “cantores de outras eras, duplas caipiras e cantores de bolero, ao mesmo tempo que se exclui ‘a música popular de vanguarda’ representada por Caetano Veloso e Gilberto Gil” (PIGNATARI, 1968, p. 90). Assim, a fase áurea dos festivais corresponde ao período que vai de 1965 a 1968, com alguns desdobramentos em 1969. É visível como após o Ato Institucional número 5, há uma progressiva crise desse tipo de espetáculo que coincide com a predominância de um tom mais conservador na TV brasileira, reduzindo o espaço para as experimentações. Zuza Homem de Mello demonstra como os festivais encerraram seu ciclo também pela radicalização da ditadura, sobretudo no VII Festival Internacional da Canção, o FIC, transmitido pela Rede Globo em 1972 (MELLO, 2003, p. 422)¹⁹. “O governo militar que já tinha cismado com os espetáculos de música engajada tipo ‘Opinião’, começou a prestar atenção cada vez maior aos novos ídolos da música popular” (MELLO, 2003, p.121).

O primeiro Festival de maior repercussão televisionado no Brasil foi na TV Excelsior do Rio de Janeiro, em 1965. Elis Regina foi a vencedora com *Arrastão*, música de Vinicius de Moraes e Edu Lobo (DUNN, 2009, p. 84). No ano seguinte, a Record iniciaria a sua primeira edição do Festival de Música Popular Brasileira, no qual Chico Buarque, com a música *A banda*, e Geraldo Vandré, com *Disparada*, empataram em primeiro lugar. A partir daí os Festivais se tornaram um local de encontro entre o político-ideológico, poético e midiático, culminando nas polêmicas do Festival da Record em 1967 e no Festival Internacional da Canção, organizado pela Globo, no Rio de Janeiro, no ano seguinte, em que Caetano apresentou *É proibido Proibir*.

Os Festivais, sobretudo da Record, foram os responsáveis pela denominação Música Popular Brasileira, sintetizada na sigla MPB (uma construção linguística que ainda sobrevive e associa nossa música popular a um universo ao mesmo tempo estético e político). Há na denominação também uma espécie de herança do CPC, no eixo do significante

¹⁸ O crescimento no número de aparelhos vendidos em 1968 no Brasil foi de 47%, totalizando 678 mil novas unidades (COSTA, [et al], 1986, p. 86). Um ano depois, já eram mais de 4 milhões e 336 mil aparelhos no país, um prenúncio que começava a se verificar com a entrada desse objeto no centro da sala das famílias.

¹⁹ Zuza relembra que houve uma pressão dos militares para o afastamento da cantora Nara Leão do júri, por conta de uma entrevista contra a ditadura dada por ela ao *Jornal do Brasil*. Os outros jurados reagiram e o psicanalista Roberto Freire tentou ler um manifesto, tendo sido arrastado por policiais que o espancaram, deixando-o internado por 15 dias para se recuperar dos ferimentos (MELLO, 2003, p. 428).

“popular”. O próprio desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira se expandiu a partir desse encontro da música com a televisão. A emissora desenvolveu uma técnica de gravação dos programas musicais, dispensando a edição mesmo com o advento do videotape, o que, na opinião de Zuza Homem de Mello, provocava uma proximidade com o telespectador.

Isso dava ao público de casa a sensação de que até os vídeos gravados no teatro eram transmitidos ao vivo, e foi esse o segredo da impressionante comunicação que se estabeleceu entre a TV Record e o público brasileiro. [...] A edição de programas musicais com a presença de público – verdadeiro processo de retalhação que lhes dá uma assepsia que se tornaria anos depois padrão na TV- Globo – pode ser considerada uma das principais causas da queda de audiência nos programas de televisão (MELLO, 2003, p. 102).

Uma das riquezas do documentário *Uma noite em 67* é o modo como expõe uma espécie de paradoxo – aos olhos contemporâneos – em relação à condução do espetáculo midiático e o real por ele representado. Há um choque entre o calor do acontecimento transmitido e os protocolos midiáticos. A postura, as roupas e enunciados dos apresentadores Blota Jr. e Sônia Ribeiro projetavam uma classe média, na segurança de suas casas (uma espécie de extensão do *american way of life*) em contraposição à tensão do ambiente, com as vaias, os aplausos, as intervenções artísticas que reproduziam a atmosfera política e cultural do final dos anos 60 no Brasil. É como se fossem dois universos distintos: de um lado o “calor” da disputa, as relações entre os artistas e deles com a plateia, de outro, os protocolos dos apresentadores. Uma força conservadora, outra revolucionária. O endurecimento da ditadura acabou por estabelecer, como vimos, o predomínio da força conservadora no ambiente da televisão. Os tropicalistas seguiram, como veremos depois, o caminho do desbunde.

Numa parceria de Gilberto Gil com Caetano Veloso, que inclusive dá nome ao álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circense* (1968), os autores tematizam essa relação entre uma classe média conservadora, seduzida pelo incipiente milagre econômico da ditadura e a promessa de uma revolução cultural a rondar os ares dos festivais e das artes no país: *Eu quis cantar/ Minha canção iluminada de sol/ Soltei os panos sobre os mastros no ar/ Soltei os tigres e os leões nos quintais/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e em morrer/ Mandei fazer/ De puro aço luminoso um punhal/ Para matar o meu amor e matei/ Às cinco horas na avenida central/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e em morrer.*

Enquanto a lógica de espetáculo midiático já acentuava os traços das

aparências (as roupas, atitudes, gestos), como se tornou regra com o tempo, os artistas pareciam viver os últimos respiros de uma outra ordem dos discursos (FOUCAULT, 2004a). É como se eles não tivessem consciência total da lógica midiática, preservassem uma espécie de intuição que os tornavam verdadeiros nas imagens captadas pela câmara (ainda mais quando vistas com a distância histórica que o documentário permite), tivessem suas subjetividades centradas num limiar artístico-político, no espantoso lugar que suas criações pareciam ir adquirindo no imaginário brasileiro.

Depois da bossa nova, passara-se a levar música popular muito a sério no Brasil. E isso em todos os sentidos: dos aspectos propriamente musicais e literários aos políticos, havia uma atitude pretensiosa e responsável em toda a atividade ligada à canção (VELOSO, 1997, p.122).

Chico Buarque, por exemplo, numa das entrevistas, parece estranhar a orientação do repórter para que se dirigisse aos telespectadores (chega a esboçar um sorriso ao repetir a palavra “telespectador”, apontando para um estranhamento tanto linguístico quanto de sentido). Palavra engenhosa, apontando para uma relação fria percebida pelo autor de *A banda*. Embora os apresentadores tentassem, não se concretizava como efeito do discurso, a projeção de um sujeito invisível e genérico, algo que faz lembrar a “proximidade distante” como uma das características da relação da televisão com o telespectador apontadas por Courtine (2003). Ao contrário, a força do acontecimento estava nele mesmo, como se os apresentadores e toda a ambiência fossem adornos desnecessários, servindo, no máximo, para lembrar a condição de espetáculo midiático. Essa espontaneidade que a mídia persegue hoje a todo custo (sem jamais alcançar), se dava a ver ali para além das palavras e parece mágica diante da inocência para sempre perdida na relação dos artistas com as câmaras e com o público.

O estranhamento de Chico revela ainda um distanciamento em relação ao telespectador na mesma proporção com que ele e os outros artistas estavam próximos da plateia. Nas transmissões do Festival da Record ainda era quase ausente nesses artistas a autocorreção gerada pelo “olhar e escuta de si”, possíveis com o advento da TV (PIOVEZANI, 2009, p. 266). A transmissão “quente” dos festivais se deve, ao que parece, a essa relação de proximidade com as plateias.

Depois das apresentações nos Festivais, parte do público – na maioria universitários – se encontrava para discutir os rumos da música brasileira em bares [...] Nestes pontos de encontro, os fãs chegavam a ouvir as canções

antes mesmo de elas serem inscritas nos Festivais (NIGRI, 2010, p. 31).

Enquanto, como dissemos anteriormente, o diretor do programa utiliza a metáfora da “luta livre” para se referir ao futebol, Gilberto Gil, num comentário espontâneo durante o documentário *Uma noite em 67*, compara o clima quente do Festival a um jogo de futebol. As duas metáforas esportivas parecem reveladoras dessa espécie de contradição entre uma incipiente ambiência midiática e uma forte, porém agonizante, relação política entre os compositores e a plateia. A luta livre é produzida para a tela, há sempre a desconfiança na manipulação dos efeitos e resultados da violência (des)medida entre os lutadores. No jogo de futebol, o olhar do atleta tem de estar obrigatoriamente nos acontecimentos do jogo e não para as câmaras, embora atualmente a tendência de espetacularização de todas as esferas da vida pública relativize essa tendência. No futebol, um breve descuido pode pôr tudo a perder. Onde Gil via a metáfora futebolística, Paulo Machado de Carvalho enxergava a luta livre, leituras que evidenciam as diferentes posições sujeito do artista e produtor midiático. Momento limiar de transição de uma ordem à outra dos discursos, hoje mais claramente perceptível na atualização dessa memória proposta pelo documentário.

Talvez fossem os artistas baianos os que mais tinham consciência de um futuro próximo, na medida em que eram os únicos a tematizar a cultura de massa em suas intervenções, nisso, aliás, residindo a contemporaneidade do projeto tropicalista. A expressão de uma crise, conforme a análise de Heloísa Buarque de Hollanda, está também nesse espaço da mudança de uma *ordem do olhar*²⁰. Os tropicalistas se aproximavam mais de uma construção imagética na figura do artista para dialogar com o novo meio, de maneira um pouco tímida em 1967 e mais radicalizada no ano seguinte. Há um interessante deslocamento discursivo na forma como Gil classifica sua música como pop-abreviação para popular na língua inglesa, em contraponto à ideia do popular brasileiro, presente nas formulações como CPC, MPB, da música engajada com sinônimo dos ritmos tradicionais (populares) nordestinos. Em artigo publicado na véspera da apresentação de *Domingo no parque*, Gilberto Gil se refere à sua criação como “música pop”, “música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de uma forma simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos”: é visível no enunciado as referências aos pressupostos concretistas (DUNN, 2009, p. 91). É a opção do artista pelo pop em contraste com o que o

²⁰ Tomamos a expressão *ordem do olhar* no sentido da *ordem do discurso* de Foucault, mas aplicada à proliferação das imagens no mundo contemporâneo. A possibilidade de uma *ordem do olhar* articulada com a *ordem do discurso* foi um dos temas mais discutidos no II CIAD, realizado na Universidade Federal de São Carlos, em setembro de 2009, sobretudo a partir da ideia de uma *semiologia histórica* postulada por Jean-Jacques Courtine. A esse respeito, ver *Discurso, Semiologia e História* (São Carlos: Claraluz, 2011).

grupo tropicalista considerava como visão demasiado sectária do popular. Ocorre que esse mesmo popular se faz presente no Tropicalismo: é dele que vem o olhar para os novos tempos.

Os tropicalistas caminhavam a passos largos para serem artistas pop. As suas intervenções nos festivais eram acontecimentos discursivos que geravam uma movimentação no ambiente cultural brasileiro. O próprio ato de se referir ao grupo baiano como tropicalista é uma construção que se dá na imprensa, conforme a lembrança de Caetano. A denominação de Tropicalismo para a música feita pelos baianos teria sido iniciativa do jornalista e produtor cultural Nelson Motta (VELOSO, 1997, p. 190).

O artigo de Nelson Motta intitulado *A cruzada tropicalista* (MOTTA, 2008, p.51) foi publicado originalmente no jornal carioca *Última hora* em fevereiro de 1968. É um texto centrado, sobretudo, no estilo: as roupas, a aceitação da complexidade cultural brasileira, a desconstrução dos limites do bom e mau gosto, temperados por alguma ironia. O artigo é dividido em quatro partes: a festa, a moda, a vida e a filosofia. O autor convida para um hipotético lançamento do Tropicalismo no Copacabana Palace, ao som de samba-canções da década de 50, sugere roupas coloridas para a festa para concluir: “São Jorge é nosso santo e carnaval a nossa festa. Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro! Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!” (MOTTA, 2008, p. 55). São enunciados que ironizam o ufanismo tropical e ao mesmo tempo remetem ao elemento da vivência, conforme a arguta observação de Hélio Oiticica.

Há um jogo discursivo entre *Tropicália* – título da música-manifesto de Caetano composta em 1968 a partir de um trabalho do artista plástico Hélio Oiticica e presente na letra de *Geléia geral* – e a expressão *Tropicalismo* cunhada por Motta. Caetano sempre manifestou sua preferência pela denominação *tropicália*, porque acredita que Tropicalismo tem uma carga semântica carregada numa referência à ideia de luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Ainda assim, o termo cunhado por Nelson Motta parece ter permanecido como a síntese do movimento baiano, dando lugar, às vezes, à *Tropicália*. Significantes distintos para amplos significados.

Afinal, paradoxalmente, como sugere o nome Tropicalismo – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos – sua preocupação básica continua sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional (RIDENTI, 2010, p.102).

O projeto tropicalista – assim como a AD – se funda em entremeios: entre a

vanguarda da arte revolucionária de base do CPC e a vanguarda artística de matriz concretista, a crise do projeto nacional-popular, a sedução pelos novos símbolos da juventude internacional (maio de 68, o rock, o cinema), a mudança de uma ordem das tradições populares para uma realidade urbana midiaticizada em que as coisas se tornam signos e os signos se tornam coisas. Se um dos pontos centrais da teoria do discurso é que não se pode dizer qualquer coisa em qualquer tempo, o acontecimento tropicalista sinaliza a emergência de um dizer novo que inaugura uma outra série no arquivo. Para entender como isso se dá, é preciso seguir a trajetória histórica da teoria.

1.2 A metáfora no canto e o lugar do poético na AD

Procuramos, até agora, descrever/interpretar o acontecimento discursivo tropicalista para fazer emergir sua singularidade, esforço que trouxe à tona uma multiplicidade de relações a serem trabalhadas no desenvolvimento da tese. A breve contextualização do gesto tropicalista no calor dos anos 60, articulada com o nascimento da Análise do Discurso como disciplina, sinaliza dois aspectos. O primeiro é a forte presença do marxismo tanto no ambiente acadêmico francês, quanto na Música Popular Brasileira. A diferença de contexto não pode desconsiderar o fato de que vivíamos sob uma ditadura militar e a música era um espaço múltiplo: catarse, resistência, mercado. Na sua dimensão discursiva, era um dos principais espaços por onde os sentidos deslizavam, tanto que se tornou célebre a maneira como os compositores – incluindo os tropicalistas – subvertiam, nos jogos das palavras, as interdições da censura. O segundo é o gesto tropicalista como uma espécie de premonição sobre as amarras ideológicas que as leituras marxistas geraram, vinte anos antes dessa mesma conclusão ganhar forma nas reflexões do próprio Michel Pêcheux e Jean-Jacques Courtine. Descompasso entre arte e ciência, diferenças de contextos históricos e geográficos possibilitam a aproximação entre teoria e objeto. “O tempo da pesquisa consiste em correr atrás do acontecimento”, nos diz Courtine (2006, p.109). O tempo da arte, ao contrário, é antecipar tendências, materializar em linguagem o que ainda se insinua nas práticas discursivas.

Nessa relação entre teoria e objeto, as novas formas de circulação do discurso, sobretudo a partir da popularização de tecnologias como a televisão, cumprem um papel fundamental. Se a desconsideração dos novos meios foi uma das causas do discurso comunista cair no “lugar vazio” de que fala Courtine, o Tropicalismo se construiu nas brechas

dos dispositivos midiáticos, inclusive, como mostramos, numa aproximação com as teorias de cultura de massa de inspiração mac luhiana, a partir do trabalho de Décio Pignatari e os irmãos Campos, cujo pano de fundo é a Semiótica de Peirce. Há uma influência dos estudos de mídia de vertente americana entre os múltiplos referenciais teóricos que embasavam os tropicalistas. Pignatari (1968, p.27) faz referência à distinção entre Semiótica e Semiologia para demarcar sua inscrição na primeira.

Na Europa, a semiótica é chamada de semiologia e se apresenta fortemente vinculada pela parti pris lingüístico de suas origens, como se pode notar pela nomenclatura de suas principais noções: denotação e conotação, significante e significado. Porém, mesmo no setor da lingüística estruturalista, um Roman Jakobson não oculta suas preferências por Pierce, cuja orientação também acolhemos (PIGNATARI, 1968, p.27-28).

Nas margens do discurso musical tropicalista há, como vimos, uma rede complexa: as relações com o marxismo, as teorias sobre a comunicação de massa, o diálogo com as tradições populares brasileiras, o cinema, a televisão, o teatro, as artes plásticas. Os fios dessa rede se articulam, como vimos, com o ambiente anterior ao acontecimento tropicalista e coincidem com a implantação da ditadura militar no país além de sinalizar o trânsito entre o poético e o político potencializados no movimento liderado pelos músicos baianos.

É preciso seguir o curso da teoria para encontrarmos nela o lugar do poético, ausente nas primeiras formulações. Se há um descompasso entre a constituição da Análise do Discurso e o real histórico no próprio território francês (nos referimos à forma como maio de 68 motiva a primeira fundamentação teórica da AD, embora essa não incorpore, num primeiro momento, a complexidade do acontecimento protagonizado pelos estudantes franceses), é preciso reconhecer a singularidade do pensamento de Foucault por não comungar com a ideia de um poder central a partir da classe dominante. O filósofo problematizou o discurso, de um ponto de vista menos determinista do que o verificado no primeiro momento de Pêcheux. O discurso é um objeto cuja formulação se dá, em Foucault, sobretudo nas obras *A arqueologia do saber*, de 1969, e *A ordem do discurso*, de 1971. São reflexões que fazem parte da primeira época do pensamento do filósofo, marcado em seu conjunto pela busca do entendimento das relações entre saber e poder na sociedade, os modos de subjetivação e de constituição da ciência. A fase arqueológica do filósofo propunha, sobretudo, uma revisão metodológica das Ciências Humanas, influenciadas pelas correntes estruturalistas marxistas. Essas reflexões deslocam pouco a pouco o pensamento de Foucault para entender os poderes no meio social.

O discurso, na visada foucaultiana, não é um falar sobre algo, mas algo que preexiste e determina os próprios objetos. Uma relação estreita entre fazer e dizer através do que o filósofo denomina práticas discursivas.

Uma das singularidades da Análise do Discurso está na estreita relação com o que foi de fato enunciado, não se parte de virtualidades. É a materialidade do enunciado: o átomo do discurso na definição de Foucault (2004b), quem abre o flanco para o imaginário, o simbólico e a história.

Não se volta ao aquém do discurso – lá onde nada ainda foi dito e onde as coisas apenas despontam sob uma luminosidade cinzenta; não se vai além para reencontrar as formas que ele dispôs e deixou atrás de si; fica-se, tenta-se ficar no nível do próprio discurso (FOUCAULT, 2004b, p.54).

Foucault pensou o enunciado como um acontecimento na ordem do saber. O enunciado não se confunde com a língua, não é tão somente uma frase, um ato de fala, mas uma função na medida em que é produzido por um sujeito a partir de uma posição institucional que determina o que pode e deve ser dito. O enunciado, para Foucault (2004b), trazia em si a singularidade do acontecimento, sempre associado a um domínio de memória. Todo dizer se apoia sobre um já dito. O enunciado tem uma existência material e ao contrário da enunciação pode se repetir cabendo, inclusive, ao analista, buscar a recorrência dos mesmos enunciados em diferentes enunciações. Essas regularidades dariam os limites do que Foucault denominou formação discursiva, um conceito central na Análise do Discurso.

Pêcheux (1995) dialoga com o conceito de formação discursiva, mas o adapta – num primeiro momento – à perspectiva althusseriana, articulando-o à ideia de formação ideológica. O que resulta numa concepção homogênea sem considerar as divisões e contradições no interior de uma mesma formação discursiva. É uma ideia que deriva mais da influência marxista no primeiro momento da teoria do que na construção do conceito em Foucault (2004b), para quem a formação discursiva é constitutivamente heterogênea. A concepção de formação discursiva utilizada neste trabalho é aquela encontrada no terceiro momento da AD, quando Michel Pêcheux se aproxima mais do pensamento de Foucault: toda formação discursiva traz em si as marcas da alteridade, sendo sempre frequentada por seu outro.

O conceito de formação discursiva interessa-nos, sobretudo, por sua relação com a noção de arquivo, fundamental, como veremos, para situar o acontecimento tropicalista na cultura brasileira. Na relação entre as formações discursivas, quando conseguimos

enxergar na dispersão de enunciados certa regularidade, estaremos diante de uma positividade, um arquivo. O conceito, trabalhado por Foucault (2004b), diz respeito a todo o sistema de enunciados: “acontecimentos de um lado, coisas de outro [...]. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2004b, p. 146-147). Para Foucault, é necessário um distanciamento histórico para que o arquivo seja melhor percebido. É impossível a descrição do arquivo na sua totalidade, dele se pode apreender fragmentos, regiões e níveis.

O arquivo é regido por dois sistemas: de enunciabilidade e funcionamento. Sargentini (2006), ao discutir a concepção foucaultiana de arquivo, demonstra que esses sistemas se complementam: aparecem tanto na formação quanto na transformação dos enunciados. Na relação do pesquisador com o arquivo, tanto o excesso quanto a falta se constituem em problemas. A discussão sobre os dois riscos de radicalização emergiu com a crítica feita pelo historiador Francês J. Leonard ao livro *Vigiar e Punir*, escrito por Foucault em 1975. Em artigo intitulado *L'historien et le philosophe*, em 1975, Leonard vai afirmar que Foucault não trata exaustivamente o arquivo, comporta-se como um “cavaleiro bárbaro que percorria três séculos a rédeas soltas”, se referindo ao saltos por períodos históricos diferentes. A resposta de Foucault no artigo *A poeira e a nuvem*, de 1980, levanta a importância da problematização que norteia a pesquisa. “Para o filósofo, a exaustividade é uma regra para quem quer tratar um período, mas não para se tratar um problema surgido em um dado período” (SARGENTINI, 2006, p. 42). O excesso de arquivo aponta para a ilusão de que está tudo anotado, vigiado, não é mais possível à história como criação. No outro oposto, a falta de arquivo sinaliza o equívoco da soberania do eu, o risco do dogma. Nem saber absoluto, nem impressões subjetivas são ideais, por isso a AD caminha pelo meio e se guia pela definição de um ponto de vista para examinar o arquivo. São as perguntas que organizam o *corpus*.

O pensamento de Foucault influencia o segundo momento da Análise do Discurso, entre os anos de 1975 e 1980. É a hora de questionamentos, de relativizações de preceitos construídos no primeiro momento. As máquinas discursivas se limitam a repetir a ideologia: o motor da história é, de fato, a luta de classes? O sujeito é totalmente interpelado pela ideologia? Existirá espaço para as resistências, para os sentidos-outros? Uma fase de perguntas, cujas respostas só se tornarão mais claras no movimento da história. É desse período a publicação do texto *Semântica e discurso*, de Michel Pêcheux, produção situada num espaço híbrido entre o primeiro momento e a etapa posterior da Análise do Discurso.

A terceira época da AD francesa resulta das reflexões ocorridas no início dos anos 80 e é um momento de profundas revisões na teoria, já sob a sombra das crises do

marxismo. A publicação da tese de Jean-Jacques Courtine – *Análise do discurso: o discurso comunista endereçado aos Cristãos* (1981) – é um marco principalmente porque o autor se volta a Foucault para relativizar a concepção de uma formação discursiva homogênea. Courtine traz o conceito de enunciado dividido, retomando a ideia de que uma formação discursiva é sempre frequentada por seu outro.

Foi a partir dessa releitura que Courtine faz de ‘A arqueologia do saber’ que a análise do discurso – que em sua primeira fase tratava de corpus como se fossem homogêneos – se encaminhou para os estudos da alteridade, da heterogeneidade (GREGOLIN, 2007a, p.180).

No mesmo ano de divulgação da tese de Courtine, em 1981, Pêcheux (1981) publica o texto *Sobre a des(construção) das teorias linguísticas*, em que o lugar do poético aparece como um contraponto à ideia de que era possível criar um método de leitura científico. Pêcheux vai postular o equívoco como constitutivo da linguagem a partir da crítica à exclusão do simbólico em duas correntes predominantes na Linguística: a logicista e a formalista.

Esta incongruência marca o lugar deixado em tal perspectiva para uma reflexão que pretende fazer valer, no espaço da pesquisa linguística, o jogo Mallarmeano dos significantes; a incidência inconsciente do Witz (chiste) e, de tudo o que, da língua, escapa ao sujeito falante: o lugar de um entre-atos engraçado dentro da seriedade da ciência, uma espécie de domingo poético do pensamento (PÊCHEUX, 1981, p.23).

Neste texto, Pêcheux diferencia um universo estabilizado do discurso (na matemática, nas ciências da natureza, nas tecnologias, na gestão dos controles administrativos), espaços onde “toda ambigüidade comporta, de fato, um risco, mortal” (PÊCHEUX, 1981 p. 24). Em contrapartida, há universos não estabilizados: “espaço sócio-histórico dos rituais ideológicos, dos discursos filosóficos, dos enunciados políticos, da expressão cultural e estética” (PÊCHEUX, 1981 p.24). A segunda categoria é marcada por uma presença constitutiva do equívoco, fato estrutural implicado pela ordem simbólica. A fronteira entre os dois espaços é difícil de determinar e sobre ela se equilibram as formas jurídicas, administrativas, as convenções cotidianas.

O texto de Pêcheux vê no Estruturalismo uma concepção aristocrática por acreditar na “velha certeza elitista que pretende que as classes dominadas nunca inventem nada porque elas estão demasiadamente absorvidas pelas lógicas do cotidiano” (PÊCHEUX, 1981 p. 26), algo semelhante à visão de arte do povo conforme o manifesto do CPC da UNE.

O humor, a poesia, conclui Pêcheux, não são apenas o domingo do pensamento – como acreditava a lógica estruturalista-marxista – mas sim manifestações de uma inteligência política e teórica. O autor propõe a Linguística mais do que um jogo nas regras (na medida em que as regras refletem sistemas de conhecimento estabilizados), mas um jogo sobre as regras (supor na língua a dimensão do simbólico). Toda construção pode aparentar uma outra: “uma palavra desliza sobre outra palavra” (PÊCHEUX, 1981 p. 28).

Nesse período de revisão, Pêcheux utiliza, com um sentido próximo, a mesma expressão de Caetano Veloso no discurso por ocasião das vaias a *É proibido proibir*: ambos mencionam a imbecilidade. O compositor brasileiro se referia à juventude sectária para qual a verdadeira música devia ser regional, com temática marxista, não percebendo nessa formulação o lugar vazio, o branco semântico na desconsideração de um universo urbano, um real histórico descompassado em relação às projeções da música de protesto. Pêcheux (2009), no prefácio da tese de Courtine – *O estranho espelho da Análise do Discurso* – mostra como esse campo do saber se queria uma espécie de prótese teórico técnica de leitura e “a imbecilidade” estava nesse lugar vazio do encontro entre ciência e política cuja síntese é “cientistas comunistas dedicados à análise do discurso por meio do discurso comunista” (PÊCHEUX, 2009, p. 23).

Essas ideias serão retomadas no texto *O discurso: estrutura ou acontecimento*, publicado na Franca em 1988. Pêcheux reafirma a crítica à ordem bio-social nas Ciências Humanas em detrimento do simbólico e a postura aristocrática das correntes estruturalistas-marxistas.

Neste ponto preciso, a posição teórico poética do movimento estruturalista é insuportável. Por não ter discernido em que o humor e o traço poético não são o “domingo do pensamento”, mas pertencem aos meios fundamentais de que dispõe a inteligência política e teórica, ela tinha cedido, antecipadamente, diante do argumento populista de urgência, já que ela partilhava com ele implicitamente o pressuposto essencial: os proletários não têm (o tempo de se pagar um luxo de) um inconsciente (PÊCHEUX, 1997a, p. 53).

Pêcheux conclui *O discurso: estrutura ou acontecimento* com uma reflexão sobre o batimento entre descrição e interpretação. A crença na ciência régia – no momento de constituição da Análise do Discurso – supunha a possibilidade da descrição, uma objetividade científica, espécie de máquina discursiva. Não há descrição pura, porque existe um sujeito da análise que por ser afetado pela ideologia e pelo inconsciente sempre irá interpretar os discursos. Essa é uma “questão de ética e política, uma questão de responsabilidade”

(PÊCHEUX, 1997a, p.57), assinala o autor.

Há, nesse ponto de vista, uma redefinição sobre o sujeito do discurso. É enquanto manifestação que oscila entre o inconsciente e a resistência que a poesia aponta para um sujeito menos determinado pela ideologia (como queria crer a primeira AD). Não se trata de dizer que o social não se faz presente na manifestação poética, mas de percebê-la como um lugar em que o sujeito se posiciona para além dos universos estabilizados do discurso. A partir dessa posição, gostaríamos de demarcar esse território simbólico da poesia como uma singularidade dentro dos universos político e midiático que constituem os outros espaços de movimento do sujeito a partir da trajetória de Gilberto Gil. A singularidade da Música Popular Brasileira, como veremos no terceiro capítulo, é a forma como reflete e refrata uma poética do cotidiano. É preciso buscar, portanto, a singularidade do universo poético.

A análise do discurso poético não se distingue, do ponto de vista metodológico, de qualquer outro discurso, sua especificidade se dá na produção de sentido: o modo mesmo de afetar e ser afetado pelo social. Roland Barthes, no texto *O grau zero da escrita*, estabelece as particularidades de uma escrita poética e de uma escrita política, diferenciação que pode nos ajudar a pensar os jogos discursivos na música popular brasileira dos anos 60. “A palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis” (BARTHES, 2004, p.42). Na escrita política, ao contrário, não há palavra sem valor, na constante busca da separação entre o bem e o mal, como no marxismo e stalinismo. O texto se torna unívoco, procura manter a “coesão de uma natureza”, a estabilidade de explicações e permanência de método: “não é senão, no extremo de sua linguagem que o marxismo alcança comportamentos puramente políticos” (BARTHES, 2004, p. 20).

Na perspectiva de Barthes, o poético supõe uma liberdade de todo ausente no político. Na escrita política, as ideias antecedem as palavras; no poético, a palavra deflagra o acontecimento. O fazer poético é universo não estabilizado, é trabalho a partir da própria ideia do equívoco na linguagem. É razoável supor que Barthes fala em categorias teóricas. Em todo fazer político e poético, há deslizamentos de um lado a outro. A univocidade não é total no político, assim como a liberdade também se fundamenta no político-ideológico no poético, sobretudo na sociedade capitalista em que a arte é também mercadoria. O reconhecimento de um espaço maior de liberdade faz do poético um campo que tateia o novo com maior intensidade do que o político, na medida da abertura ao utópico. Não se pode, evidentemente, de um ponto de vista foucaultiano, considerar a poesia como um universal: o verso só é livre num determinado contexto. A forma poética como qualquer outro tipo de discurso está

também circunscrita à historicidade. A passagem da Idade Clássica à Moderna na análise de Barthes (2004) acentua uma “liberdade” também constituída historicamente ao poetar que, inclusive, é desmerecida por vertentes estruturalistas que viam nessa forma de expressão “o domingo do pensamento” de que fala Pêcheux, inofensivo e inócuo diante da verdade histórica e científica do marxismo.

Assim, o lugar poético no sujeito pode ser pensado como um espaço de criação, não de todo livre da ordem social (de um ponto de vista da Análise do Discurso, não há discurso sem ideologia), mas onde o sujeito desliza para criar, no imaginário, novos mundos. É um espaço, sobretudo, de subjetivação. Se, pela Análise do Discurso, temos o sujeito duplamente interpelado – pela ideologia e pelo inconsciente –, o poético sugere também a interpelação do simbólico, um espaço múltiplo entre o inconsciente, o social e a dimensão significativa da linguagem, onde toda palavra pode deslizar para outro sentido. Há um aspecto lúdico na poesia: o privilégio dos jogos de palavras, a fuga do sentido unívoco.

Um dos diferenciais da irrupção do Tropicalismo foi, justamente, sua filiação ao poético em relação às formulações da música engajada com suas implicações políticas dadas *a priori*. Heloísa Buarque de Hollanda (1980) observa como a música de protesto anulava o poético pela sua submissão ao ideológico, na elaboração do artista.

Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho – a palavra poética – seu único engajamento possível – em favor do mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular (HOLLANDA, 1980, p.26).

O diferencial poético do Tropicalismo diante de uma música politizada, portanto, está na forma como seus autores se permitem aceitar (e tematizar) a vida urbana tal como ela se apresenta: a comunicação de massa, as bancas de revista, o momento presente.

O problema do Tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional, popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder, a noção de revolução marxista – leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no futuro prometido como redentor (HOLLANDA, 1980, p.61).

Contra esse projeto futuro, a ênfase no aqui e agora, a necessidade de revolucionar o corpo e os comportamentos. É, sobretudo, na quebra da série discursiva que se

dá o acontecimento tropicalista.

É um mecanismo cujo entendimento pode ser iluminado se pensarmos no lugar dedicado à metáfora (a figura de linguagem que melhor expressa o poético) no interior das teorias linguístico-discursivas. Bethânia Mariani (2007) aborda as diferentes concepções da metáfora a partir da teoria de três pensadores que têm em comum a ligação com o fundador da Linguística moderna, Saussure: o linguista russo Jakobson, o psicanalista Jacques Lacan e o filósofo Michel Pêcheux. A autora parte da clássica definição de metáfora como o processo que consiste em designar algo por meio do nome de uma outra coisa. Definição que, no limite, enquadraria toda a atividade linguística, mas que relativizada pode ser percebida como a quebra da regra na linguagem, o desvio, o deslizamento do sentido. Vamos passar, de forma breve, pelo modo como Jakobson pensou a metáfora para chegar a Lacan e Pêcheux (que nos interessa pela perspectiva discursiva de seus postulados).

As reflexões de Jakobson no Círculo de Moscou e a partir de 1920 no Círculo de Praga vão privilegiar a busca do entendimento da linguagem poética. Retomando Saussure, Jakobson propõe dois modos de arranjo para o signo linguístico: a combinação e a seleção (substituição). A primeira seria a compreensão da mensagem no eixo da contiguidade, a relação do sintagma com o antes e o depois. No segundo arranjo, a ligação entre os signos se dá por diferentes graus de similaridade como a equivalência de antônimos ou de sinônimos. A partir de um estudo sobre a afasia, Jakobson exemplifica como os dois eixos “se desarranjam” (MARIANI, 2007, p. 61). A afasia revela um duplo distúrbio na contiguidade e na similaridade: uma desordem tanto na combinação das palavras quanto na impossibilidade de metáfora por deficiência na seleção e substituição. A partir dessa constatação, Jakobson postula a ocorrência do procedimento metafórico no eixo paradigmático, enquanto o eixo sintagmático é o campo da metonímia. O pensamento de Jakobson se inscreve numa teoria funcionalista que supunha um sistema da língua.

Os estudos de Jakobson influenciam o ponto de vista de Lacan, cuja inscrição na Psicanálise desloca o interesse para a falha, onde a linguagem tropeça e o inconsciente se revela. Há, em Lacan, uma subversão do fundamento saussureano no que se refere à importância dada pelo primeiro ao significante. Na cadeia da fala, há um correr superposto de dois fluxos: o dos significantes e o dos significados. O significante é o elemento guia que se antecipa ao significado. “O significante detém o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito da significação – sempre fluida e sempre prestes a se desfazer” (LACAN *apud* DOR, 1995, p.39). O poético, nessa perspectiva, resulta da elaboração na cadeia de um significante por outro. “O trabalho metafórico é um trabalho que incide na substituição

significante, um trabalho que supõe o ponto de vista teórico da supremacia do significante em relação ao significado” (MARIANI, 2007, p. 64). A metáfora é o terreno da substituição, similaridade (eixo paradigmático) onde se produz um sentido outro para o significante, enquanto na metonímia (eixo da contiguidade), o novo significante apenas reforça um mesmo significado.

A formulação de Pêcheux, situada no interior da Análise do Discurso, sugere aproximações e afastamentos da perspectiva lacaniana. Para Pêcheux, o efeito metafórico está tanto no significante quanto no signo tomado em sua totalidade. “Discursivamente, busca-se compreender a língua como suporte material daquilo que estabiliza-desestabiliza o encadeamento da cadeia significante” (MARIANI, 2007, p. 68). O discurso é o dizer e também o não dizer, a incompletude, espaço da abertura para o simbólico onde se dá o sentido poético. A língua sempre traz a possibilidade da falha. O efeito metafórico é o deslizamento do sentido.

Na composição musical ocorre, por vezes, o privilégio do significante. As palavras também são escolhidas pela sonoridade e pela forma como se adaptam às células rítmico-melódicas. O elemento musical é decisivo para se escolher uma palavra e não outra em seu lugar, na medida mesmo em que é necessário que ela caiba no desenho melódico. Numa canção composta anos depois da irrupção do Tropicalismo – *Metáfora* (1981) –, Gilberto Gil tematiza esse exercício de liberdade do poético, cuja criação se dá tanto a partir do significante, quanto no signo em sua totalidade. *Uma lata existe para conter algo/ Mas quando o poeta diz: "Lata"/ Pode estar querendo dizer o incontível/ Uma meta existe para ser um alvo/ Mas quando o poeta diz: "Meta"/ Pode estar querendo dizer o inatingível/ Por isso, não se meta a exigir do poeta/ Que determine o conteúdo em sua lata/ Na lata do poeta tudonada cabe/ Pois ao poeta cabe fazer/ Com que na lata venha caber/ O incabível/ Deixe a meta do poeta, não discuta/ Deixe a sua meta fora da disputa/ Meta dentro e fora, lata absoluta/ Deixe-a simplesmente metáfora.*

Mais de uma década depois do final dos anos 60, é o direito à liberdade da arte que se faz falar:

Eu queria responder às cobranças, que nos eram feitas na época, de conteúdos mais dirigidamente político-sociais e, falar da independência do poeta; do fato da poesia e a arte em geral pertencerem ao mundo da incerteza, da imprevisibilidade, da liberdade, do paradoxo (GIL in RENNÓ, 1996, p.249).

O metafórico pode ser pensado como a abertura, a liberdade dos significantes:

linguagem próxima ao inconsciente, mas também pode ser a construção linguística que legitime sentidos percebidos pelo poeta e uma vez enunciados caíam no social: a busca pelo significante que exprima o novo sentido. A construção metafórica – de um ponto de vista discursivo – supõe um sujeito que ao entrar nos jogos da língua busca o flanco onde o sentido pode ser outro. A metáfora é o espaço, por excelência, de desestabilização da univocidade do sentido, do trabalho sobre o universo não estabilizado do discurso, do jogo sobre as regras. Discursivamente, o elemento poético é aquele que rompe com as certezas do sujeito cartesiano para lançar o sentido numa zona de indefinição. Na lata pode caber o incabível, a meta inatingível, como sugere o compositor. A incorporação do elemento metafórico pela Análise do Discurso sinaliza, sobretudo, a consciência de que o sentido é opaco, não pertence à categoria da estabilidade tal como se acreditou no momento em que a teoria nasce no ambiente francês dos anos 60. A forma poética musical, menos dirigida por um sentido pré-determinado como acontece no discurso político, abriga mais o espontâneo/inconsciente (a sonoridade do canto, o elemento significante), por onde penetra de forma mais intensa, porque menos dirigida, o movimento das práticas discursivas na sociedade. Se, no discurso político-partidário, as relações de poder são um *a priori*, o campo poético sugere um movimento mais espontâneo do real histórico, e por isso flagra o contemporâneo.

A metáfora pecheutiana do “domingo do pensamento” – negado no projeto da primeira AD e recuperado na revisão metodológica dos anos 80 –, assinala principalmente a importância da teoria abrigar outras análises que não os discursos político-partidários. Assim, existem duas perspectivas sugeridas pela incorporação do poético no processo de revisão da AD. O primeiro é a incorporação do equívoco como constitutivo da linguagem, o sentido é deslizante, é preciso, nos diz Pêcheux, “descolar da obsessão da ambigüidade (entendida como a lógica do ou/ou) para abordar o próprio da língua através do papel do equivoco, da elipse, da falta” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2008, p. 60)²¹. O segundo é a necessidade de se ampliar os *corpora* de pesquisa, indo além dos discursos político-partidários, reconhecendo no poético também a dimensão política cotidiana.

Quando a experiência da Banda de Pífanos de Caruaru gera o movimento do poeta em reformular sua criação, temos um processo de elaboração do sujeito – o “brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido”, segundo Deleuze (2006, p.152). Um acontecimento discursivo – como a própria apresentação da Banda de Pífanos de Caruaru – acende a chama do poético (na subjetividade do artista), que o impulsiona a ocupar espaços na rede discursiva,

²¹ PÊCHEUX, Michel. *Delimitantios, retournements e déplacements*. In: *L home et la société* n.63-64, Paris.

com a proposta de uma arte que unisse de maneira mais radical o primitivismo dos pífanos com a vitalidade das guitarras elétricas na estética Beatles. Mais do que a tentativa política de arregimentar seus pares para a causa, é na criação poética de Gil – posterior ao encontro com os Pífanos – que se percebe o vínculo entre Caruaru e Beatles. É pela intermediação do sujeito poeta que as palavras deslizam, passam de um universo a outro, do simbólico para o social e do social de volta ao simbólico, num constante processo de produção de subjetividade. A sensibilidade do artista articula universos distintos, impensáveis fora das respectivas formulações discursivas de então: a tradição da cultura popular brasileira e a modernidade pop. Desse mecanismo resulta uma possibilidade do aparecimento de formações discursivas outras no jogo político em que o poético funciona como elemento desestabilizador. Na percepção de Gil, não estava em cena a presença do popular revolucionário (de base marxista), mas a revolução pela forma, na dimensão da linguagem: guitarras e pífanos, primitivismo e modernidade, cultura brasileira e internacionalização. É também por esse sentido que sua música é “OM”, harmonia de opostos que se atraem. É esse mecanismo que torna possível a abertura de uma nova série discursiva no contexto cultural brasileiro dos anos 1960.

Retomemos as duas músicas sínteses do Tropicalismo no Festival de 1967 para perceber a forma como trouxeram um choque de contemporaneidade a partir do elemento poético. *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque* de Gilberto Gil exemplificam o jogo de alteridade – identidade entre os dois artistas – e possibilitam perceber o funcionamento dos arquivos poéticos tropicalistas. *Alegria, alegria* é apresentada por Caetano acompanhado de jovens roqueiros: *Caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou/ O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas/ Eu vou/ Em caras de presidentes/ Em grandes beijos de amor/ Em dentes, pernas, bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot/ O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia.*

Existe uma proximidade entre o corpo físico do intérprete e o conteúdo da letra. Caetano parece falar de si mesmo e, assim, representar a poesia dos atos cotidianos. Há, inclusive, a legitimação do espaço midiático (ao contrário da música de protesto cuja criação de um mundo ideal implicava em desconsiderar, como vimos, as formas de circulação do próprio discurso): *Ela não sabe até pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão bonito/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone, no coração do Brasil.*

A música, ao estilo de uma marchinha brasileira, ganhava com as guitarras do

grupo argentino Beat-Boys um aspecto de novidade, a letra também trazia referências intelectualizadas do novo cinema europeu (*Cardinalle, Bardot*) à imprensa alternativa (o jornal *O Sol*, em que a jornalista Dedé Gadelha, na época mulher de Caetano, trabalhava), até o próprio contexto político da ditadura (*livros e fuzil*). Elementos que a diferenciavam das músicas mais ingênuas da Jovem Guarda. Na imagem projetada por *Alegria, alegria*, é possível perceber até mesmo uma relação com o cinema europeu da Nouvelle Vogue: a narrativa da poesia do cotidiano como estratégia de aproximação da arte com a vida.

Terra em transe me dera tudo, num certo sentido, mas o que queríamos fazer estaria muito mais próximo, se nos fosse possível, dos filmes de Godard. *Viver a vida, Pierrot le fou* e *Uma mulher é uma mulher* são obras fundamentais da fermentação inicial do tropicalismo (VELOSO, 1997, p. 113).

Ao contrário de *Alegria, alegria*, em que o próprio poeta enuncia seu flunar preguiçoso pelas ruas, articulado com a imagem das musas do cinema europeu, *Domingo no parque* utiliza o artifício de um narrador para contar a história de amor num parque de diversões da Bahia. A letra é construída em linguagem cinematográfica, mas, diferentemente da música de Caetano, há um efeito de montagem (é uma narrativa em que os fatos se sucedem), ao invés do caminhar sem maiores pretensões do narrador de *Alegria, alegria*. Augusto de Campos, ao comparar *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, faz referência à maneira como Décio Pignatari observa as diferenças na narrativa cinematográfica de uma e outra:

Enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus “closes” e “fusões” [...] a de Caetano Veloso é uma “letra-câmara-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes” (CAMPOS, 1968, p.153).

Domingo no parque conta a história de um José, feirante, que vivia um amor platônico por Juliana, sem coragem de se declarar. Ele se encontra com Juliana e o amigo João, pedreiro, no parque de diversões, e o amor reprimido provoca um crime passionai.

Da mesma forma como não é possível fazer AD hoje sem considerar os outros signos que não o texto verbal, a canção não pode ser tomada apenas na sua dimensão da letra. Para isso, parece-nos importante fazer uma análise mais detalhada de *Domingo no parque*, tanto pelo fato dela ter sido a primeira música a projetar o artista Gilberto Gil, quanto para pensar na maneira como deu forma e conteúdo ao gesto tropicalista. Luiz Tatit (2007) procura estabelecer uma relação de sentido entre letra e música.

Da relação entre extensionalidade da expressão (sonoridade musical e fonológica) e extensionalidade do conteúdo (semantização investida na letra) depende a compatibilidade entre os dois principais componentes da canção (TATIT, 2007, p.31).

O sentido na canção popular depende do jogo entre esses dois elementos, perceptíveis tanto na divisão e timbre do canto quanto na expressão do violão e o conteúdo das letras. São elementos que só podem ser pensados de maneira conjugada. O método desenvolvido por Tatit vai buscar na teoria musical os fundamentos para tratar da relação entre sujeito e objeto na música. Não vamos nos aprofundar nessa relação, ela nos interessa como suporte do olhar discursivo sobre o objeto. Numa breve síntese do modelo teórico semiótico concebido por Tatit (2007), podemos dizer que nas músicas em que há o domínio do rítmico – caracterizadas por refrões (a repetição dos círculos musicais) –, há uma proximidade entre sujeito e objeto; nas de caráter mais melódico, em que a repetição do ciclo musical demora mais a acontecer, há, ao contrário, uma separação. Via de regra, o sentido tanto dos versos quanto da música se relaciona com esse mecanismo.

A primeira parte da melodia de *Domingo no parque* é quase uma continuidade do toque de berimbau da introdução. A estrutura rítmica é inspirada no toque das rodas de capoeira : a letra – construída com rimas – nos apresenta os personagens numa estrutura musical que se repete em cada uma das frases melódicas. Há uma proximidade entre sujeito e objeto e se pode perceber, de maneira mais nítida, a influência narrativa de Caymmi, as imagens de uma Bahia atemporal: *O rei da brincadeira - ê, José/ O rei da confusão - ê, João/ Um trabalhava na feira - ê, José/ Outro na construção - ê, João.*

Na segunda parte, a frase melódica é mais longa, de modo a caber a narração dos fatos, com o conseqüente distanciamento entre sujeito e objeto: *A semana passada, no fim da semana/ João resolveu não brigar/ No domingo de tarde saiu apressado/ E não foi pra Ribeira jogar/ Capoeira/ Não foi pra lá pra Ribeira/ Foi namorar.*

A mesma estrutura melódica se repete na descrição das atividades de José: *O José como sempre no fim da semana/ Guardou a barraca e sumiu/ Foi fazer no domingo um passeio no parque/ Lá perto da Boca do Rio/ Foi no parque que ele avistou/ Juliana/ Foi que ele viu.*

A inflexão da voz sobe de tessitura para falar do que João costumava fazer e não fez – ir a *Capoeira, não foi pra lá* – para baixar na descrição do que efetivamente ele fez – *pra Ribeira, foi namorar*. A mesma estrutura se repete no caso de José: o componente

linguístico que está no lugar de *capoeira* é *Juliana*. A alteração melódica se dá para realçar a coincidência infeliz, ao invés de ir para Capoeira, João foi para o parque para namorar Juliana. José também foi ao parque e encontrou a amada em outros braços.

Na terceira parte, o movimento da melodia, circular, simula o efeito da roda gigante descrita na letra. O andamento se torna um pouco mais lento, há um leve prolongamento das vogais ao final de cada verso. A letra descreve a dor de José: *Juliana na roda com João/ Uma rosa e um sorvete na mão/ Juliana, seu sonho, uma ilusão/ Juliana e o amigo João/ O espinho da rosa feriu Zé/ E o sorvete gelou seu coração.*

É possível estabelecer um paralelo com a primeira parte, quando o movimento circular simulava a roda de capoeira e um universo caymmiano.

O andamento se acelera, demarcando o efeito da circularidade no psiquismo de José. O arranjo se torna mais complexo, as guitarras e teclados com o coro feito por Os Mutantes reforçavam a centralidade na narrativa na mente de José: *O sorvete e a rosa - ô, José/ A rosa e o sorvete - ô, José/ Oi, dançando no peito - ô, José/ Do José brincalhão - ô, José/ O sorvete e a rosa - ô, José/ A rosa e o sorvete - ô, José/ Oi, girando na mente - ô, José/ Do José brincalhão - ô, José.*

Enquanto a melodia ainda segue o dinamismo circular simulando o efeito da roda gigante (e também o psiquismo de José atormentado pela traição), a letra se refere não mais à rosa e ao sorvete, mas às duas pessoas – Juliana e o amigo João: *Juliana girando - oi, girando/ Oi, na roda gigante - oi, girando/ Oi, na roda gigante - oi, girando/ O amigo João – João.*

O crime está prestes a se concretizar. A rosa e o sorvete passam a ter a cor vermelha, como ressalta Gilberto Gil.

O vermelho vai dando a sugestão de sangue – bem filme americano –, e, no corte, a faca, o corte mesmo. O súbito ímpeto, a súbita manifestação de uma potência no José: ele se revela forte, audaz, suficiente. A coragem que ele não teve para abordar Juliana, ele tem para matar (GIL in RENNÓ, 1996, p. 81).

O sorvete é morango - é vermelho/ Oi, girando, e a rosa - é vermelha/ Oi, girando, girando - é vermelha/ Oi, girando, girando - olha a faca!/ Olha o sangue na mão - ê, José/ Juliana no chão - ê, José/ Outro corpo caído - ê, José/ Seu amigo, João - ê, José.

O andamento se torna mais lento e a entoação do cantor lírica na parte final: *Amanhã não tem feira - ê, José/ Não tem mais construção - ê, João/ Não tem mais brincadeira - ê, José/ Não tem mais confusão - ê, João.*

A letra chega ao fim, mas o arranjo do maestro Rogério Duprat preenche a continuidade da música com um coro frenético, transformava a tristeza da história narrada numa espécie de festa trágica. É um som onomatopeico, com a vogal que se repete: Ê/ê/ê/eeee. A música se torna quase um ruído, ouve-se ao fundo uma voz do coro: *olha a faca*. Há um contraponto em relação à introdução de Berimbau – a Bahia antiga – e o final sugerindo um mundo de fluxos de informações e ruídos, de descentramentos.

Domingo no Parque joga com uma complexidade maior no arranjo musical: [...] a composição é um verdadeiro assemblage de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos “clássicos”, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da “musica jovem” – montagem de ruídos, palavras, sons e gritos (CAMPOS, 1968, p.154).

São vários os deslocamentos que fizeram de *Domingo no parque* algo profundamente contemporâneo no contexto de final dos anos 60.

O diálogo com a tradição da música brasileira, na medida em que Gil reconhece uma intenção no momento de compor a música de fazer algo que fosse próximo às narrativas de Dorival Caymmi (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.81).

Os personagens são trabalhadores simples, do tipo que a música de protesto tentava descrever numa ótica da revolução proletária, mas a causa aqui é outra: o amor, o crime passionai, a proximidade com uma linguagem cinematográfica na temática e na organização de melodia e letra. Se pensarmos na relação de alteridade-identidade entre Caetano e Gil, numa perspectiva do batimento entre a sedução pela modernidade (em *Alegria, alegria*) e sua violência (em *Domingo no parque*), é possível estabelecer um paralelo. A música de Caetano mostra a beleza, a cidade, e funde elementos do real concreto – o vento, o sol de quase dezembro – com o imaginário das atrizes de cinema. A música de Gil é um contraponto a essa flunar alegre, a violência que irrompe abalando a tradição – a impossibilidade da feira, do jogo de capoeira – a nos lembrar que na modernidade nada permanece. Elemento reforçado pelos ruídos do arranjo a simular a vida urbana tal como ela se apresenta.

Há um efeito de sentido em *Domingo no parque* que dialoga com a própria trajetória de Gilberto Gil nos anos 60 e os embates no campo da música popular brasileira. O começo da música com toque de berimbau e apresentação dos personagens poderia fazer supor que se tratava de mais uma música regional de temática esquerdista (como *Procissão*),

o deslocamento vem tanto no arranjo quanto na descrição de um crime passional – com estilo cinematográfico. Há uma inversão da expectativa inicial, a música e a letra fogem a todo momento da previsibilidade, como comenta o próprio Gil :

Algumas pessoas pensam que a rima é só ornamento, mas a rima descortina paisagens e universos incríveis; de repente, você se depara no lugar mais absurdo. Eu que procuro primeiro na cabeça no alfabeto interno – mas também vou ao dicionário – vejo três fatores simultâneos determinantes para a escolha da rima; além do som, o sentido e o necessário deslocamento (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.81).

Fazer uma música ao estilo de Caymmi, que resultou em algo contemporâneo no final dos anos 60, equivale à impossibilidade de uma narrativa da relação entre homem e natureza – sobretudo o mar – no universo baiano, comuns no trabalho do compositor mais velho. Eni Orlandi (2008, p.96) demonstra como um mesmo sítio de significações pode ser o lugar de inúmeras possibilidades de sentido a partir da textualização. Há um momento decisivo na formulação quando “já ancorou o sujeito em sua autoria, já o comprometeu com certo modo de significar, já se inscreveu em uma formação discursiva determinada. São frágeis e, ao mesmo tempo, fortíssimos esses limites” (ORLANDI, 2008, p.96).

O arranjo de *Domingo no parque* realça aspectos que remetem ao som nas grandes cidades, o barulho do trânsito, a confusão, sendo um importante elemento da narrativa descrita pela letra. São os signos de uma modernidade articulada com a violência banal, a proximidade entre o ódio e o amor, a incomunicabilidade do feirante que não soube se declarar, mas soube matar. Sai de cena a Bahia mitológica de Caymmi e Jorge Amado, da sensualidade, da boemia, para outra industrial, urbana, violenta. Os versos finais acentuam essa impossibilidade: *Amanhã não tem feira/ Não tem mais construção/ Não tem mais brincadeira/ Não tem mais confusão*. A modernidade é a impossibilidade de ser Caymmi, e ao mesmo tempo preservando dele a poética, olhando o futuro pela ótica dessa tradição, como iria se dar, depois, com a Banda de Pífanos que o fez entender os Beatles. O aspecto visionário no Tropicalismo é observado por Wisnik; Squeff (1982) ao apontarem a premonição sobre os conflitos ideológicos que iriam gerar o AI-5 pouco tempo depois, presente na oposição entre a música de protesto e a tropicália:

representações opostas de uma história que se tornava cada vez mais urgente e gerou uma forte guerra de interpretações, que teve como palco os festivais de 67 e 68, e que era muito mais profunda do que a mera oposição entre os emblemas dessas representações: a viola sertaneja e a guitarra elétrica (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 122).

1.3 Tropicalismo e *arquivo de brasilidade*

Procuramos articular, nas páginas anteriores, dois acontecimentos que se deram no mesmo tempo histórico, porém em geografias diferentes: a emergência do Tropicalismo no universo midiático-artístico brasileiro, e da Análise do Discurso no ambiente das Ciências Humanas no contexto francês. Como exercício final de encerramento desse capítulo, cumpramos um duplo esforço de atualização: situar contemporaneamente a AD diante das mudanças históricas e das materialidades do discurso e pensar as transformações no discurso da brasilidade a partir do Tropicalismo.

A forma de empreender esse desafio é através da busca por relacionar o Tropicalismo com o que denominamos *arquivo de brasilidade* a partir do conceito de arquivo em Foucault (2004b). Como o movimento dos artistas baianos se inscreve nesse arquivo, procurando perceber as particularidades de Gilberto Gil? É um jogo que se dá na memória presente, tanto no acontecimento tropicalista quanto nos seus desdobramentos mais de 40 anos depois. São dois domínios que se relacionam como fios entrelaçados numa rede: a memória agenciada pelo Tropicalismo no momento de sua formulação e o próprio Tropicalismo enquanto memória atualizada na contemporaneidade. É o mecanismo que faz funcionar o *arquivo de brasilidade* a partir do Tropicalismo e é ele que tentaremos apreender para melhor situar o trânsito do sujeito do discurso Gilberto Gil.

Para isso, valemo-nos, sobretudo, da atualidade das contribuições de Foucault aos estudos do discurso. É necessário, ainda que de forma breve, situar os desafios teóricos atuais da Análise do Discurso para perceber a forma como as contribuições do filósofo dão conta de embasar as demandas contemporâneas. Já observamos como os textos finais de Michel Pêcheux promovem uma aproximação crescente com as ideias de Foucault: na concepção da heterogeneidade como constitutiva de toda formação discursiva, no distanciamento crítico em relação às leituras marxistas de Althusser, na mudança de perspectiva em relação à história, contemplando também os discursos cotidianos. São esses textos de Pêcheux – mais próximos de Foucault –, em conjunto com a produção do autor de *A arqueologia do saber* que constituem, desde o início do trabalho, o dispositivo teórico de nossa análise.

A produção teórica de Jean-Jacques Courtine ocupa também um lugar central

na medida em que se fundamenta nos diálogos de Pêcheux com a obra de Foucault e avança na proposta de atualizar a teoria à dinâmica da história posterior ao desaparecimento dos dois pensadores. A forma como Courtine partiu da análise do discurso comunista francês (nas suas palavras, “a autopsia da língua de madeira” (2011a, p. 149)) para a problematização das mudanças nos regimes dos discursos políticos contemporâneos, a tarefa de formular a história do rosto e do corpo, exprimem uma trajetória intelectual que dialoga com o passado e abre possibilidades futuras para os estudos do discurso. É preciso, observa Courtine, manter a atenção aos textos fundadores da AD, mas também é necessário cuidado na repetição desses pressupostos ao infinito, “porque as condições históricas e teóricas mudaram, porque o objeto empírico, o próprio discurso, transformou-se” (COURTINE, 2011a, p.14). É uma mudança simbolizada, como vimos, pela passagem da língua de madeira para a língua de vento, ressignificada por Courtine (2011a) como discurso líquido.

Quanto a mim, eu já lhe era sensível, visto que eu passaria a maior parte de meu trabalho sobre o discurso durante os anos 80 a desenvolvê-lo, empenhando-me em compreender como os discursos “sólidos” haviam sido substituídos por discursos “líquidos”, conforme a fórmula de Zygmunt Bauman²², que, nesse aspecto, acredito ser bastante feliz e que emprego atualmente para nomear o que outrora se designava como as línguas de vento (COURTINE, 2011a, p. 148).

Courtine (2006, p.39) observa como as mudanças nos discursos políticos, sobretudo a partir da queda do muro de Berlim nos anos 1980 – período de desmoronamentos ideológicos coincidindo com mutações tecnológicas que interferem nas formas de circulação-recepção dos discursos –, fizeram da AD uma paisagem teórica em ruínas. Nos 20 anos que separam a constituição da AD pecheutiana da crise do socialismo real, a Análise do Discurso passou do interesse por *corpora* de discursos doutrinários ou institucionais para a história social do texto. Essas mutações fazem da AD um território de “múltiplas tensões” (COURTINE, 2006, p.44), que se revelam nas descontinuidades.

Não há um avançar homogêneo da teoria. No prefácio do livro “Verbo, Corpo e Voz” de Carlos Piovezani, Courtine (2009b, p. 11) demonstra como os ecos do pensamento de Pêcheux são mais vivos hoje no Brasil do que na França. Na Europa, a teoria se distancia da história ao se gramaticalizar num processo que expõe “a derrocada da dimensão autocrítica da AD em benefício de sua consolidação disciplinar” (COURTINE, 2009b, p.12). Assim, a AD no Brasil deverá fazer escolhas, nos diz Courtine, tanto na triagem das referências

²² BAUMAN, Zygmunt. *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006 [2005].

francesas quanto na necessidade de abrir caminhos que respondam às condições históricas e teóricas de nossa geografia e momento. Courtine aponta o principal desafio atual: a impossibilidade de limitar a análise das palavras quando as imagens do homem público, os signos corporais produzem os efeitos de verdade na ordem líquida dos discursos.

Essa ampliação dos signos discursivos para além das palavras tem motivado nos últimos anos, no Brasil, um rico debate entre pesquisadores filiados à Análise do Discurso de linha francesa²³. Não é nossa prioridade nesse trabalho aprofundar essa discussão. Gostaríamos, entretanto, de considerar algumas conclusões que parecem hoje quase consensuais tanto para Jean-Jacques Courtine, quanto para alguns pesquisadores brasileiros que trabalham com Análise do Discurso francesa de orientação pecheutiana. Enfatizamos há pouco a pertinência do método arqueogenealógico de Foucault para se pensar não só a inscrição tropicalista no *arquivo de brasilidade*, como também os deslocamentos do sujeito a partir da experiência protagonizada por Gilberto Gil. Essa opção metodológica encontra sua validação em Courtine (2011a), ao perceber a atualidade da noção de enunciado.

Tive a intuição de reler a *Arqueologia do saber*, obra sobre a qual eu havia despendido grande atenção, mas relê-la diferentemente, permanecendo mais próximo de Foucault e mitigando a leitura dos pensadores lingüistas dos quais me vali e com os quais estabeleci um crivo que infligi a Foucault, quando eu confundia, de modo demasiadamente voluntário, o enunciado foucaultiano com um fragmento de linguagem verbal (COURTINE, 2011a, p. 151).

A concepção de enunciado para Foucault transcende, portanto, o elemento lingüístico, sem deixar de incorporá-lo.

É uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita) (FOUCAULT, 2004b, p.98).

Em *A arqueologia do saber*, Foucault (2004b) relaciona e aproxima o conceito de enunciado ao de arquivo. Se o primeiro é, como foi dito, o átomo do discurso, o segundo

²³ Referimo-nos mais especificamente aos grupos Labor, da Universidade Federal de São Carlos, coordenado pela Profa. Dra. Vanice Sargentini; e Geadá, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, coordenado pela Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin. Nos anos 80, Courtine sugeriu, de maneira breve, a noção de Semiologia Histórica para dar conta de materialidades imagéticas no discurso. Embora reconhecendo a pertinência da abordagem, não temos interesse em utilizá-la neste trabalho pela razão evidenciada pelo próprio Courtine anos depois: o conceito de enunciado em Foucault não é estritamente lingüístico, e pode dar conta dessas outras materialidades.

tem sua consistência a partir da positividade dos enunciados reunidos num sistema instável e poroso: o arquivo. Os enunciados se agrupam em formações discursivas organizadas sob a forma de arquivo, cuja característica é ser, ao mesmo tempo, depositário da memória e o mecanismo capaz de tornar os discursos enunciáveis. O arquivo não é, assim, matéria inerte, onde se preservam os conhecimentos, epistemes, culturas, saberes, mas é o próprio mecanismo da enunciabilidade em que as formulações atualizam dada memória. Trata-se do conjunto de regras que determinam o aparecimento ou apagamento de enunciados, o discurso efetivamente produzido em dado período e que continua a produzir sentidos no processo histórico, como acontece com o Tropicalismo.

O mecanismo de funcionamento do arquivo pode ser melhor elucidado com base nos conceitos de interdiscurso e intradiscurso (COURTINE, 2009a). O interdiscurso, como instância de constituição do enunciado, refere-se ao domínio de saber de determinada formação discursiva. Há sempre um “já dito” alhures em toda formulação; no momento em que o sujeito se coloca no enunciado, agencia uma instância da memória. O lugar do interdiscurso é denominado por Courtine (2009a) como eixo vertical. Já o intradiscurso se associa ao eixo horizontal em que os objetos desse saber são atualizados, na instância da enunciação. A relação intrínseca entre interdiscurso e intradiscurso pode melhor ser percebida a partir da noção de pré-construído. De acordo com Courtine (2009a), o termo pré-construído foi introduzido por Paul Henry e designa uma construção anterior à enunciação que marca a existência de um descompasso e uma indissociabilidade entre o interdiscurso (lugar de constituição do pré-construído) e o intradiscurso (lugar da enunciação por um sujeito). “Trata-se do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático: um elemento do interdiscurso nominaliza-se e inscreve-se no intradiscurso sob a forma de pré-construído, isso é, como se esse elemento já se encontrasse ali” (COURTINE, 2009a, p.74). É na relação do enunciado com o arquivo que se situa, portanto, o domínio de saber de uma formação discursiva, o eixo vertical.

Há, como se sabe, uma memória dos modernistas paulistas no Tropicalismo, sobretudo Oswald de Andrade. São variadas as redes que ligam o Tropicalismo a Oswald de Andrade. Gostaríamos de realçar, entretanto, a forma como a antropofagia, concebida por Andrade (2011) se transforma na síntese da estratégia tropicalista. A proposta antropofágica é canibalizar simbolicamente a cultura estrangeira pelo ponto de vista do elemento indígena (que estava aqui antes da chegada dos colonizadores). O *Manifesto Modernista* dialoga com a teoria freudiana – totem e tabu –, com o marxismo, e se coloca numa posição antagonista em relação à orientação étnica de outra vertente modernista: o grupo Verde-Amarelo, que valorizava o folclore e o elemento indígena como resistência ao estrangeiro. “As migrações. A

fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os conservatórios e o tédio especulativo” (ANDRADE, 2011, p. 27). O que está em jogo na antropofagia é a relação com o colonizador, o mundo civilizado e a busca de uma identidade possível brasileira para além do purismo ancestral (o bom selvagem) ou a subserviência da incorporação acrítica da cultura europeia. O sujeito antropofágico não busca restituir uma pureza perdida e substitui a *mimésis* da civilização europeia pela interiorização das influências externas de um ponto de vista estrategista, assimilando o que lhe interessa e eliminando o que não lhe diz respeito. É uma visada filosófica que pressupõe uma identidade em constante mutação, um sujeito em processo, estando, nesse sentido, à frente do seu tempo.

O Tropicalismo apropria-se, como sabemos, do conceito de antropofagia oswaldiano, fazendo dele sua estratégica inaugural. Os tropicalistas atualizam a ideia de antropofagia para legitimar a opção política-estética de fundir cultura popular e cultura de massa, e fazem dessa mistura a base discursiva na rede de signos que envolvem letras de canções, arranjos, signos visuais; ao fazê-lo, expõe o distanciamento entre o real da língua e da história no cancionário brasileiro militante. A relação colonizador/colonizado, inspiradora da antropofagia, é atualizada nos anos 1960 para a dicotomia imperialismo/culturas nacionais latino-americanas. A antropofagia recriada no Tropicalismo se apropriava dos símbolos imperialistas – a indústria cultural, a Coca-Cola – para articulá-los/incorporá-los numa chave da brasilidade híbrida. O que se dava como possibilidade filosófica no manifesto de Oswald de Andrade aparece como aplicação estratégica norteadora do fazer artístico no movimento liderado pelos artistas baianos.

É uma relação interdiscursiva cujas marcas estão na materialidade dos enunciados, na medida em que encontramos referências textuais a Oswald de Andrade na já comentada letra de *Geléia geral* (Gilberto Gil e Torquato Neto): *alegria é a prova dos nove/ [...] Pindorama, país do futuro*. Outro acontecimento que remete à presença de Oswald no Tropicalismo é, como vimos, a primeira encenação do *Rei da vela* por José Celso Martinês Correa, em 1967, 34 anos depois do escritor modernista a ter escrito. *Rei da vela* reflete a opção política de Oswald pelo comunismo posterior ao *Manifesto Antropofágico*. A peça explora personagens emblemáticos do início da urbanização brasileira e refletem o engajamento de Oswald com o comunismo, posterior ao *Manifesto Antropofágico*: a elite agrária, industrialização incipiente, agiotagem, subserviência e resistência ao mundo civilizado europeu. A dicotomia entre o selvagem tropical e o civilizado europeu perpassa a obra e trajetória de Oswald e reaparece no Tropicalismo como síntese complexa das contradições, identificações da brasilidade.

Há múltiplos acessos do Tropicalismo ao *arquivo de brasilidade*, mas a antropofagia constitui-se, como temos enfatizado, no principal, principalmente pelo aspecto estratégico do conceito oswaldiano na *práxis* tropicalista. Nosso recorte neste capítulo não aprofunda as relações do movimento baiano com a história da música popular brasileira, a importância desse assunto justifica, no nosso entendimento, um tratamento específico no terceiro capítulo. O que temos buscado apreender na descrição-interpretação do gesto tropicalista é a rede de estratégias que ligam o movimento a várias esferas da vida cultural, acadêmica, midiática brasileira. Interessa-nos, nessa perspectiva, um exercício senão de conceituação, mas de apontamentos do que entendemos por *arquivo de brasilidade*.

A noção de *arquivo de brasilidade* sugere uma ilusória exaustão cujo risco seria tornar o conceito inoperante. É preciso recortá-lo, algo que se dá nas demandas específicas de cada trabalho preocupado em pensar a história brasileira, a produção de identidades a partir da ideia de brasilidade de um ponto de vista discursivo.

O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa (FOUCAULT, 2004b, p.148).

Eis porque optamos por enfrentar no início desta tese o acontecimento tropicalista, e não o mandato de Gilberto Gil à frente do Ministério. A escolha se deve tanto à complexidade e importância do Tropicalismo, quanto à relativa distância dos 40 anos que nos separam da década de 1960. Esse breve intervalo histórico parece suficiente para entender a dinâmica do Tropicalismo no *arquivo de brasilidade*, tanto as condições de sua enunciabilidade – que acreditamos ter explorado até agora –, quanto seu funcionamento a ser buscado nas páginas seguintes, sobretudo no segundo capítulo.

O principal aspecto que rege o *arquivo de brasilidade* são os diversos discursos sobre a experiência de uma identidade brasileira possível, construída no processo histórico e mutante por conta desse mesmo processo. Massa disforme e dispersa de enunciados. Arquivo que reúne tanto a história dos grandes acontecimentos, como as micro-histórias. Discurso poético, midiático, acadêmico, literário, etc. Regime linguístico e não linguístico, toda uma memória iconográfica das pinturas e artes plásticas, a história do cinema, da canção popular, a constituição do samba, toda uma antologia de corpos discursivos no futebol. A soma das manifestações culturais e religiosas a partir do sincretismo. Todo enunciado que tematiza e atualiza alguma memória sobre a experiência de ser brasileiro aos nossos olhos e a partir do

olhar estrangeiro. O discurso do colonizador sobre o colonizado e o inverso. Cada uma dessas formações discursivas, e outras que escapam à vã e estéril tentativa de enumerar a exaustividade dos arquivos. A possibilidade do *arquivo de brasilidade* sugere, antes, uma metodologia de análise histórico-discursiva a partir do pensamento de Foucault: aproximar a Análise do Discurso da história brasileira pelo funcionamento do arquivo, procurando ver enunciados que são retomados, esquecidos, e estar atento aos acontecimentos que desestabilizam o processo histórico, mirar as discontinuidades, não os universais, buscar uma abordagem capaz de refletir um olhar discursivo sobre o processo histórico que vem nos constituindo como brasileiros.

Tomá-lo como um grande baú da memória sobre a brasilidade é desprezar o que no arquivo é mais vivo: a forma como essa memória é atualizada nos diferentes momentos históricos, os movimentos que trazem, do fundo para a borda, enunciados até então esquecidos; ou fazem o contrário: empurram para o fundo o que até ontem estava na ordem do dia do discurso. Mais do que inventariar essa espécie de herança simbólica, o método arqueológico de Foucault procura perceber o funcionamento do arquivo. História heterogênea de apagamentos e acúmulos. É a esse amplo e inapreensível universo que nos referimos como *arquivo de brasilidade*.

O arquivo é, pois, a garantia de memória – ao mesmo tempo em que é por ela garantido – não da memória cognitiva, consciente, controladora de si e dos outros como querem vertentes da psicologia e da pedagogia, mas daquela que é responsável pela manutenção da tradição, dos aspectos culturais, dos conhecimentos que herdamos, saberes esses – muitas vezes anônimos – que, ao permanecerem, se transformam, ao serem lembrados, são esquecidos (CORACINI, 2005, p. 601).

Como a heterogeneidade é constitutiva de toda formação discursiva, o *arquivo de brasilidade* também tem sua zona de fronteira em relação a tudo o que não é brasilidade, a relação com outro, a alteridade, onde se situa, como veremos, o deslocamento suscitado pelo *Manifesto Antropofágico* em 1928 e pelo gesto tropicalista em 1967-1968. A identidade se constitui pela diferença. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2011, p.27). É através dessa heterogeneidade constitutiva que melhor se pode ver a movimentação do arquivo.

Na profusão de enunciados sobre a brasilidade, existem aqueles que retornam em diferentes momentos históricos em novas enunciações. Esses são uma espécie de núcleo do *arquivo de brasilidade*. É a eles que a AD brasileira deve se voltar, como sugere Courtine

(2011a), para buscar nos acontecimentos discursivos o movimento da história. “Não basta a demarcação dos antecedentes para determinar uma ordem discursiva: ela se subordina, ao contrário, ao discurso que se analisa, ao nível que se escolhe, à escala que se estabelece” (FOUCAULT, 2004b, p.161). Tarefa não menos facilitada diante da abrangência do Tropicalismo. Através da paródia, da alegoria, do pastiche, das referências intelectuais, do lirismo de um mundo entre urbano e rural, da modernidade tecnológica; o Tropicalismo busca, na essência, o questionamento sobre os discursos da brasilidade e se funda sob a noção de descontinuidade e heterogeneidade tão caras a Foucault²⁴. O antropólogo Eduardo Viveiro de Castro pensa o Tropicalismo como um dos acontecimentos de maior escala na história cultural brasileira:

um movimento cultural de alcance nacional, de repercussão vertical, que ia da academia até a juventude, que era teorizado pelos críticos literários ao mesmo tempo que seus discos eram comprados pela garotada que tomava ácido no píer de Ipanema (CASTRO *in* SAVAZONI; COHN, 2009, p.81).

É precisamente essa rede articulada em torno do Tropicalismo (e por ele articulada) que nos indica a forma como os artistas baianos ainda hoje têm feito funcionar o *arquivo de brasilidade*.

A inscrição de um acontecimento como o Tropicalismo no *arquivo de brasilidade* é indissociável do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa a partir dos anos 1960. Num colóquio realizado em Paris, em 1983, com a participação de Michel Pêcheux que resultou no livro *O papel da memória*, os autores demonstram como os meios de comunicação mudaram as relações com os acontecimentos. Jean Davallon observa como “os meios de registro da imagem e do som” fizeram da mídia o centro do arquivo da memória social (DAVALLON, 1999, p.23). É nela que os saberes são estocados e restituídos “tão bem quanto os acontecimentos”. A preocupação de Davallon é a relação entre o acontecimento – seja ele midiático ou não – e a memória. A ocorrência da memória depende de que o acontecimento registrado saia da indiferença, deixe o domínio da insignificância para que ele recupere sua vivacidade.

Na mesma publicação, o texto de Michel Pêcheux, *Papel da memória*, busca entender a forma como a profusão de acontecimentos na contemporaneidade se relaciona com a perda de simbolização e, portanto, apaga-se a história. A reflexão de Pêcheux tem por base

²⁴ Não por acaso, a canção manifesto *Tropicália*, de Caetano Veloso, inicia-se pela leitura de um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha, essa espécie de enunciado fundador do Brasil.

as imagens. O autor reconhece uma fragilidade, uma tensão em uma dupla forma limite: o acontecimento que não se inscreve na memória e aquele que é absorvido pela memória “como se não tivesse ocorrido” (PÊCHEUX, 1999, p.50). Retomando as reflexões de Pierre Achard em outro texto da mesma publicação, Pêcheux vai demonstrar como a memória discursiva é acionada num acontecimento que se dá a ler pela relação com os implícitos (pré-construídos). O acontecimento discursivo novo pode, entretanto, ruir a regularidade da série discursiva numa abertura para o jogo de metáforas. Nesse caso, a força do acontecimento muda a expectativa da série, instaura o movimento do real da história. É precisamente essa a síntese do acontecimento tropicalista. Por ser um acontecimento limítrofe do aumento da popularização da televisão no Brasil, o Tropicalismo é um dos últimos respiros de um choque semiótico nos canais da mídia. Depois disso, a banalização do acontecimento televisivo dificulta a inscrição na memória: “o choque opaco do acontecimento televisivo é também algo que não se inscreve, na medida em que está sempre já lá” (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

Tanto Davallon quanto Pêcheux parecem antever uma marca da sociedade da informação. Os acontecimentos se sucedem num *continuum* que é excesso e dificuldade de simbolização. No limite, tudo acontece e nada acontece a partir do predomínio de uma ordem consumista. Há um descompasso entre o acontecimento e o arquivo, como se os primeiros não fossem absorvidos pela história. Um acontecimento dá lugar a outro, sucessivamente, sem tempo de maturação. O discurso flui líquido, vento, sem lastro, desconectado dos arquivos. Courtine, ao discutir a espetacularização da política, chama atenção para se pensar a cultura do excesso do ponto de vista do poder: “os discretos poderes da abundância, analisar preferencialmente os efeitos de incitação do que as operações de interdição; as lógicas da superinformação do que os mecanismos de censura” (COURTINE, 2003, p.33).

Vamos encontrar no trabalho de Eni Orlandi sobre maio de 68 reflexões próximas aos últimos textos de Pêcheux e contextualizadas ao *arquivo de brasilidade*. Se, na censura da ditadura brasileira entre 1964 e 1984, o esquecimento aparece como o que é calado para impedir o novo sentido, há outra forma de silenciamento: o que é preciso esquecer para aparecer o novo. Orlandi (1999) questiona porque um enunciado *Abaixo o imperialismo* tinha um sentido em 1968 e algo como *abaixo a globalização* não mobiliza politicamente. “O que ficou sem sentido aí?”, pergunta. A globalização teria provocado uma supressão do real histórico, o que autoriza hoje em nome da liberdade tanto as reivindicações trabalhistas por terra, quanto o direito do uso da suástica. Não se historiciza a liberdade. Isso explicaria porque se pode dizer hoje *abaixo à globalização* do ponto de vista linguístico, mas do ponto de vista discursivo o enunciado fica esvaziado.

Há, ao que parece, uma quebra de vínculo entre o acontecimento (banalizado e opaco) e o arquivo. Orlandi (1999) percebe nos discursos sobre o fim – do político, do ideológico, da história – uma crise das discursividades, motivada pela falta de espaço de memória, o que se cala para impedir o novo sentido. A ordem capitalista neoliberal se apresenta como universo de estabilidades: liberdade sem limites (democracia) e submissão sem falhas (todos são iguais perante a lei), como na crítica de Pêcheux à ideia da descrição que se apresenta como ponto absoluto, “sem outro, nem real” (PÊCHEUX, 1997a, p.57).

Vivemos, paradoxalmente, uma profusão de acontecimentos, somos submetidos diariamente a um excesso de informações que transformam o mecanismo de inscrição do discurso no processo histórico. Se, na primeira AD, o único acontecimento possível era a revolução proletária e o motor da história era a luta de classes, hoje a ordem do excesso torna mais complexa a simbolização dos acontecimentos nas subjetividades, eles se sucedem de maneira a preservar a estabilidade capitalista, que se torna um horizonte histórico sem superação. Essa ordem do real chama atenção para a necessidade de revisão em um dos principais conceitos da AD: o de formação discursiva.

1.4 Formação/circulação/recepção discursiva: ler, ver, ouvir o arquivo hoje

O conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho.

[Agamben, 2012, p.177]

O conceito de formação discursiva, base teórica das reflexões sobre o arquivo, ao mesmo tempo em que se constitui num dos principais alicerces da teoria do discurso, tem sido objeto de revisões, sofrendo, nas palavras de Guilhaumou, “metamorfoses em alguma coisa que não é sua negação” (GUILHAUMOU, 2007, p.106). Há, como vimos, um trajeto epistemológico partindo de uma concepção homogênea de formação discursiva para uma abordagem heterogênea, caminho esse percorrido não sem certa crise no uso do conceito. Mais do que uma mudança inscrita e restrita a um conceito, essa metamorfose implica em outros entendimentos do real e outras formas de fazer trabalhar as Ciências Humanas. A incorporação da heterogeneidade como constitutiva do conceito de formação discursiva é o que tem permitido à teoria se adaptar às demandas sociais na relação entre a estrutura e o acontecimento. Assim, buscamos – a partir da análise empreendida neste capítulo – um

trabalho final de reflexão sobre o conceito, bem como sua relação com as particularidades de nosso *corpus*: o *arquivo de brasilidade* da canção brasileira.

Já demonstramos como a noção-conceito de FD, desenvolvida em *A arqueologia do saber* por Foucault é apropriada por Pêcheux no momento inicial da Análise do Discurso, relacionando-a ao pensamento de Althusser, resultando, desse processo, numa conceituação homogênea, determinada por um exterior ideológico. A concepção homogênea de FD começa a ser relativizada em *Semântica e discurso*, quando Pêcheux (1995) propõe a ideia de interdiscurso, retomada de maneira mais operacional no trabalho de Courtine (2009a). O interdiscurso introduz a alteridade no centro do conceito de formação discursiva. “O próprio de toda FD é dissimular, na transparência do sentido que aí se forma [...] o fato de que isso fala sempre, antes, fora ou independentemente” (PÊCHEUX, 1995, p.147). Inicia-se, então, sobretudo no trabalho de Courtine (2009a), uma aproximação gradativa com a concepção original de FD em Foucault, já marcada pela relação de heterogeneidade perceptível na síntese do enunciado como um nó numa rede, irrompendo a partir de um domínio associado. As contribuições de Foucault, acrescidas das reflexões sobre o interdiscurso nos domínios teóricos de Pêcheux e Courtine, resultam no rompimento da visão fechada de formação discursiva. Essa revisão permite, como demonstra Maria do Rosário Gregolin, trabalhar “a linha tênue entre a regularidade e a instabilidade dos sentidos do discurso” (GREGOLIN, 2007b, p.156).

A concepção heterogênea da formação discursiva é indissociável da metodologia de análise do arquivo como o sistema geral de formação e transformação dos enunciados (FOUCAULT, 2004b, p.149-150). A formação discursiva, nesse contexto, reflete a dispersão dos lugares enunciativos, tornando mais complexa a construção das análises. Esse mecanismo leva Courtine (2009a) a definir as FDs como fronteiras que se deslocam, cuja força propulsora é a memória discursiva acionada pelo interdiscurso. É a partir, portanto, dessa concepção, resultante dos diálogos de Pêcheux com a obra de Foucault, e replicados na construção teórica de Courtine, que empregamos, nesta tese, o conceito de formação discursiva, articulando-o com as noções de interdiscurso (Pêcheux (1995); Courtine(2009a)), bem como de acontecimento discursivo, práticas discursivas e arquivo (Foucault (1995)), conforme demonstra a análise até agora empreendida.

A problematização da heterogeneidade como elemento constitutivo das formações discursivas é ao mesmo tempo sintoma de uma crise na sua aplicabilidade e caminho para atualizar o conceito no dispositivo teórico. Em seu último texto, *O discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux identifica uma “instabilidade radical” (GREGOLIN,

2007b, p.160) na formação/circulação dos discursos, procurando respostas ao momento histórico em que se intensificava os novos regimes de discursividades instaurados pelos meios de comunicação de massa e a espetacularização da vida pública. A consequência é o questionamento sobre a herança estruturalista do conceito. A ideia de formação discursiva sugeriria, nesse sentido, um descompasso com as modificações de um real, em que as formulações são logo desfeitas para darem lugar a outras, na ordem do excesso a que somos submetidos. “Assim, a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento dessa identidade e, com ela a própria noção de maquinaria discursiva estrutural... e talvez também a de formação discursiva” (PÊCHEUX, 1997b, p.315).

O “talvez” é o signo que deixa em suspenso duas possibilidades teóricas: o trabalho de reformulação do conceito de formação discursiva ou o seu descarte diante do reconhecimento do prazo de validade vencido, na medida em que a noção de FD se refere, na essência, à concepção dos discursos como blocos homogêneos, determinados por um exterior ideológico. Só é possível, portanto, seguir aplicando o conceito de formação discursiva diante de uma revisão radical nos seus pressupostos. Assim, o trajeto epistemológico sugere uma inversão entre o primeiro momento da AD e o quadro atual. Do primado da homogeneidade para o extremo da heterogeneidade. Parte-se da estabilidade de um sistema de formação dos enunciados para chegar ao seu oposto, o rompimento das estruturas na circulação dispersa, fragmentada e descontínua dos discursos, colocando em questionamento a própria viabilidade do conceito.

A heterogeneidade ao mesmo tempo em que permite refletir sobre a relação entre o dentro e fora de cada formação discursiva traz o ingrediente da alteridade para o seu próprio interior. A dificuldade é fazer trabalhar essas derivas nas análises. Piovezani (2009) percebe uma insuficiência do conceito de formação discursiva observável em abordagens simplificadoras. “A heterogeneidade dos fatores e a diversidade dos aspectos que o discurso político contemporâneo congrega não poderiam, segundo cremos, ser satisfatoriamente compreendidos por meio da descrição de uma, duas ou mais formações discursivas”. (PIOVEZANI, 2009, p.216). Piovezani (2009), ao diferenciar a heterogeneidade da diversidade, sinaliza alguns desafios em relação à utilização do conceito. Sobre o primeiro elemento, a heterogeneidade, as reflexões teóricas permitem hoje sua aplicação sem cair na armadilha de uma simplificação maniqueísta de tendência homogeneizante (do último Pêcheux à Foucault e desse a Courtine não faltam subsídios para abordagens plurais da noção de formação discursiva, algumas análises de teor maniqueísta que ainda surgem em trabalhos de AD se devem mais a interpretações superficiais da teoria). O segundo elemento, a

diversidade, que revela um caráter histórico ligado à ordem do excesso e que tem sido objeto de debate no contínuo processo de construção teórica, faz-se ver também nos desafios relacionados à incorporação do imagético nas abordagens discursivas. O fluxo rápido e excessivo de conteúdos sincréticos em múltiplas plataformas midiáticas a partir dos anos 1980 torna mais complexa a identificação das formações discursivas tal como se davam, por exemplo, no final dos anos 1960. Há um caráter histórico relativo ao impacto da diversidade na teoria do discurso, como uma marca do excesso contemporâneo; enquanto, a heterogeneidade também diz respeito a uma construção teórica de natureza filosófica sobre a relação entre o mesmo e o diferente na teoria do discurso.

É possível, entretanto, fazer da dificuldade o salto, como se deu com a incorporação da noção de heterogeneidade no interior do conceito de formação discursiva. A diversidade e a descentralização dos discursos são tanto sintoma dos novos desafios enfrentados pelo analista, quanto elemento que revalida a atualidade e pertinência da ideia de formação discursiva. Romper com a necessidade de certa sistematização dos enunciados diversos e dispersos – que está na base da noção-conceito de formação discursiva – é ceder à ordem ideológica predominante que faz do excesso a principal estratégia de manutenção de uma homogeneidade capitalista, anulando a um só tempo a perspectiva histórica e o pensamento crítico. A diversidade de formações discursivas (cada uma heterogênea em relação a si mesma e às outras) é reveladora do movimento errante do sujeito e do sentido na contemporaneidade, mas negar a atualidade do conceito é ceder ao primado caótico da dispersão. Uma das principais contribuições de Foucault à teoria do discurso é a busca de regularidades, que nos parece ser a essência do conceito de formação discursiva. O instrumental metodológico que parte do enunciado à formação discursiva e desta ao arquivo permite abordar o discurso a partir da regularidade e dispersão, privilegiando o elemento histórico na sua relação com o acontecimento. Courtine (2009a, p.81), retomando o pensamento de Foucault, demonstra como a unidade da formação discursiva só existe – ainda assim de maneira relativa – na formação do enunciado, lá onde o sujeito se ancora (ou é ancorado) para formular seu enunciado. Limite tênue, a formação precede e se confunde com a transformação.

As mudanças nas formas de circulação e a diversidade de elementos presentes hoje nas discursividades ainda são subordinadas a esse momento capital, em que o sujeito se posiciona para sua formulação, sempre resultado de um jogo entre a busca de autonomia e a submissão à formação discursiva. É onde se dá, inclusive, o acontecimento discursivo. A tese de Courtine (2009a), na busca pela aproximação entre o conceito de formação discursiva em

Foucault e em Pêcheux, estabelece uma distinção entre o sistema de formação dos enunciados que determina “o que pode e deve ser dito” e o nível de uma sequência discursiva concreta: o eixo intradiscursivo da formulação (COURTINE, 2009a, p.83). O trabalho de Courtine (2009a) privilegiava naquele momento o enunciado verbal, mas prevalece, a despeito das transformações nas materialidades discursivas, essa relação entre o eixo do interdiscurso e o intradiscorso articulados através do conceito de formação discursiva. É um instrumental de análise que permite a prática de uma leitura histórica sustentada na (e pela) linguagem.

As mutações contemporâneas do discurso trazem dois novos desafios: considerar as materialidades sincréticas que fundem verbal e não verbal, e perceber as transformações do sentido advindas das novas formas de circulação. A incorporação do foco na circulação trouxe à tona algo que já era latente na formulação do dispositivo teórico no ambiente francês dos anos 1960: a relação próxima da Análise do Discurso com o estudo das mídias. As mudanças tecnológicas e seu impacto na circulação/recepção dos discursos impõem outros campos transdisciplinares para a AD. Maíra Nunes (2012) observa duas tendências históricas no estudo das mídias que repercutem nas referências teórico-metodológicas da Análise do Discurso. A primeira, de base marxista, concebe as mídias como mecanismos de alienação e reprodução da ordem econômica, sendo instrumentos de exploração das massas. É a concepção que resulta, num primeiro momento, na abordagem homogênea da formação discursiva. A segunda, adotada nesta tese, compreende-as como espaços heterogêneos de reprodução das relações de poderes e resistências. Se o marco do primeiro modelo de estudo do impacto das mídias na sociedade é a Escola de Frankfurt (onde, inclusive, se concebeu a noção de indústria cultural), no segundo, há uma variedade de escolas que se desenvolvem a partir dos anos 1960, compreendendo desde a vertente da Semiologia barthesiana na França, aos trabalhos do grupo de Umberto Eco na Itália. O ponto em comum é a incorporação das teorias semiológicas para o estudo das mídias, promovendo, assim, uma aproximação com o linguístico/discursivo: “Não se trata mais de pensar a comunicação como transmissão de informação, mas como produção de sentidos” (NUNES, 2012, p. 215).

A Análise do Discurso é, hoje, um campo em que o linguístico se funde aos signos imagéticos e sonoros. A condição de entremeio, característica da teoria, é também uma fronteira móvel que cada vez mais dialoga com os estudos midiáticos. O passo adiante do dispositivo teórico – que se impõe como desafio atual – é considerar o sujeito da recepção, tomado como um espaço de transformação/reelaboração dos sentidos. Courtine (2006), nos seus textos mais recentes, observa como é necessário deslocar a atenção da lógica de

produção para a recepção do discurso. O indivíduo que recebe uma mensagem não é um lugar vazio, um ponto neutro. “É essa adaptação teórica face à evolução do mundo atual que a análise do discurso não pode mais se furtar por muito tempo” (COURTINE, 2006, p.110). Priorizar na análise o movimento dos sujeitos – da constituição à recepção dos discursos – é incorporar novas formas de heterogeneidade ao conceito de formação discursiva, na medida em que há vínculo estreito, como vimos, entre a noção de formação discursiva e o momento de formação/formulação dos enunciados.

Um dos caminhos possíveis para buscar o sujeito da recepção é descrever e interpretar os mecanismos de identificação desse sujeito com os discursos que o circundam, no limite tênue entre a noção de identidade e de processos de subjetivação. O funcionamento do arquivo da brasilidade é indissociável das discussões sobre identidade nacional, algo que está no centro do discurso tropicalista. Assim, o exercício final deste capítulo é atualizar os debates da AD, dialogando com pensadores de outras áreas das ciências humanas para problematizar a relação entre globalização e identidades nacionais na contemporaneidade. É um passo indispensável para se chegar aos processos de subjetivação que constituem o principal ponto teórico do segundo capítulo. Seguindo os rastros do discurso tropicalista é da noção de antropofagia que partimos.

1.5 Identidade tropicalista-antropofágica: uma concepção contemporânea

A antropofagia oswaldiana – potencializada no Tropicalismo – tem se constituído numa das principais chaves de abertura do *arquivo de brasilidade* tanto por sua atualidade num contexto do mundo globalizado com intensificação das trocas culturais – como comprovam as teorias sociológicas - quanto por engendrar o esforço de se constituir na busca por uma posição enunciativa original no universo simbólico da identidade brasileira no momento da transição de um mundo rural para o urbano. Eni Orlandi (2003), ao analisar os discursos fundadores da brasilidade – espécie de base na constituição de um imaginário de nação brasileira – a partir dos quais se formam novos discursos, aponta na relação da catequese dos índios um dos esforços primordiais para a construção de um país uno e cristão. Ao indígena sempre foram atribuídos valores idealizados. Aos olhos dos colonizadores, o preguiçoso e mentiroso, características que podem também ser interpretadas como resistência, esforço por não se submeter ao poder exercido pelo colonizador (ORLANDI, 2003). É essa leitura que parece estar na metáfora antropofágica oswaldiana: “Antes dos portugueses

descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. “Tupi or not tupi eis a questão” (ANDRADE, 2011, p. 27).

O *Manifesto Antropofágico* proporciona uma inversão semântica. A antropofagia não é mais o impedimento à civilização, mas a busca por constituir ao índio uma posição enunciativa (NUNES, 2003). O índio era aquele que já estava aqui antes da chegada dos europeus. Há um deslocamento dos lugares enunciativos constituídos: a posição sujeito do colonizador e do colonizado, figuras retóricas dominantes na brasilidade. Para o psicanalista Contardo Calligaris (1996), o colonizador aparece simbolicamente como aquele que queria impor uma língua e uma cultura e buscava o gozo sem limite no novo território. O próprio significante *Brasil* já se refere a um produto de exploração na terra a ser dominada. O colonizado, por sua vez, se ressentido do interdito paterno que “impondo limites ao gozo, fizesse dele um sujeito” (CALLIGARIS, 1996, p.20). É esse sentimento de carência pelo interdito paterno que se materializa no enunciado positivista da bandeira brasileira: “ordem e progresso.” O imaginário brasileiro oscilava entre o gozo sem limites do colonizador e a carência paterna do colonizado. O antropofagismo inverte a equação. “O que faz um entre nós é que somos devoradores de uns” (CALLIGARIS, 1996, p.34). A proposta antropofágica não pressupõe uma identidade fechada, mas de fronteira: heterogênea e mutante, há sempre um elemento novo a ser devorado e se torna, assim, uma das mais potentes construções discursivas da ideia de brasilidade.

A formulação antropofágica antecipa ainda as teorias sociológicas sobre as identidades coletivas a partir das intensas trocas simbólicas propiciadas pela globalização, sobretudo a partir dos anos 1980. Há, como consequência, o enfraquecimento da mais potente forma de identificação da modernidade: o Estado-Nação. Stuart Hall (2001, p.39) pensa as culturas nacionais como “comunidades imaginadas” na medida em que são identidades simbólicas historicamente construídas, cujo marco é o século XIX. “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos” (HALL, 2001, p.56). Os intensos fluxos migratórios e discursivos acentuados a partir da década de 1980 – após a queda das barreiras do socialismo real –, as inovações tecnológicas e a ampliação territorial e simbólica do capitalismo redefinem as identidades nacionais.

A narrativa discursiva da nação envolve uma complexa rede cujas tramas são a história, a literatura, a mídia, a cultura popular. Nestor Canclini (2006) observa como tais narrativas têm por estratégia enfatizar as origens, a continuidade, por vezes a exploração de um mito fundador, fazendo crer que a identidade nacional seria uma espécie de natureza, está sempre lá. É o que Hall (2001) denomina de “invenção da tradição”, que procura através da

repetição inculcar valores e normas como ocorre, por exemplo, nos rituais e pompas da monarquia britânica. Com o advento da cultura de massa, dispositivos como o rádio ou o cinema passam a ser importantes canais de formulação e circulação da construção discursiva da ideia de nação e permitem também a convivência com valores simbólicos de outros territórios.

O sujeito moderno descentrado busca sentido nessa relação com a comunidade imaginada das culturas nacionais. “Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (HALL, 2001, p.52). Na condição de construção discursiva, a ideia de identidade nacional reflete um jogo de poderes que busca escamotear as tensões internas presentes no esforço de unificação. Uma luta diária e quase impossível de tentar fazer coincidir um território físico com um universo simbólico. Hall (2001) percebe, no fluxo entre diferentes culturas, três consequências possíveis sobre as identidades nacionais. A desintegração dessas identidades absorvidas pela homogeneização cultural; no extremo oposto, a resistência das identidades locais que reafirmariam seus traços culturais contra o fluxo homogeneizante da globalização; e o caminho intermediário: o declínio das identidades nacionais daria lugar a um novo tipo de identidades híbridas, num movimento pendular entre a incorporação da alteridade e a busca por inscrever suas particularidades culturais como resistência à homogeneização. Essa é a base do discurso antropofágico. Não há o predomínio de uma única das três consequências, antes elas se complementam num jogo dinâmico de poderes e resistências entre a homogeneização e as particularidades regionais. “Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade” (HALL, 2001, p.78).

Hall (2001) propõe duas vertentes na relação dos sujeitos com as identidades nacionais oportunas para se pensar as estratégias tropicalistas e a própria constituição do sujeito Gilberto Gil. A tradição é a tentativa vã de recuperar a pureza anterior perdida no processo de globalização. A tradução, ao contrário, não nega o movimento da história, aceita o fato de que não há volta à pureza perdida.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade [...] compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2001, p.88).

Há, aqui, uma evidente proximidade entre a tradução (identidades híbridas) e a teoria antropofágica. O sociólogo português Boaventura de Souza Santos (SOUZA SANTOS, 2001a), ao pensar a cultura de fronteira caracterizada pela permeabilidade entre determinada identidade e sua alteridade, a associa à intuição de Oswald de Andrade. Para Souza Santos, a caracterização da modernidade política é condensada na dicotomia: “estados em busca de nações e nações em busca de estado”, numa relação tão dinâmica quanto tensa entre fluxos simbólicos e territoriais (SOUZA SANTOS, 2001a, p.144). Os movimentos migratórios das antigas colônias para os países do centro, a dinâmica do capital que não reconhece pátrias, mas mercados, tornam cada vez mais frequente novas formas de diáspora na constituição das identidades. A partir dessa formulação, Souza Santos propõe cuidados metodológicos nos estudos sobre culturas nacionais. O sociólogo parte do princípio de que as culturas nacionais não são autocontidas. Sendo assim, os seus limites não coincidem com os do Estado. Ao princípio da soberania do Estado não se aplica a soberania de sua cultura. Nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta, mas cada uma tem particularidades, interpenetrações que constituem “o que de mais próprio há nela” (SOUZA SANTOS, 2001a, p.148). A cultura de um grupo social não é nunca, nos diz Souza Santos, uma essência. Toda cultura se autorrecria a partir de negociação de sentidos com o sistema mundial. São arquivos constituídos no processo histórico e deslocados a partir de acontecimentos discursivos que abalam a relação local/global.

Souza Santos (2001a) caracteriza a cultura portuguesa como tipicamente de fronteira, traço acentuado no Brasil. “Em termos simbólicos Portugal estava demasiado próximo de suas colônias para ser plenamente europeu e, perante essas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador conseqüente” (SOUZA SANTOS, 2001a, p.152). A fronteira é zona híbrida, babélica, favorece, de acordo com Souza Santos (2001), os processos criativos a partir de novas identificações. A potente metáfora antropofágica de Oswald de Andrade também se aplica, na visão do sociólogo, à cultura portuguesa. Culturas dotadas de um forte centro tendem a ser provincianas, no sentido de se fecharem à alteridade. Não é o caso de Portugal, com a tradição das explorações marítimas e caso único de metrópole cuja corte se mudou para a colônia, sendo, portanto, constitutivamente cosmopolita, marcada pela maleabilidade da fronteira. “É uma porta de vai e vem, e como tal nem nunca está escancarada, nem nunca está fechada” (SOUZA SANTOS, 2001a, p.155).

Néstor Garcia Canclini (1997), ao discutir as identidade híbridas, traz ao debate um outro ingrediente complementar: a tensão criativa entre desterritorialização e reterritorialização. A primeira expressão pode ser pensada como a perda da relação natural

entre cultura e território geográfico e social, sobretudo a partir da proliferação dos meios midiáticos. A segunda consiste na realocização de velhas e novas produções simbólicas em determinado território. Canclini (2006, p.137) identifica ainda o espaço da “cultura histórico-territorial”, o conjunto de saberes, hábitos e valores étnicos que se reproduzem de acordo com códigos estabelecidos há séculos e, por isso, são menos susceptíveis aos efeitos homogêneos da globalização.

A intuição fundadora do Tropicalismo pela ótica do sujeito Gilberto Gil – Pífanos e Beatles – aparece como o alumbramento diante de duas belezas ditas como inconciliáveis pelas formações discursivas predominantes no cenário cultural brasileiro. A cultura histórico-territorial popular nordestina e a novidade desterritorializada: a cultura pop. A partir daí, o Tropicalismo busca tanto inscrever o local no global quanto trazer o global, como se a continuidade da tradição histórico-territorial dependesse de sua inscrição nos canais midiáticos. Trata-se de uma aplicação da teoria antropofágica.

Nos anos 1960, havia o predomínio de discursos antagonistas, a ilusão da homogeneidade das formações discursivas. A partir das mudanças nas discursividades na década de 1980, há uma redefinição desses antagonismos, o que faz com que as configurações dominantes nos estudos culturais na América Latina – colonizador/colonizado, cosmopolitas/provincianos, imperialistas/defensores do nacional popular – sejam insuficientes e anacrônicas para entender as relações de poder, aponta Canclini (1997). Com a globalização, o sistema tecnológico, financeiro, cultural, não está em uma nação, mas “numa densa rede de estruturas econômicas e ideológicas” (CANCLINI, 1997, p.294)²⁵. Ao movimento predominante do centro para a periferia, existe também a contrapartida: as produções culturais dos países pobres ocupam espaços antes impensáveis, sobretudo pela facilidade técnica. Os fluxos migratórios se tornam também cada vez mais multidirecionais. Ao contrário das décadas de 1960 e 1970, não são apenas artistas e intelectuais latino-americanos que vão para a Europa e Estados Unidos, mas toda uma massa de assalariados que se tornam também mercado para os produtos culturais, como o prova a proliferação de rádios e publicações em castelhano no sul dos Estados Unidos. Canclini busca a síntese desse processo no pensamento do historiador Michel de Certeau: “a vida consiste em passar constantemente fronteiras” (CANCLINI, 1997, p.296).

²⁵ Canclini (1997) não faz referência em seu texto às formulações dos micropoderes de Foucault, no entanto, sua leitura parece bastante próxima dessa concepção na medida em que pressupõe não um poder central, por exemplo, do Imperialismo, mas uma rede complexa e dinâmica de poderes e resistências.

As identidades híbridas se acentuaram, mas estão longe de ser um fenômeno novo. A relação das colônias portuguesas e espanholas na América Latina já tinha, como vimos, o ingrediente do sincretismo, da fronteira entre dois ou mais mundos. Nesse sentido, observa Canclini (1997), desterritorialização/reterritorialização tem antecedentes nas reflexões utópicas do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade. O Tropicalismo inseriu de forma ainda mais densa tais conceitos na cultura brasileira. Para o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiro de Castro (SAVAZONI; COHN, 2009, p. 83), a herança antropofágica no Tropicalismo antecipa a convivência entre unidade e diversidade no mundo globalizado: “Sempre disseram que o Brasil era o país do futuro [...] coisa nenhuma o futuro é que virou Brasil [...] é um efeito ou exemplo reverso muito interessante do que o Tropicalismo estava tentando dizer ou fazer” (in SAVAZONI; COHN, 2009. p.83). Castro considera a antropofagia a reflexão metacultural mais original produzida na América Latina. E sua retomada nos anos 1960 acentua a complexidade que temos tentado demarcar no Tropicalismo, cujos artistas eram, de acordo com Castro, “internacionalistas, simbioticistas, geléio-generalistas, tecno-primitivistas, que saíam por cima (ou por fora) e por baixo (ou por dentro) da mediocridade visada pelo projeto nacional-popular” (in SAVAZONI; COHN, 2009. p.81).

A ideia de que “o futuro virou Brasil” encontra respaldo na identificação tardia dos Estados Unidos da América com o Tropicalismo, um exemplo de circulação do *arquivo de brasilidade* em outros territórios, na contracorrente da visão dualista predominante nos anos 1960. Em 1989, o selo Luaka Bop de David Byrne – o líder da Banda Americana Talking Heads – lançou uma coletânea com músicas de Caetano, Gil e Gal Costa num álbum apresentado por um texto sobre o movimento tropicalista (DUNN, 2009, p.132). A cena experimental de Nova York descobriu, na sequência, Tom Zé e Os Mutantes. E Caetano Veloso foi convidado a escrever um longo artigo para o *New York Times* sobre Carmem Miranda: exemplo anterior de artista que fez circular elementos do *arquivo de brasilidade* nos Estados Unidos e serviu de inspiração para a *mise em scene* dos tropicalistas. O compositor Beck se surpreendeu ao ouvir pela primeira vez Os Mutantes, por perceber elementos de colagem 30 anos antes dele usar esse tipo de recurso e gravou o disco *Mutations* com uma canção também batizada de *Tropicália*. “Na verdade, o movimento foi saudado como se fosse uma escola de vanguarda dentro da já longa história do rock ou da música pop internacional” (DUNN, 2009, p.236).

Nos limites territoriais brasileiros, as influências estéticas tropicalistas aparecem também de forma explícita em um movimento liderado por Chico Science e o grupo

Nação Zumbi, na década de 1990, ao fundir os tambores de maracatu pernambucanos com as guitarras elétricas. O grupo “Nação Zumbi” ressignificou para as novas gerações a música *Maracatu atômico*, de Jorge Mautner, cuja gravação original foi feita, justamente, por Gilberto Gil, em 1973. De novo a síntese entre cultura histórica territorial e o pop provocando um acontecimento discursivo nos dois códigos culturais. O sucesso popular no início do século XXI – tanto no Brasil quanto nos países latinos da Europa – dos Tribalistas, grupo formado por Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes é outro exemplo de influência tropicalista. O deslizamento linguístico do significante tropicalista para tribalista recupera, de maneira mais nítida, a vertente antropofágica de matriz indígena. *Os tribalistas já não querem ter razão/ Não querem ter certeza/ Não querem ter juízo nem religião/ Os tribalistas já não entram em questão/ Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão/ Chegou o tribalismo no pilar da construção/ Pé em Deus e Fé na Taba/ Pé em Deus e Fé na Taba*²⁶.

Os enunciados do discurso tropicalista continuam a produzir sentido no campo da música brasileira. Sempre que se fundem elementos da cultura tradicional territorial à cultura pop – o que hoje se tornou regra –, é o interdiscurso tropicalista que aparece. Existem, entretanto, outros domínios de funcionamento tropicalista para além do aspecto musical a serem explorados no próximo capítulo.

Nossa preocupação, nesse primeiro capítulo, foi descrever e interpretar o acontecimento tropicalista na chave da teoria. Para isso, procuramos fazer um breve inventário do surgimento da AD para dimensionar seus desafios contemporâneos, sobretudo no Brasil. Desse movimento entre a análise de um acontecimento – o Tropicalismo – e a filiação a um campo do conhecimento – a Análise do Discurso de linha francesa derivada de Michel Pêcheux –, emergiu um conceito central desta tese: o de *arquivo de brasilidade*. Procuramos delimitar o que entendemos por *arquivo de brasilidade* articulando o conceito às discussões sobre identidade nacionais, procurando perceber como se dá na contemporaneidade as relações entre fluxos simbólicos e territoriais. Nesse movimento, é possível perceber como a ideia de antropofagia é hoje reconhecida como uma abordagem original para se pensar a problemática das identidades.

O Tropicalismo transformou o *arquivo de brasilidade*. É um marco divisório na própria construção discursiva da identidade brasileira, tornou possível outras formas de discurso, outros olhares e outras possibilidades de subjetivação, cujo desenho será

²⁶ *Tribalismo*, música de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown.

contemplado no próximo capítulo. A produção de subjetividade a partir do discurso do Tropicalismo se dá entre os grandes acontecimentos globais: o maio de 1968, a queda do muro de Berlim e o atentado às torres gêmeas em setembro de 2001. Esse último, sendo uma espécie de radicalização da sociedade do espetáculo e na sua dimensão política visual, dialoga com a dificuldade de inscrição dos acontecimentos líquidos nos arquivos já previstos por Pêcheux quando observava a opacidade do acontecimento televisivo. Ao utilizar a própria sintaxe do cinema catástrofe numa intervenção real, o atentado traz a descontinuidade do real histórico, redefine relações de alteridade contra a ilusão homogeneizante globalizada, se distingue da opacidade pela violência do fato e da imagem. A todos esses acontecimentos, o sertanejo antropofágico Gilberto Gil reage, como veremos, a partir de um ponto de vista da brasilidade na articulação entre as raízes e as antenas. As Ciências Humanas também se rearranjam a partir desses macroacontecimentos, cujos efeitos, se pensarmos numa perspectiva foucaultiana, se dão a ver nos microacontecimentos. No campo específico da Análise do Discurso, ecoa a pergunta lançada pelo último Michel Pêcheux sobre o que é o discurso: da relação entre estrutura e acontecimento é que se apreende turbulências e acomodações do continente história.

Nesse primeiro capítulo, tangenciamos o acontecimento discursivo do maio de 1968 francês, decisivo, como vimos, tanto para a constituição de um campo teórico como a Análise do Discurso, quanto para a irrupção do Tropicalismo. Courtine (2011a) sintetiza o movimento dos estudantes como as “núpcias entre Marx e a Coca-Cola” (COURTINE, 2011a, p. 147), enunciado que replica nos versos do nascente Tropicalismo. Dentre as ousadias tropicalistas, a licença poética de incluir a Coca-Cola na letra de *Alegria alegria* aparece como signo do dizer novo na linguagem da canção popular, cujo sentido oscilou entre um reflexo da contemporaneidade ou sujeição ao imperialismo americano. O projeto tropicalista procurou situar as núpcias entre Marx e a Coca-Cola numa âncora da brasilidade antropofágica. Há um movimento de fuga da dicotomia entre um discurso cujo sentido é a necessidade da revolução proletária, e outro efêmero, contaminado pela lógica da publicidade. No lugar dessa oposição, se busca uma síntese complexa entre a tradição dos ritos populares e a modernidade. Esse lugar intermediário – no qual se situa o Tropicalismo – possibilita nem tanto a adesão cega à ordem líquida dos discursos, nem tanto o apego à pretensa imutabilidade das tradições. A filiação à tradição da cultura popular é o elemento que garante a inscrição do Tropicalismo no *arquivo de brasilidade*; a relação dessa mesma tradição com a modernidade globalizada desloca e atualiza esse arquivo. Entre o pop e o popular brasileiro, o Tropicalismo abre caminho. A tradição de oralidade da cultura popular (base dos ritos passados de geração

a geração) é responsável por uma densidade discursiva historicamente constituída, fundada numa poética cotidiana que não é considerada na arte engajada. A referência de Gil à Banda de Pífanos de Caruru remete metonimicamente aos maracatus, sambas de roda, repentes e uma infinidade de manifestações regionais cuja gestação está na base inapreensível do *arquivo de brasilidade*, lá onde as práticas discursivas desenham, a todo o momento, a ideia de identidade nacional. A virada, entretanto, está na relação de alteridade em que o diferente não é nem rejeitado nem considerado como verdade absoluta, mas incorporado e modificado no interior do próprio universo simbólico: “na interface entre o simbólico e imaginário, a tradição oferece alguma consistência ao ser e alguma estabilidade à verdade proporcionando sentido e direção à vida dos homens” (KEHL, 2002, p.69). A canção de protesto quis se apropriar da forma desses ritmos da cultura popular para imprimir um conteúdo pedagógico que se julgava revolucionário; o Tropicalismo, ao contrário, atualiza a linguagem para manter o vínculo com o simbolismo dessa poética. Não só os ritmos, mas os ritos. É quando se torna mais político porque propõe uma abertura ao poético da cultura popular.

No livro dedicado a Foucault, o historiador Paul Veyne (VEYNE, 2011) sugere ao historiador “explicitar primeiramente, se for possível, a identidade singular (o discurso) dos personagens e das formações históricas cuja história ele vai narrar, antes de por em intriga todos esses heróis” (VEYNE, 2011, p.46). Não foi outra a nossa proposta nesse primeiro capítulo. O método arqueológico é um balanço desmistificador para escapar aos clichês, às generalidades que tornam o discurso inconsciente. O acontecimento tropicalista sinaliza algo que o próprio Foucault considerava a sua preocupação central: “como acontece que numa dada época seja possível dizer algo e que isso nunca tinha sido dito” (VEYNE, 2001, p.101). Ainda que a ideia de novidade seja sempre pontuada pela presença do interdiscurso, o tropicalismo inaugura uma outra série no *arquivo de brasilidade*.

É sobre essa base foucaultiana que buscaremos avançar na análise dos processos de subjetivação a partir do *corpora* retirado da obra de Gilberto Gil, cuja expressão se dá em verso, melodia, canto, corpo, signo midiático. Sujeito que se constitui na multiplicidade de fios na rede discursiva tropicalista e sua relação com o arquivo. É preciso avançar – fazer funcionar as reflexões de Pêcheux e Foucault –, adaptar ao movimento da história a metodologia que encontra também sua singularidade no trabalho de pesquisadores brasileiros. É sobretudo na análise, no olhar sobre a história, que se verificam as opções teórico-metodológicas: onde a teoria parece silenciar, é quando ela se faz mais presente. Prosseguimos nos rastros de funcionamento dos arquivos tropicalistas que dão os limites e possibilidades do sujeito do discurso Gilberto Gil.

CAPÍTULO II

ARQUIVO TROPICALISTA: ENTRE A POESIA, A POLÍTICA E A CIRCULAÇÃO MIDIÁTICA

[...] *destes homens de outrora, de outra parte ou de amanhã, talvez não saibamos nada, mas sabemos que são homens como nós, prisioneiros de um discurso ou de um dispositivo e, livres pela metade, são nossos irmãos.*

[Veyne, 2011, p.128]

Para dimensionarmos o alcance do Tropicalismo na cultura brasileira é necessário perceber o funcionamento do *arquivo de brasilidade* a partir das três instâncias que permearam as análises no capítulo anterior quando da descrição/interpretação do acontecimento tropicalista no final dos anos 1960: o midiático, o político e o poético. Pretendemos, neste capítulo, fazer um exercício de atualização do funcionamento desse arquivo a partir dos acontecimentos na trajetória de Gilberto Gil no pós-Tropicalismo (tais como o exílio, a primeira viagem à África, entre outros) e a forma como eles vão delineando um processo de produção de subjetividades no discurso do artista com reflexos no meio social brasileiro. A busca é por identificar as condições de emergência de uma *práxis* política na produção de um sujeito – Gilberto Gil – constituído na relação com a arte, a política e o entretenimento associado à linguagem pop. Assim, nosso *corpus* de análise, nesse capítulo, contempla o discurso produzido pelo artista nas décadas posteriores ao Tropicalismo, procurando perceber os alcances de sua recepção, motivo pelo qual analisaremos também enunciados dispersos no debate cultural brasileiro associados ao Tropicalismo, tais como a discussão sobre as patrulhas ideológicas que irrompem no final dos anos 1970.

No desenvolvimento deste capítulo, propomos discutir a circulação do discurso tropicalista – as relações com a mídia – para chegar ao sujeito poético: matriz do processo de produção de subjetividades. É um processo inverso que parte da circulação do discurso em direção à constituição/formulação por um sujeito do discurso, um caminho metodológico que permitirá observar como o conceito de identidade dá lugar ao de produção de subjetividades, pela característica mais maleável do segundo²⁷. Pela análise, pretende-se demonstrar como o discurso exterior ao sujeito (o que circula no mundo) é incorporado na chave antropofágica pela subjetividade tropicalista e de que maneira o resultado dessa interação é devolvido, na forma de um discurso outro.

O que está em jogo é a produção de um saber que se inscreve como resistência/poder no processo político-cultural brasileiro, iluminando a história mais recente do país a partir de uma relação entre a micro e a macropolítica (ROLNIK, 2011). Foucault (2010), ao propor na história da sexualidade um método analítico dos micropoderes, estabelece a regra do duplo condicionamento: o foco local inserido numa estratégia global e os efeitos globais dependendo de relações precisas e tênues. A opção metodológica, fundamentada em Foucault, de olhar o Tropicalismo nas dimensões político, midiática e poética – não sendo nunca categorias estanques – apoia-se no dispositivo analítico que permite apreender o trânsito entre os micro e macro poderes-saberes a partir da produção de subjetividade em torno do movimento musical liderado pelos baianos.

2.1 Da guerrilha cultural nos canais do sistema ao Ministro Hacker

As três dimensões do dispositivo analítico (poético, político e midiático) podem também ser articuladas às instâncias de funcionamento do discurso, conforme proposto por Eni Orlandi (2008): a constituição/formulação e circulação. Aqui também não se pode falar em categorias fixas: uma ilusória constituição/formulação poética e uma circulação político-midiática. Os canais se cruzam num mecanismo exemplar da complexidade das materialidades discursivas contemporâneas, sendo que a cada instância as camadas de sentido se sobrepõem. A formulação, por vezes, já pressupõe a relação com o midiático, e o poético se resolve numa quarta instância: a da recepção. É através dessa intrincada relação que se dá tanto os processos de produção de subjetividades do artista/Ministro, quanto o agenciamento

²⁷ Abordaremos, mais a frente, a distinção entre as noções de identidade e produção de subjetividade a partir do pensamento de Felix Guattari e Sueli Rolnik (1996).

que potencializa o alcance político-poético do discurso produzido por esse sujeito no caminho que vai da dimensão individual à coletiva.

A produção de subjetividade se revela, assim, como um caminho para se percorrer as quatro instâncias: da constituição à recepção. Não se parte do sujeito, nos ensina Foucault, mas o encontramos no movimento das práticas discursivas: conjunto de regras anônimas que definem em cada época e território as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2004b). Esta tese tem, como foi dito, a proposta de cartografar o movimento do sujeito do poético ao político a partir da trajetória de um autor, Gilberto Gil. Partimos do acontecimento tropicalista para buscar sua relação com o arquivo, indissociável da inscrição do sujeito nas formações discursivas em jogo. Foi necessário percorrer esse caminho para se aproximar das diferentes posições-sujeito implicadas na trajetória de Gilberto Gil. Há ainda um trajeto histórico-discursivo a seguir para dimensionarmos tal cartografia. Estamos no início do caminho.

O movimento da análise encontrou a noção da produção de subjetividade numa dupla abordagem que cabe, agora, refletir a partir da base teórica da AD. A primeira é a proposta da substituição do conceito de identidade pelo de produção de subjetividade (ROLNIK, 2011), mais adequado a abordagens micropolíticas e menos estanque do que a noção de identidade. O segundo ponto é a relação entre assujeitamento, objetivação e subjetivação na trajetória de Pêcheux e Foucault e seus desdobramentos na concepção de sujeito no interior da Análise do Discurso. Para isso, é necessário retomar, de maneira breve, a forma como os dois filósofos pensaram o sujeito do discurso, para relacioná-las, no final do capítulo, às propostas de Guattari (1992) e Rolnik (2011). O próprio movimento da análise do capítulo é que nos permitirá retornar com a reflexão teórica sobre o sujeito do discurso no seu final. A reflexão de fundo subjacente aos dois pontos é dimensionar os limites da autonomia do sujeito, não perdendo de vista as relações históricas permeando o *arquivo de brasilidade*.

Já demonstramos como a ideia de uma formação discursiva homogênea, marcada por um exterior ideológico é determinante no primeiro momento da AD pecheutiana. O sujeito é, nessa abordagem, determinado pela formação discursiva em que se insere, assujeitado pela ideologia, a língua e o inconsciente. A partir de meados da década de 1970, com a publicação de *Semântica e discurso*, Michel Pêcheux inicia um processo de relativização da noção de assujeitamento, que, entretanto, permanece como base conceitual da Análise do Discurso, sobretudo se contrapondo à ideia de um sujeito como origem e fim do discurso por ele produzido. Essa concepção singulariza a Análise do Discurso diante de dois extremos de outras teorias linguísticas: o objetivismo abstrato (a crença na neutralidade da

língua) e o subjetivismo idealista (o sujeito como centro e causa de si) (ORLANDI, 2008, p.102), conforme discussão nascente em Bakhtin (1997).

Pêcheux reflete em *Semântica e discurso* sobre a existência de uma forma-sujeito, o sujeito do saber de uma formação discursiva. No eixo do interdiscurso, o sujeito se identifica ou não se identifica com as formações discursivas de determinado arquivo e se coloca, então, numa situação de enunciação – o eixo do intradiscurso. Não há o sujeito pleno, porque mesmo exercendo uma possibilidade relativa de escolha, ele se defronta com a sujeição às formações discursivas na passagem para o universo discursivo, onde ocupa, então, a posição-sujeito que lhe dá os limites do dizer e silenciar. O sujeito do discurso se move entre o simbólico, o imaginário e o real, criando, nesse trânsito, condições para acontecimentos discursivos outros: “concebemos o fato de que a materialidade dos lugares dispõe a vida dos sujeitos e, ao mesmo tempo, a resistência desses sujeitos constitui outras posições que vão materializar novos (ou outros) lugares” (ORLANDI, 2008, p.103). No entremeio entre a possibilidade e a determinação histórica, está o espaço de trabalho da Análise do Discurso e o de produção de subjetividade. A resistência ao assujeitamento é tecida, portanto, na relação entre o histórico social e o simbólico.

Em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (1997, p.35) estabelece a distinção entre o sujeito pragmático – cada um de nós diante da necessidade de uma homogeneidade lógica na gestão do cotidiano – e as coisas a saber: ameaças à integridade pragmática, no movimento de um real “ímpiedoso”. Toda estabilidade do sujeito é ameaçada pelas coisas a saber. A crítica ao marxismo formulada por Pêcheux é, sobretudo, sobre a pretensão da teoria em totalizar as coisas a saber, no limite, a negativa do movimento da história. A estabilidade do sujeito pragmático é ameaçada no funcionamento da linguagem, sempre sujeita ao equívoco. “Todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 1997, p.53). As coisas a saber demandam, principalmente, outras diferentes formas sujeito no trânsito de mão dupla entre o empírico e o discursivo.

O sujeito que assume a sua posição numa dada formulação tem, anteriormente, um trabalho interior de buscar no empírico as formas sujeito adequadas que tanto podem o libertar quanto o restringir. É na relação entre a exterioridade e a interioridade que o dizer pode se tornar outro. O sujeito do saber proposto por Pêcheux tem um relativo entendimento das determinações que o assujeitam, tanto no aspecto ideológico quanto por força do inconsciente. O reconhecimento do próprio assujeitamento constitui a base paradoxal do sujeito do saber capaz de mobilizar novas possibilidades no trânsito do empírico para o

discursivo. Não há sujeito como origem e fim do discurso, assim como não há assujeitamento pleno.

É possível perceber nas condições de produção do discurso tropicalista já descritas o processo que permitiria a construção de um novo lugar enunciativo, uma outra possibilidade de dizer. O real da história caracterizado pela divisão entre arte militante e arte alienada é subvertido no plano simbólico para a criação de um outro “real da língua”, que reinventa o popular – transpõe as tradições populares para uma ordem midiática – e desloca as noções de alienação e militância. Esse processo reflete e refrata a ordem social e transcende a dimensão das individualidades, na medida em que uma manifestação artística-midiática como o Tropicalismo é, sobretudo, agenciadora de subjetividades. A inauguração desse outro real pelo Tropicalismo vai garantir nas décadas seguintes uma posição-sujeito caracterizada pela flexibilidade, o sujeito tropicalista está sempre se deslocando.

Celso Favaretto (2007) chama atenção para a maneira como a canção tropicalista instala uma deriva que dissolve o sujeito ao mesmo tempo em que o multiplica, principalmente porque ele não é um portador de uma “verdade” sobre o Brasil. Ao desconstruir interpretações totalizantes, o sujeito tropicalista se funda sobre o equívoco constitutivo da linguagem. A canção *Geléia geral* é uma das mais expressivas desse efeito, conforme Favaretto (2007). A letra da canção embaralha dois sujeitos – o poeta que canta e o poeta retórico – já a partir dos versos iniciais: *o poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*. Enquanto o poeta retórico monta uma imagem romântica do Brasil ao estilo de Gonçalves Dias (a manhã tropical *esplandente-cadente-fagueira*), o poeta que canta a desmonta (*minha terra onde o sol é mais limpo, mangueira onde o samba é mais puro*). O cantor apresenta a representação num processo de desmonte do oficialismo. O Tropicalismo instala, portanto, um paradoxo entre a dissolução do sujeito – o campo do descentramento – e sua multiplicação – o campo das possibilidades de subjetivação.

A concepção heterogênea da posição sujeito no pensamento de Pêcheux após *Semântica e discurso* assinala uma progressiva aproximação com as teorias de Foucault, conforme demonstra Courtine (COURTINE, 2009a, p.87). Em *A arqueologia do saber*, Foucault define o sujeito como uma função vazia preenchida no enunciado “é o ponto onde se ancora a estabilidade referencial dos elementos de um saber” (COURTINE, 2009a, p. 87). O sujeito do enunciado não coincide necessariamente com o indivíduo da formulação, o que faz com que haja uma descontinuidade do sujeito consigo mesmo. A posição sujeito seria, então, resultante da relação entre o sujeito enunciadador e o sujeito do saber de determinada formação discursiva, pensamento que reaparece nas formulações de Pêcheux em *Semântica e discurso*.

Foucault prossegue suas reflexões, na fase genealógica, ressaltando que o seu objetivo maior não é discutir o poder, mas as formas como “em nossa cultura os seres humanos tornam-se sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p.231), relação da qual o poder seria consequência. O seu trabalho filosófico é, assim, um progressivo refinamento das reflexões sobre o sujeito. Em *A ordem do discurso*, Foucault (2004a, p.26) se deterá sobre a função-autor, pensada como princípio de agrupamento do discurso, foco de coerência. Existem alguns domínios, nos diz Foucault, em que é indispensável a atribuição de um autor – como nos tratados filosóficos, na ciência e na literatura. Embora ele reconheça um enfraquecimento da função-autor no discurso científico, desde o século XVII, no discurso literário – o mais próximo do musical –, há um reforço progressivo dessa função:

todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na idade média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob o seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que o atravessa; pede-se –lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (FOUCAULT, 2004a, p.27-28).

Reconhecer a função-autor não significa obviamente negar, de acordo com Foucault, a existência de um indivíduo que vive e escreve. Esse indivíduo, entretanto, recorta a função-autor em tudo o que poderia ter dito, mas não diz (os rascunhos e esboços, por exemplo). E mesmo diante da possibilidade de modificação da imagem desse autor, se faz presente esse jogo de identidade entre a individualidade e o sujeito.

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma polícia discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos (FOUCAULT, 2004a, p.35).

A constituição de um indivíduo em autor na trajetória de Gilberto Gil se dá a partir de limitações e possibilidades associadas às formações discursivas em que ele se insere, mesmo diante do movimento cartográfico constante de subversão de antigas posições. Para o artista, toda reinvenção é uma reinvenção da função-autor. É sempre sobre uma projeção de uma imagem construída do autor que se trabalha e essa elaboração resulta em diferentes posições sujeito. A caracterização de um autor no campo da música popular transcende, como vimos, a assinatura dos versos, compreende também o próprio corpo desse sujeito que se

torna signo midiático. Um compositor-cantor é aquele que elabora o que vai enunciar e também como vai fazê-lo²⁸. Nessa multiplicidade que o criador se constitui como sujeito.

A partir da ideia de uma *microfísica* (FOUCAULT, 1979), Foucault vai observar como o poder é capaz também de fabricar o indivíduo e começa a delinear a base filosófica da produção de subjetividades, se contrapondo à noção de identidade fixa.

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam essa suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho (FOUCAULT, 1979, p.20).

Há dois significados para a palavra sujeito, esclarece Foucault num texto posterior (FOUCAULT, 1995), sujeito a alguém por dependência e preso à sua própria identidade. “Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a” (FOUCAULT, 1995, p.235). Foucault enumera algumas formas de objetivação do sujeito: a gramática, a economia, a biologia. O filósofo pensa ainda nas práticas divisórias: a divisão do sujeito em seu próprio interior e em relação aos outros – o louco e o são, o artista e o político, seriam exemplos dessas distinções que buscam o efeito de singularidade.

Na fase final de seu trabalho, ao se deter sobre a história da sexualidade, Foucault vai perceber diferenças nos interditos referentes a esse campo do discurso em relação a outros. “Ao contrário de outras proibições, as sexuais estão sempre ligadas à obrigação de dizer a verdade sobre o si” (FOUCAULT, 1994b)²⁹. Essa preocupação leva Foucault a buscar na história moderna três grandes modelos de exame de si. A relação entre os pensamentos e a realidade (no cogito de Descartes, *penso logo existo*), a correspondência entre pensamentos e as regras (Sêneca), e a relação entre o pensamento impuro e a alma cujo marco é a hermenêutica cristã.

A tradição pastoral cristã implica na renúncia do sujeito a si mesmo, quer pela verbalização de seus pensamentos no confessional e a obediência a um mestre, quer na forma do teatro da penitência. A verbalização, segundo Foucault (1994a), se torna historicamente mais importante do que a penitência e se desdobra, inclusive, no procedimento da psicanálise, porém de maneira invertida. Não se trata mais do processo de renúncia do sujeito a ele mesmo, mas de constituição de um novo sujeito.

²⁸ No capítulo seguinte, veremos como “o cancionista”, na concepção de Luiz Tatit, é uma espécie de malabarista entre letra e música, corpo físico e poesia.

²⁹ Referência eletrônica, ausência de página.

A idéia de uma moral como obediência a um código de regras está em processo, presentemente, de desaparecimento; já desapareceu. E a essa ausência de moral, responde, deve responder, uma busca de uma estética da existência (FOUCAULT, 1994a)³⁰.

Para se entender a relação entre poderes e resistência na obra de Foucault – bem como sua aplicação teórico-metodológica – é preciso pensar a diferenciação feita pelo filósofo entre a sociedade da soberania e a sociedade disciplinar. Enquanto na primeira o poder se concentra em instituições como a igreja e a monarquia, a modernidade vai pulverizar as relações de poder, fazendo com que se exerça de todas as partes, num controle das subjetividades. A partir da revolução industrial, o poder se institucionaliza em espaços fechados como fábrica, escola, hospitais, num refinamento progressivo das técnicas de domínio dos corpos: “A disciplina é uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2000, p.119). Foucault aponta uma inversão do direito de fazer morrer e deixar viver na sociedade da soberania para o de fazer viver e deixar morrer na sociedade disciplinar. O soberano detinha o domínio sobre a vida, o poder de matar. Na disciplina, ao contrário, as normas governam corpos e comportamentos. É o que o filósofo vai denominar de biopoder, o conjunto dos procedimentos que visam regular a população. As disciplinas não se opõem aos poderes soberanos, como o do Estado, mas a integram num jogo complexo que pressupõe também as resistências.

É nessa relação entre a fabricação do indivíduo pelos mecanismos de poder disciplinar e a estética de si – como potencialidade de libertação do que o objetiva – que se pode perceber de maneira mais nítida o embate de poderes e resistência na concepção de sujeito de Foucault. Ali onde o indivíduo tenta – ou tem a ilusão – de se constituir como sujeito, o poder disciplinar o inventa, sobretudo na sociedade contemporânea com as determinações do que é ou não saudável, interditos e excessos alimentares, toda uma pedagogia do corpo, da obrigação de se exercitar, dos procedimentos estéticos. Os movimentos dos anos 1960 acentuam uma espécie de marco dessa busca pela autonomia do sujeito, em parte cooptada, como vimos, pelo poder disciplinar. A subjetivação só pode ser pensada como um processo, não uma categoria estanque.

Foucault problematiza como a partir do século XX ocorre um afrouxamento das repressões, perceptíveis sobretudo nas relações de saber e poder presentes no dispositivo da sexualidade, onde se articulam desejo e poder. O filósofo identifica, então, a passagem do dispositivo da aliança fundado em regras do tipo proibido-permitido para o dispositivo da

³⁰ Referência eletrônica, ausência de página.

sexualidade com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder (FOUCAULT, 2010). Nesse momento final de seu trabalho, Foucault reafirma sua descrença na existência de um sujeito soberano, fundador.

Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui por meio de práticas de assujeitamento, ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na antiguidade, desde (bem entendido!) de um certo número de regras, estilos, convenções que se encontra no meio cultural (FOUCAULT, 2010, p. 158).

Não se volta, portanto, o filósofo, à ideia de um sujeito dono de si, mas se reconhece um espaço relativo de liberdade, de construção de si. O campo da resistência no método foucaultiano é, antes, condição para se entender o poder. “É somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentro de seus mecanismos” (FOUCAULT, 2010, p.96).

Seguindo as proposições de M. Foucault, pretendemos, com já dissemos, discutir a circulação do discurso tropicalista – suas relações com a mídia – para chegar ao sujeito poético: matriz do processo de produção de subjetividades. O sujeito antropofágico tropicalista revela uma relativa consciência da formação discursiva que o aprisiona – seja a imposição de modelos culturais globalizados seja o compromisso com a pedagogia da arte engajada – e pode migrar para novos territórios simbólicos onde a possibilidade do dizer/poetar pode ser outra, resultando desse movimento um acontecimento discursivo desestabilizador do arquivo. É esse mecanismo que constitui a regra do duplo condicionamento, conforme Foucault (2010), capaz de iluminar a forma como os micropoderes dialogam com o macro num trânsito de mão dupla.

O Tropicalismo, ao atualizar/potencializar a memória antropofágica, instaura a possibilidade de uma identidade aberta, em permanente negociação, híbrida, cuja característica é fazer circular o *arquivo de brasilidade* em culturas diferentes e absorver referências estéticas de outros universos culturais sem uma relação de imposição, mas de escolhas, pressupondo um espaço de manobra por parte do sujeito. Essa característica se dá a ver, de maneira privilegiada, na relação estabelecida com a mídia desde a eclosão do Tropicalismo até os dias atuais, com a profusão da internet. Mais do que uma consciência estratégica da circulação, a criação de Gilberto Gil incorpora discursivamente essa relação, na medida em que faz dela assunto recorrente nas canções. É necessário, uma vez mais, retroceder ao contexto da emergência do Tropicalismo para entender, num primeiro momento,

como o movimento ajudou a transformar as relações entre a canção popular e a mídia, o canal por excelência dessas trocas simbólicas.

Nos anos 1960, havia uma tensão nas relações entre os artistas da música popular brasileira e a mídia, denominada na época como indústria cultural, por influência do pensamento marxista, sobretudo dos filósofos alemães da Escola de Frankfurt³¹. Já fizemos referência a essa tensão presente em eventos como a passeata pelas guitarras elétricas e a própria constituição da canção de protesto, que apagava o fato trivial de ser ela também um produto mercadológico da indústria do disco de capital multinacional. A formação discursiva de base marxista no interior da música popular brasileira considerava a indústria cultural um sistema, um aparelho – se pensarmos em termos althusserianos – de dominação capitalista. Era algo inexistente anos antes, com o sucesso da Bossa Nova, cujos protagonistas não viam maiores problemas na relação com o mercado a ponto do movimento criado na zona sul carioca ser considerado um dos mais fortes “produtos” simbólicos exportados pelo Brasil. Mas, a partir da década de 1960, na ressaca desenvolvimentista e em plena ditadura militar, essa realidade começa a mudar. Num ensaio publicado na *Revista Serrote*, Marcos Nobre e José Roberto Zan (2010) demonstram como havia uma espécie de dicotomia na música brasileira influenciada pelo pensamento de esquerda: “ou o experimento se entocava em células de guerrilha musical ou os guerrilheiros aceitavam disputar o terreno de mercado” (NOBRE; ZAN, 2010, p.84).

Essa era uma preocupação política que permeava toda a tensão perceptível nos festivais. Em debate cuja proposta era descortinar ações coletivas na MPB, publicado na *Revista Civilização Brasileira* em 1966 – anterior, portanto, ao acontecimento tropicalista –, o compositor Capinam (parceiro de Gilberto Gil em várias músicas) defende o engajamento no mercado com foco na circulação do discurso.

Preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora, e fluindo, trocando recursos, informando, alimentando a nossa juventude com aquilo que ela necessita e em potencial a nossa música possui nas raízes: calor, participação e movimento (NOBRE; ZAN, 2010, p.87).

São enunciados próximos da tentativa de Gilberto Gil de conscientizar os principais artistas da música brasileira da necessidade e potencialidade de disputar espaços no

³¹ Os filósofos da Escola de Frankfurt, sobretudo Adorno e Walter Benjamim, viam na indústria cultural as marcas da repetição e da programação mercadológica da produção do artista promovendo, como dissemos anteriormente, a perda da aura da manifestação artística.

mercado a partir da intuição vivenciada pelo artista em Caruaru. Podemos dizer que entre as motivações primeiras do Tropicalismo está a consciência da característica de mercado envolvida na atividade musical.

O Tropicalismo radicaliza a opção de aproveitar os espaços da indústria cultural. Como já demonstramos, a incipiente massificação da televisão brasileira no período tornava propício o campo de experimentação do qual o Tropicalismo se beneficiou: “as brechas para intervenção tinham potencial para se tornarem grandes avenidas” (NOBRE; ZAN, 2010, p.84). Nos festivais de música, os signos visuais tropicalistas – roupas extravagantes, cabelos longos – dialogavam com o novo recurso tecnológico, ao contrário dos outros compositores que tinham na canção sua maior força de expressão. Para os outros artistas, os festivais nada mais eram do que uma versão televisiva dos programas radiofônicos. Os tropicalistas, ao contrário, faziam do corpo/signo estratégias discursivas diante da ordem televisiva.

Essa consciência, tanto das potencialidades do meio quanto da estratégia de interferência tropicalista, pode ser pensada à luz da concepção de poder preconizada por Michel Foucault na sua fase genealógica. Não há um poder central – o da indústria cultural massificadora: tanto o poder quanto a resistência estão por toda a parte. Também é possível encontrar espaços na indústria cultural, não estar totalmente submetido à ordem da arte-mercadoria. Essa postura será, como vimos, decisiva na constituição de um saber-poder tropicalista que atravessa as décadas seguintes e está por trás da indicação e permanência de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura do Governo Lula.

Foucault propõe um método de análise aplicada à sociedade disciplinar. Não pensar o poder em termos de superestrutura e tampouco em posições binárias como dominador/dominado. Há um caráter relacional nas relações de poder, onde elas se instalam aparece a resistência. Olhar as resistências é entender o poder.

Para compreender o que a sociedade entende por “ser sensato”, analisar o que se passa no campo da alienação. E igualmente, analisar o que se passa no campo da ilegalidade para compreender o que nós queremos dizer quando falamos de legalidade. Quanto às relações de poder, para compreender em que é que elas consistem, seria necessário talvez analisar as formas de resistência e os esforços desenvolvidos para tentar dissociar essas relações (FOUCAULT, 1984)³².

³² Referência eletrônica, ausência de página.

A partir dessa constatação, o filósofo propõe uma analítica de poder. No lugar do direito, pensar as técnicas de poder, no lugar da lei, as normalizações, no lugar do castigo, o controle. É preciso pensar, “o sexo sem a lei e o poder sem rei” (FOUCAULT, 2010, p.101).

O discurso tem, na concepção de Foucault (2010), uma posição estratégica nas relações de poder-saber, na medida em que não é uma projeção desses mecanismos, mas é, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder. As relações são dinâmicas e poderes e resistências se alternam. “Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição nem uma estrutura; não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2010, p.103).

O pensamento de Foucault permite ver no Tropicalismo tanto o elemento da resistência, quanto a constituição de um saber-poder decisivo para o alcance político do movimento, como é possível perceber na própria relação com a indústria cultural. Na estratégia tropicalista, a mídia não é somente um canal de difusão, há uma relação orgânica entre a constituição/formulação do discurso e sua circulação. O padrão de intervenção artística a partir da música nos anos 1960 se dividiu, de acordo com Nobre e Zan (2010), em três táticas de guerrilha que iriam se prolongar, pelo menos, até a década de 1980: agir dentro (ocupar as brechas) da indústria cultural, na sua periferia e à sua margem. A estratégia tropicalista foi fundamental para a criação desse modelo, não só, como vimos, pela forma como se posicionou de maneira ativa na ocupação dos espaços da indústria cultural, mas até mesmo como influenciou as outras táticas. O caminho da produção marginal teria nascido, de acordo com os autores, entre 1967-1968 (no momento mesmo do acontecimento tropicalista nos festivais), sobretudo na temporada feita por Caetano e Gil acompanhados de Os Mutantes na boate Sucata no Rio de Janeiro, em que o cenário estampava o famoso enunciado de Hélio Oiticica homenageando o bandido Cara de cavalo: “seja marginal, seja herói”. Essa ousadia tropicalista teria contribuído, inclusive, para a prisão e exílio dos artistas em 1969. A estratégia do grupo baiano se revelou, como veremos, potencialmente mais perigosa e subversiva aos olhos dos militares do que as obras criadas pelos artistas ligados à canção de protesto.

Muitos dos artistas identificados com a postura de enunciar à margem do sistema orbitavam em torno do Tropicalismo. Tanto a poesia Marginal – que abrigava artistas como Wally Salomão e Torquato Neto (parceiros frequentes nas letras das canções de Gil e Caetano) – quanto a música de Jards Macalé, Jorge Mautner e Luiz Melodia dialogavam de diferentes maneiras com a criação tropicalista. A posição marginal vai ecoar também nos anos

1980, na chamada produção independente (na periferia do sistema) feita por músicos e poetas auto-organizados em torno da vanguarda paulista: movimento musical que tinha como principais expoentes artistas como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, entre outros. O princípio era preservar a liberdade de criação e não se submeter às imposições mercadológicas que dominavam a indústria do disco, sustentada pelo esquema dos jabás (dinheiro pago às rádios e emissoras de TV para dar mais espaço a determinado artista ou música) e pela busca de padronização de comportamentos – a eleição de um estilo a ser privilegiado a cada temporada. Os independentes cuidavam de todo o processo, desde a criação, passando pela produção e distribuição das músicas, ocupando nichos mercadológicos e conquistando relativo espaço na grande imprensa, além de prestígio intelectual.

A essas táticas de guerrilha cultural, a indústria cultural reagia com o poder financeiro e investimentos em recursos técnicos. Assim, a proliferação dos videoclipes nos anos 1980 foi o elemento desestabilizador da produção independente, por ser ainda inacessível aos que corriam por fora. “Com isso, ao longo da década de 1980, independente passou progressivamente a ser sinônimo de má qualidade” (NOBRE; ZAN, 2010, p.91).

Tendo aproveitado as brechas da transição de uma indústria cultural assentada no rádio para o domínio da televisão, a produção de Gilberto Gil e Caetano Veloso se inscreve progressivamente no grande circuito. Das brechas, eles passam a fazer parte do sistema, sendo artistas valorizados que rendiam prestígio à indústria do disco, o que possibilitava maior liberdade de criação e menos interferência dos produtores de disco³³. Nos anos 1980, os artistas baianos aderem à estética do videoclipe, como de resto toda a geração surgida nos festivais, e ensaiam uma carreira internacional. A própria formulação tropicalista, de matriz antropofágica, trazia em si a dualidade de se inscrever na indústria cultural de maneira resistente com uma postura ativa e não submissa às determinações mercadológicas. É essa postura, inclusive, que vai conferir historicamente poder diferenciado aos artistas tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso e Gilberto Gil, nas relações com a indústria cultural.

Estratégia que tem algo a dizer em relação à crise contemporânea da indústria fonográfica. O advento da internet, a democratização da possibilidade de se fazer cópias, abalaram as estruturas da indústria do disco: “que hoje raspa o tacho dos catálogos e garante

³³ É emblemática dessa relação diferenciada dos tropicalistas com as gravadoras a gravação do LP *Araçá azul* de Caetano Veloso, em 1973. O disco, totalmente experimental, com gravação de ruídos de trânsito, samba de roda do recôncavo no prato e outros tipos de inovações, se destacou pelo alto número de devoluções de pessoas que compraram e estranharam o tipo de música feita. Em entrevista ao programa *O som do vinil*, apresentado por Charles Gavin no Canal Brasil e exibido em 20 de agosto de 2011, Gilberto Gil conta como a gravação do disco *Realce* se deu com a mudança de gravadora – da Polygran para a WEA –, porque o compositor gostaria de investir uma quantia na compra de um grande caminhão de som para excursionar pelo Brasil, exemplo de uma relação diferenciada que se verificava no poder de negociação dos tropicalistas com as gravadoras.

sobrevida a grupos como Rolling Stones, mas que sabe bem que sua hora chegou” (NOBRE; ZAN, 2010, p.91). Nesse contexto, Nobre e Zan demonstram como o debate dos anos 1960 fala ao presente. Os autores apontam uma mesmice na produção da MPB contemporânea, que será discutida com maior profundidade no próximo capítulo, à luz da polêmica sobre o fim da canção. A música brasileira parece ter perdido sua característica principal: o encontro da técnica mais avançada com a tradição reinventada. No mercado atual, há o predomínio de artistas que se “esforçam para dar uma embalagem transada, para a mesmice sob o manto da suposta autenticidade” (NOBRE; ZAN, 2010, p.94). Nas últimas décadas, a regra tem sido o conformismo às imposições do mercado disfarçado em rótulos “pífios” como a teologia das raízes e da diversidade. Há uma proliferação de ritmos regionais a partir de um passado “idilializado e monumentalizado”. O eixo hoje, apontam Nobre e Zan, é o do global que esforça para ser local.

A novidade tropicalista em 1967 foi trazer o calor da vida como ela se apresentava nos grandes centros urbanos, acentuando, por exemplo, o contraste com uma música como *A banda*, de Chico Buarque, nostálgica do mundo que já não era. De forma invertida, é o que acontece hoje com as tentativas de “resgate” dos ritmos populares, porque desvinculada do elemento da vivência essencial para a ligação entre o que se é e o que se diz. Há uma busca e uma idealização da cultura territorial histórica, nostalgia da pureza perdida que já se verificou em outros tempos, sintoma de uma crise presente pela ameaça da homogeneização globalizada e frouxidão dos vínculos histórico-territoriais. Novamente, um enunciado de Oswald de Andrade é oportuno para qualificar essa relação: é o equivalente a “macumba para turista”. Ritmos regionais circulam no código da língua de vento como entretenimento para o turista/artista padrão em busca do exotismo de cada cultura.

A atualidade do debate, apontam Nobre e Zan (2010), são as potencialidades da internet como canal de produção/difusão de conteúdos que possibilitariam acessar a diversidade onde ela resiste, de fato, zonas ainda preservadas do fluxo homogeneizante e com “voz” para inscrever sua alteridade no jogo discursivo, ampliação das possibilidades de desterritorialização e retorialização. A forma como a rede teria possibilitado uma relativa democratização na produção e circulação discursivas se constituiria num terreno de brechas, ainda mais amplo do que foi a televisão na década de 1960.

Henry Jenkins (2007, p.41), estudioso contemporâneo de mídia norte-americano, retomando o pensamento da historiadora Lisa Gitelman, pensa os modelos de mídia em dois níveis. O primeiro é baseado nos recursos tecnológicos que permitem a comunicação. O segundo no conjunto de protocolos – práticas sociais e culturais – que se

desenvolvem ao redor dessa tecnologia. “Sistemas de distribuição são apenas e simplesmente tecnologias; meios de comunicação são também sistemas culturais” (JENKINS, 2007, p.41). É essa consciência que parece permear a *práxis* tropicalista e a produção de subjetividade de Gilberto Gil: entre as tradições populares e a alteridade de signos desterritorializados. Vamos percorrer, de forma breve, os processos de formação do sujeito-artista desde a juventude, a forma como a temática raízes/antenas é constitutiva de sua criação e se apresenta como uma das bases do discurso do Ministro, sobretudo pela relação com a cultura digital. É uma primeira regularidade no processo de subjetivação de Gilberto Gil a partir da inscrição tropicalista no *arquivo de brasilidade*.

A formação do artista Gilberto Gil se dá, sobretudo, pelo encontro entre os ritos populares e as informações trazidas pelo rádio que se constitui a partir da década de 1930 no principal meio de circulação de ritmos regionais como o baião de Luiz Gonzaga e as músicas sertanejas paulistas a partir de Tônico e Tinoco, dentre outros exemplos, difundidos pelo país nas ondas do rádio, “por onde o imaginário do país viaja” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 120). O rádio possibilitou a circulação de ritmos e harmonias: a música significava em outras geografias, nos rincões do sertão, estimulando o surgimento de criadores ao processarem as novas informações sonoras, como reforça o depoimento de Gil sobre o início de seu interesse pela música.

Já por causa do Luiz Gonzaga que eu estava ouvindo no alto-falante [...] foi o serviço dos alto-falantes com os discos, entende. Me lembro bem de..de..Linda Batista cantando Vingança. Me lembro do Chico Alves cantando Esmagando Roooosasss [...] E Luiz Gonzaga cantando tudo. Era o mundo inteiro pra mim, porque Luiz Gonzaga era o preferido ali da região, todo mundo queria Luiz Gonzaga (OLIVEIRA *in* GIL, 2008, p.65)³⁴.

A formação musical, poética e política de Gilberto Gil expressa a relação entre um real da cultura histórica tradicional das festas nordestinas e as informações da indústria cultural. Ao contrário da teologia das raízes hoje predominante, Gil sempre expressou o discurso do vínculo com uma vivência da cultura popular. A articulação com os valores culturais nordestinos se dá, tanto na obra quanto nas falas do compositor, como núcleo semântico de sua constituição como sujeito tropicalista.

O homem do povo é a grande semente, é a grande fonte [...] todo 15 de agosto, às cinco da manhã a banda saía pela cidade. Alvorada. Eu me levantava ao primeiro som do clarinete [...] e corria pra porta [...] Era... um

³⁴ Reprodução de entrevista à revista *O Bondinho*, em 16 de fevereiro de 1972.

momento de êxtase [...] Eram momentos mágicos pra mim, nada me dava tanto, a não ser as coisas ligadas à música tais como o programa Calouros em Desfile, do Ary Barroso, no domingo à noite, na Rádio Tupi (OLIVEIRA in GIL, 2008, p.63).

No final dos anos 1950, encontramos novamente as referências a essa influência de uma informação-outra trazida pelas ondas do rádio. A música *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) foi um acontecimento discursivo que inspirou a maior parte dos compositores da MPB nos anos 60. Gil descreve o impacto da audição de João Gilberto, o intérprete da canção, em 1959.

Eu tava voltando do colégio, eu me lembro. Nessa época eu tava terminando o curso científico. Já tocava acordeon há uns oito anos [...] chego em casa, minha Tia Margarida bota o almoço e liga o rádio, Rádio Bahia. Aí, meu filho, está tocando aquela música que abre o primeiro LP do João Gilberto, o *Chega de Saudade*. Eu disse “o que é isso”. Sabe, senti uma coisa estranhíssima mesmo, aí parei de comer, fiquei ao pé do rádio, escutando ai, acabou porque as músicas do João eram rápidas [...] Ai pelas quatro horas, vem de novo, rapaz, João Gilberto, já cantando uma outra faixa do disco mas com a mesma sonoridade [...] Ai eu digo, agora não tem jeito, eu tenho que tocar violão [...] fui logo pra batida da bossa-nova que meu deu um trabalho do cão. Porque eu só entendia a batida como baião, nunca como samba (OLIVEIRA in GIL, 2008, p.66)³⁵.

A construção discursiva por parte do artista de sua memória passa, portanto, pela relação com a recepção do discurso midiático. A forma como as ondas do rádio trazem até o território nordestino as novas informações revelam mecanismos de reelaboração por um sujeito do discurso do conteúdo assimilado, que se tornará mais adiante a fonte de sua criação. Jenkins (2007), ao refletir sobre as mídias modernas, aponta como as múltiplas plataformas existentes hoje fazem fluir não apenas entretenimento, mas relacionamentos, memórias e desejos. É essa percepção que se contrapõe à visão da ação a massificadora da indústria cultural – conforme a escola de Frankfurt – e pode ser articulada à concepção dos micropoderes de Michel Foucault. Com a difusão da internet, os saberes-poderes se disseminam. Na recepção dos discursos midiáticos estaria algo que já se dava a ver na relação de Gilberto Gil com as informações do disco e do rádio: “Cultura popular é o que acontece quando a cultura de massa é empurrada de volta à cultura tradicional” (JENKINS, 2007, p.193). Luiz Gonzaga próximo do universo cultural territorial do sertão, mas recebido através dos discos e do rádio. E mais tarde a invenção de João Gilberto na batida da Bossa Nova. Exemplos de movimentos de desterritorialização e reterritorialização, discursos que circulam

³⁵ Reprodução de entrevista à revista *O Bondinho*, em 16 de fevereiro de 1972.

e, transformados, dão lugar a outros discursos.

As potencialidades de transformações sociais a partir das tecnologias permeiam o discurso de Gilberto Gil desde o início da carreira. Cláudio Prado, coordenador do Laboratório Brasileiro de Cultura Digital, lembra como ele e Gilberto Gil, nos anos 60, eram fascinados pelo pensamento de Timothy Leary, que previu nos anos 60 esse lugar do computador como o LSD – o ampliador de consciência – do século XXI.

Os conceitos essenciais dos anos 1960 ficaram subjacentes a uma questão que amadureceu e hoje aparece como a essência das questões do século XXI. Ou seja, a questão da diversidade, da distribuição, da ecologia, a idéia de liberdade profunda [...] O fantástico da cultura digital é que a tecnologia trouxe à tona mudanças concretas, reais e muito práticas em relação a tudo o que acontece no mundo, mas também reflexões muito amplas sobre o que é civilização e o que nós estamos fazendo aqui (SAVAZONI; COHN, 2009, p. 45-47).

Há um eixo discursivo ligando a intuição de Caruaru à produção musical de Gilberto Gil, frequentemente tematizando a configuração de novas identidades a partir das mudanças tecnológicas. São múltiplos os exemplos, mas gostaríamos de selecionar três. Em 1969, Gil compõe *Cérebro eletrônico* na prisão onde ficou, no Rio de Janeiro, antes de se exilar em Londres : *O cérebro eletrônico faz tudo/ Faz quase tudo/ Quase tudo/ Mas ele é mudo/ [...] Só eu posso pensar se Deus existe/ Só eu/ Só eu posso chorar quando estou triste/ Só eu/ Eu cá com meus botões de carne e osso/ Hum, hum/ Eu falo e ouço/ Hum, hum/ Eu penso e posso/ [...] Eu posso decidir se vivo ou morro/ Porque/ Porque sou vivo, vivo pra cachorro/ E sei/ Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro/ Em meu caminho inevitável para a morte.* Contra essa ilusão da máquina do futuro, o compositor traz a dimensão do sujeito buscando se constituir sobretudo através do pensamento: *Só eu posso pensar se Deus existe/ Só eu/ Só eu posso chorar quando estou triste.*

No início da década de 1990, Gil compõe *Parabolicamará* com ritmo inspirado nos temas das rodas de capoeira – “usando um linguajar simples, típico das comunidades rudimentares” (RENNÓ, 1996, p.337) – para falar sobre as trocas simbólicas e físicas e seu impacto nas identidades contemporâneas: *Antes mundo era pequeno/ Porque Terra era grande/ Hoje mundo é muito grande/ Porque Terra é pequena/ Do tamanho da antena parabolicamará/ [...] De jangada leva uma eternidade / De saveiro leva uma encarnação/ De avião, o tempo de uma saudade.* Ao comentar a letra, Gil fala das várias temporalidades:

pus o tempo existencial, psíquico em contraposição ao tempo cronológico

[...] para insinuar o encurtamento do tempo-espço provocado pelo aumento da rapidez dos meios de comunicação física e mental do mundo tempo-moderno e das velocidades transformadoras que vivemos (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.337)³⁶.

Poucos anos depois, em 1996, o compositor apresenta uma música cujo núcleo rítmico é um samba, mas que foi transformado por um arranjo com o predomínio de instrumentos eletrônicos para falar, de maneira pioneira no universo da canção popular brasileira, sobre um novo dispositivo. *Pela internet*, de 1996, relaciona o tempo calmo da jangada no mar – imagem tributária da obra do baiano Dorival Caymmi – à exploração de novos territórios simbólicos: *Criar meu web site/ Fazer minha home-page/ Com quantos gigabytes/ Se faz uma jangada/ Um barco que veleje/ [...] Que leve um oriki do meu velho orixá/ Ao porto de um disquete de um micro em Taipé*. Há uma referência interdiscursiva em *Pela internet* ao primeiro samba gravado que se tem notícia, *Pelo telefone*, cuja autoria é atribuída ao compositor Donga e Mauro Almeida. No velho samba, a letra falava da corrupção policial: *Pelo telefone/ o chefe da policia manda me avisar/ Que na Praça Onze tem uma roleta para se jogar*. Nos versos de Gil, o núcleo do enunciado permanece (a corrupção policial), porém a atualização se dá a partir de novas referências tecnológicas: *Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular/ Que lá na praça Onze tem um vídeopôquer para se jogar*.

Essa regularidade no discurso do compositor produz ecos no trabalho ministerial. A passagem do artista pelo ministério se caracterizou, entre outros aspectos (a serem tratados no quarto capítulo) pelas polêmicas envolvendo a flexibilização dos direitos autorais e a defesa do software livre, além do projeto de estender a chamada banda larga – maior velocidade na transmissão de dados de áudio e vídeo entre computadores pessoais – para todo o território nacional. Em aula magna na Universidade de São Paulo, em agosto de 2004, o Ministro é incisivo na defesa do software livre como estímulo ao conhecimento colaborativo e criatividade³⁷.

Eu, Gilberto Gil, cidadão brasileiro e do mundo, Ministro da Cultura do Brasil, trabalho na música, no ministério e em todas as dimensões de minha

³⁶ Interessante observar a mesma tendência em *Jeca total*, música de 1975: *Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Doente curado/ Representante da gente na sala/ Defronte da televisão/ Assistindo Gabriela/ Viver tantas cores/ Dores da emancipação*. Sobre a música, Gil afirma: “A canção é uma metáfora da [...] emancipação do homem do povo no Brasil, dentro do grande ciclo histórico da politização das massas” (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.171).

³⁷ Esse assunto foi debatido na tese de Doutorado de Maíra Fernandes Martins Nunes, intitulada *Da invenção à inversão do autor: Copyleft, All Rights Reserved* e defendida na Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, em 2010.

existência, sob inspiração da ética hacker, e preocupado, com as questões do software livre e a questão da regulação e do desenvolvimento da produção e difusão de conteúdos audiovisuais, por qualquer meio, para qualquer fim. Mesmo diante de incompreensões passageiras próprias das inovações, próprias das atitudes e das proposições que são não a frente de seu tempo, mas contemporâneas, sintonizadas com o tempo, eu e o Ministério da Cultura manteremos o nosso compromisso público com os assuntos que nós, e muitos cidadãos brasileiros, consideramos estratégicos e definidores de como é o nosso presente e como será o nosso futuro (GIL, 2004c)³⁸.

A fala contundente do Ministro demarca, de maneira resumida, toda a sua trajetória: do poético ao político. Gil se diz primeiro cidadão brasileiro e do mundo (apontando para a possibilidade de uma identidade aberta, antropofágica), para acentuar, em seguida, o lugar institucional ocupado por ele no momento do pronunciamento: “Ministro da Cultura do Brasil”. Na posição sujeito de Ministro, o político enfatiza o verbo *trabalhar* empregado em relação à música, ao Ministério e a própria vida: “em todas as dimensões da minha existência”, ampliando os campos convencionais que associam o trabalho a sobrevivência. A materialidade linguística expõe um sutil deslocamento do Ministro para a posição sujeito do trabalhador para quem a tarefa, no contexto específico, é a defesa da tecnologia para todos. Há um paradoxo linguístico-discursivo no sintagma *ética hacker* na medida em que, isolados cada um dos termos, sugere, no senso comum, memórias discursivas em oposição. A ética como conduta social correta e o hacker como o rompimento com essas mesmas regras sociais³⁹. Na sequência, o discurso ministerial atenua um certo efeito de radicalismo político que a *ética hacker* poderia sugerir ao classificar as “incompreensões passageiras” como incapacidade de leitura dos sinais contemporâneos. Ao dizer “eu e o Ministério da Cultura”, Gilberto Gil separa os dois lugares institucionais – o do artista e do político – que se comungam no entendimento da política da cultura digital como estratégica para todos os cidadãos brasileiros. Há um efeito que parte do indivíduo, atinge a posição sujeito do cargo político por ele ocupado e se estende a toda nação brasileira. O arco que vai do indivíduo ao poeta, desce ao político e retorna aos cidadãos brasileiros é movido pela certeza de que a *ética hacker* é ponto estratégico, sobre o qual o indivíduo, o artista e o Ministro dedicam seu trabalho.

A *ética hacker* de que fala o Ministro é tributária da influência da contracultura americana na constituição da internet. O sociólogo espanhol Manuel Castells (2004), ao

³⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

³⁹ Embora o uso comum da expressão *hacker* sugira violação dos direitos individuais, tais como violação de senhas na internet, trata-se de uma expressão ligada à própria concepção da rede. O criminoso virtual é denominado *cracker*.

reconstituir o contexto histórico de surgimento da internet, observa como se trata de um dispositivo resultante de diálogos entre esferas sociais, econômicas, culturais e política, espécie de “encruzilhada histórica entre a ciência, a investigação militar e a cultura libertária” (CASTELLS, 2004, p.34). Dessa fusão de elementos, Castells descreve a internet, como

uma cultura praticada por comunidades de hackers que prosperam num ambiente de criatividade tecnológica livre e aberta, assente em redes virtuais, dedicadas a reinventar a sociedade e materializada, por empreendedores capitalistas na maneira como a nova economia opera (CASTELLS, 2004, p.83).

Mesmo com as particularidades de cada estrato, sobreveio um importante consenso: a internet seria o espaço cooperativo de acesso à informação e ideias inovadoras distribuídas globalmente a partir do sistema de “fonte aberta”⁴⁰. Maíra Nunes sintetiza a ideia de fonte aberta e sua relação com a *ética hacker* e a cibercultura:

À época, o software não era ainda patenteado, de modo que os programas eram construídos de forma colaborativa. Acreditava-se que o desenvolvimento descentralizado da comunicação, através das redes de computadores, era uma possibilidade de autonomia frente às formas centralizadas de gerir conhecimento, praticadas nas instituições e corporações (NUNES, 2010, p.19).

Retomando a ideia da relação entre tecnologia e sistemas culturais conforme Jenkins (2007) é possível vislumbrar o arco sociocultural tanto envolvido na rede quanto modificado por ela. É essa amplitude que possibilitou o surgimento do enunciado “cultura digital” como uma expressão que conjuga as práticas socioculturais articuladas pela internet. Enunciado que circulará com regularidade no discurso ministerial.

Apesar da internet ter se constituído no jogo de forças libertárias, Castells (2004) tem uma posição crítica em relação à verdadeira democratização propiciada pela rede. A circulação é ainda relativamente restrita aos países desenvolvidos e aos espaços urbanos onde o acúmulo de riquezas é maior e predominam trabalhadores melhor qualificados. Castells (2004) diagnostica um sutil mecanismo de poder, que pode ser pensado como um refinamento da sociedade disciplinar concebida por Michel Foucault. Há a busca pelo controle das mentes. As relações sociais transformadas pela internet se centram no indivíduo mais do que na família ou no trabalho. Assim, a internet, ao mesmo tempo em que permite “igualar

⁴⁰ Sistemas de fonte aberta, grosso modo, se referem à possibilidade de transformação do sistema pelos usuários, ao contrário dos programas de computador comercializados caracterizados por ter a fonte fechada.

relativamente as condições nas quais distintos atores e instituições podem agir, de acordo com a manipulação de símbolos” (CASTELLS, 2004, p.197), instaurou mecanismos de controle – senhas, vigilância de mensagens – em nome da segurança do sistema num ataque global contra a privacidade numa ação individual.

Entre as estratégias sociais mais importantes para que a internet realize, de fato, seu potencial de produção conjunta do conhecimento a partir da diversidade de identidades, está a ampliação da banda larga para os países do chamado terceiro mundo. Nas periferias das grandes cidades, no interior dos países pobres, há menos probabilidade da existência de um computador caseiro e da qualidade da conexão ser satisfatória, além de não existir acesso em instituições como bibliotecas, escolas e centros comunitários. “A internet é, sem dúvida, uma tecnologia de liberdade, mas pode servir para libertar os poderosos e oprimir os desinformados e pode conduzir à exclusão dos desvalorizados pelos conquistadores de valor” (CASTELLS, 2004, p.317).

Gilberto Gil assume o Ministério da Cultura em janeiro de 2003 e um enunciado, especialmente, se destacou no seu discurso de posse: a proposta de fazer um *do in antropológico* – “avivar o velho e atizar o novo”⁴¹. Ao articular uma expressão própria da medicina oriental – o *do in* – com o aspecto cultural brasileiro, o novo Ministro lançava as bases do que se materializaria no projeto dos pontos de cultura fundamentado na necessidade de criar canais de produção e expressão por regiões periféricas do país, usando, sobretudo, a internet. Desenvolvido a partir de editais públicos, os pontos de cultura são custeados pelo Estado com base em um plano de trabalho.

Os pontos são diversos, alguns preferem teatro, outros dança ou música [...] Muitos estão nas grandes cidades, principalmente favelas e periferias, outros em pequenos municípios, em aldeias indígenas, assentamentos rurais, comunidades quilombolas. O único elemento comum a todos é o estúdio multimídia, pequeno equipamento para edição de áudio e imagem, três computadores funcionando como ilha de edição em software livre, filmadora digital, equipamento de som para gravação e conexão por internet em banda larga (TURINO, 2009, p.14).

A estratégia tropicalista de ocupar as brechas da indústria cultural, os enunciados nas músicas sobre as mudanças tecnológicas, a possibilidade de criar sociedades mais justas e a base filosófica antropofágica parecem convergir na proposta dos pontos de

⁴¹ No quarto capítulo, nos dedicaremos a analisar o discurso produzido pelo Ministro, mas julgamos necessário introduzir a discussão sobre os pontos de cultura nesse capítulo porque ela nos parece uma tentativa estratégica de democratização da informação a partir dos recursos da internet, buscando atenuar, de certa forma, a concentração dos recursos entre os poderosos, conforme aponta Castells (2004).

cultura. O sentido do *do in antropológico* é mudar a circulação a partir dos diferentes pontos espalhados pelas periferias, eliminar o fosso entre produção e recepção, criar canais alternativos. Há um trajeto do discurso que irrompe com o Tropicalismo – a antropofagia aplicada às novas possibilidades tecnológicas de circulação discursiva – que deságua na ação ministerial. A Banda de Pífanos é um ponto de cultura cuja visibilidade depende da inscrição nos canais midiáticos. A interferência sugerida pelo Ministro é nas formas de circulação. É preciso entrar no jogo: “avivar o velho e atizar o novo” nos universos histórico-territoriais. Retomaremos mais à frente as discussões sobre a influência das novas formas de circulação dos discursos na política das identidades a partir dos processos de subjetivação do sujeito Gilberto Gil. Antes, faz-se necessário perceber a movimentação dos arquivos de contracultura a partir do Tropicalismo, por onde se pode perceber o alcance político da manifestação artística.

2.2 Entre a luta armada e o desbunde: o tropicalismo e a política

O acontecimento tropicalista dialoga fundamentalmente, como vimos, com a passagem de uma ordem a outra dos discursos: das tradições populares transformadas por uma intensificação da cultura de massa. A forma original como os signos tropicalistas falam ao mesmo tempo ao código da cultura de massa e ao ambiente intelectual e cultural brasileiro constitui a singularidade e a força política do movimento. Já nos referimos à convivência entre o choque estético visual presente, sobretudo, nas apresentações de *É proibido proibir* e *Questão de ordem* em 1968, com uma poética que cindia o discurso esquerdista num diálogo com as tradições/contradições sociais e culturais brasileiras. Essa estratégia alcança, a um só tempo, o meio cultural universitário onde se davam as batalhas ideológicas e estéticas em torno da música popular brasileira, e outros setores da classe média de posse de seu novo objeto de consumo, a televisão. Na forma como o Tropicalismo fez a ponte entre esses dois universos, reside a chave do alcance político do movimento. Nos anos subsequentes ao acontecimento tropicalista, dois fatores serão determinantes para uma transformação nas práticas discursivas do ambiente cultural brasileiro: a contracultura e a intensificação da ditadura militar com a promulgação do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968. Num olhar retrospectivo, os próprios tropicalistas identificam essa dicotomia:

E medito sobre como isso é representativo – mesmo emblemático – da

coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar como o auge da maré da contracultura. Esse é, com efeito, o pano de fundo do Tropicalismo: foi, em parte, por antecipação, o tema de nossa poesia (VELOSO, 1997, p.363).

O ambiente universitário, palco dos debates sobre as relações entre música e política nos anos 60, representado no documentário *Uma noite em 1967* pela plateia dos festivais, se caracterizava por uma relação passional e intensa com as músicas: são pessoas que, como vimos, conhecem as letras das canções, acompanham de perto a produção dos artistas e buscam uma relação mais próxima com o conteúdo das obras. A rica elaboração nas letras e arranjos tropicalistas aponta para um diálogo com essa tradição da canção popular/culta pós Bossa Nova. A própria ideia de uma linha evolutiva da MPB postulada por Caetano já pressupõe essa intenção. Na outra ponta, está a massa dispersa na recepção das imagens da TV, a classe média conservadora, aqueles que tomam os tropicalistas como artistas cabeludos, excêntricos. Para esses, o acontecimento tropicalista é, sobretudo, visual, na superfície das aparências veiculadas na tela de TV, a percepção sobre as sutilezas das canções ou as relações históricas tende a ser mais reduzida. Nessa massa dispersa estão também os grupos que simpatizam com a ditadura, seduzidas pelo “milagre econômico” que ampliou o poder de consumo da classe média⁴².

Assim, ao mesmo tempo em que o Tropicalismo foi um acontecimento discursivo na TV Brasileira, o foi também entre os segmentos mais cultos. Seu alcance atingiu tanto a direita quanto a esquerda: arte de massa e crítica ao impacto da cultura de massa na sociedade brasileira no mesmo movimento. É esse mecanismo que explica a ocupação de brechas na indústria cultural, tal como foi formulado nos parágrafos anteriores. A contemporaneidade do discurso tropicalista, alinhado ao maio de 1968 – quase no momento em que acontecia – e às tendências contraculturais da juventude americana e europeia ampliou o leque de identificações (e contraidentificações) do movimento. Dos festivais, os tropicalistas passam a ser protagonistas do programa *Divino maravilhoso* na TV Tupi, destacado na imprensa pelo caráter de rebeldia:

Um novo conceito estético, radicalmente desvinculado do passado (“Isso que anda por aí está tudo velho”, disse Caetano) e, integralmente integrado no presente – não no futuro – é o que pretendem os baianos e foi o que procuraram mostrar anteontem na estréia de “Divino, Maravilhoso” (*in* FOLHA DE SÃO PAULO, 30 out. 1968).

⁴² Como se sabe, em 1964, ano do golpe militar, ocorreram várias passeatas, sobretudo em São Paulo e cidades do interior do estado, nas marchas da família com Deus pela liberdade.

A reportagem descreve cenas ousadas com Caetano deitado no palco em que cada música se transforma num *happening*, “num pretexto para extravagâncias, loucuras”. Salomão (2005) considera a interferência televisiva como uma das principais estratégias tropicalistas:

O jeito de intervir na televisão, naquele programa Divino e Maravilhoso da TV Tupi, era parecidíssimo com a guerrilha urbana o clima de criatividade da hora, aquela urgência agônica do guerrilheiro [...] Era divino-maravilhoso porque nunca foi um prato congelado por ilha de edição. Foi um prato quente daqueles de queimar os beijos (SALOMÃO, 2005, p.39-40).

Os caminhos tropicalistas se aproximavam, portanto, cada vez mais, da emergente contracultura internacional. O discurso da contracultura circula no Brasil por dois caminhos entrecruzados, aponta Heloísa Buarque de Hollanda (1980): o desbunde e o Tropicalismo. O primeiro se caracteriza pela radicalização com as experiências sexuais e com as drogas a partir da adesão ao movimento hippie, ao cultivo das filosofias orientais e a relação do homem com a natureza. A contracultura refletida na sociedade brasileira cria identificações com os negros, homossexuais, os marginais de morro, os cultos afro-brasileiros, ampliando a clássica divisão entre proletários e burguesia. É um discurso que vai provocar a identificação de parcelas significativas da juventude dos grandes centros urbanos e provocar uma cisão nas formações discursivas da esquerda tradicional. O recrudescimento da ditadura militar com a promulgação do Ato Institucional Número 5, fez com que parte da juventude universitária de tendências esquerdistas se visse diante de dois projetos radicais e, de certa forma, antagônicos: o desbunde e a luta armada. O que se insinuava nos festivais de músicas adquiria, assim, contornos mais explícitos no final dos anos 1960.

Os desbundados só acreditavam no processo individual como saída do revolucionar-se; já os guerrilheiros reprimiam os sentimentos pessoais seguindo um rígido manual de conduta que desvalorizava as questões individuais em prol do coletivo e de uma revolução social que viria [...] Acabaram numa estreita esquina da história onde só podiam tomar uma das duas direções: cair na clandestinidade ou desbundar (DIAS, 2003, p. 161).

Para a esquerda mais ortodoxa, o projeto da contracultura refletia uma estratégia do imperialismo americano para desviar a energia revolucionária na América Latina a partir do impacto da revolução cubana. Heloísa Buarque (1980) demonstra como o projeto contracultural trazia em si a marca da ambiguidade num cenário de oposições radicais. Não se

enquadrava no discurso da direita e tampouco se aliava à formação discursiva de base marxista, já marcada por certo desencanto com o stalinismo, sobretudo depois da Primavera de Praga. Enquanto a ditadura militar angariava simpatia da classe média – utilizando para isso a televisão –, tanto a luta armada como a contracultura corriam às margens como afluentes que não se encontram.

Nesse jogo entre as formações discursivas no ambiente político-cultural brasileiro, emerge, em 1963 – um ano antes, portanto, do golpe que implantou a ditadura militar no Brasil –, o enunciado “esquerda festiva”, cuja paternidade é atribuída ao jornalista Carlos Leonam, de acordo com relato do jornalista Zuenir Ventura (1988). “Estava inaugurada uma expressão que teria presença assegurada no léxico e no espectro ideológico da política nacional” (VENTURA, 1988, p.47). A esquerda festiva surge no ambiente da zona sul carioca para se referir a jovens simpáticos às causas marxistas sem o radicalismo daqueles que se propunham a dedicar a vida à revolução. É um enunciado dividido, exemplar da heterogeneidade constitutiva de toda formação discursiva, ao conjugar num mesmo sintagma dois elementos aparentemente contraditórios de acordo com o rigoroso código de ética imposto pelas leituras marxistas na época, para qual a única possibilidade de festa estava no futuro, na revolução proletária.

A “esquerda festiva” se inscreve no *arquivo de brasilidade* tanto para se referir de forma pejorativa àqueles que não tinham o comprometimento necessário com a causa revolucionária, quando a formação discursiva refletia o universo ideológico da esquerda ortodoxa; quanto de forma simpática, reconhecendo nessa tendência algo mais compatível com a dimensão do desejo (por onde se constitui a potência revolucionária da contracultura). O discurso tropicalista vem, ao mesmo tempo, potencializar e legitimar o enunciado “esquerda festiva”, identificando-o aos valores da liberação sexual, dos direitos das minorias que iriam determinar as lutas políticas nas décadas posteriores em todo o ocidente. Contra a dicotomia entre o bem (a revolução proletária) e o mal (o imperialismo americano), a incorporação da heterogeneidade, da descontinuidade.

A falta de acuidade em perceber o conteúdo da ambigüidade que une os termos esquerda mais festiva é fatal; pois o discurso crítico produzido por essa nova geração irá constituir-se exatamente sob o signo da ambigüidade (HOLLANDA, 1980, p.33).

Desde *Soy loco por ti, América*, canção de Gil e Capinam composta em 1967, já é possível perceber a presença de discurso com as marcas da ambigüidade observadas por

Heloísa Buarque (1980), que não era o da canção engajada e tampouco se poderia dizer que não fosse politizada. A letra da canção homenageia Che Guevara pouco tempo depois de sua morte: *Sorriso de quase nuvem/ Os rios, canções, o medo/ O corpo cheio de estrelas/ O corpo cheio de estrelas/ Como se chama a amante/ Desse país sem nome, esse tango, esse rancho,/ esse povo, disse-me, arde/ O fogo de conhecê-la/ O fogo de conhecê-la [...] Estou aqui de passagem/ Sei que adiante um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício/ Num precipício de luzes/ Entre saudades, soluços/ Eu vou morrer de braços/ nos braços, nos olhos de quem me quer*. O sentido épico da morte do guerrilheiro dá lugar a um tom lírico em que se descreve a paixão pela “camponesa guerrilheira/ manequim”, singularizando o discurso tropicalista em relação às canções engajadas de matriz esquerdista. Assim como *Soy loco por ti, América, Divino maravilhoso*, parceria de Caetano Veloso e Gilberto Gil interpretada por Gal Costa no Festival de 1968, traz a pulsão da vida, a ênfase no cotidiano: *Atenção/ Ao dobrar uma esquina/ Uma alegria/ Atenção, menina/ Você vem?/ Quantos anos você tem?/ [...] É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte*. São canções cujo sentido se aproxima do enunciado “esquerda festiva”, privilegiando o momento presente e não o foco numa revolução futura a partir do esforço pela conscientização das massas, articulando o elemento do desejo, da experiência de ser jovem no final dos anos 1960 num país atravessado pela ditadura militar. Essa espécie de “frescor” dessas crônicas/canções se mantém quatro décadas depois e são exemplares de uma nova abordagem política instaurada pelo Tropicalismo no final dos anos 1960.

A marca da ambiguidade (HOLLANDA, 1980) pode ser interpretada a partir das teorias da fase genealógica de Michel Foucault. A forma como Foucault se posiciona contra as explicações com pretensões totalizantes presentes nas leituras do marxismo ou mesmo da psicanálise e como articulou uma metodologia das discontinuidades e da heterogeneidade não deixam de ser, como vimos, sintoma de um reposicionamento das Ciências Humanas a partir de acontecimentos como o maio de 1968. No prefácio de *O anti-édipo* (DELEUZE, GUATTARI, 1997), Foucault demonstra como o período que vai do final da segunda guerra a meados dos anos 1960 na Europa foi caracterizado nas Ciências Humanas por um modelo rígido de pensamento. “Era preciso ser unha e carne com Marx, não deixar os seus sonhos vagabundarem muito longe de Freud e tratar os sistemas de signos – e significantes – com o maior respeito” (FOUCAULT, 1997)⁴³. É esse pensamento das estruturas que, como vimos, aparece na condução das políticas culturais brasileiras nos anos

⁴³ Referência eletrônica, ausência de página.

60, sobretudo a partir de instituições como a União Nacional dos Estudantes e na própria constituição da Análise do Discurso de linha francesa. O filósofo propõe uma flexibilização dessas referências: “prefira o que é positivo e múltiplo; a diferença à uniformidade, o fluxo às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas” (FOUCAULT, 1997)⁴⁴. O Tropicalismo é uma *práxis* que abre o flanco da descontinuidade:

O que o Tropicalismo devastou foi um pensamento linear. Privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões (SALOMÃO, 2005, p.41).

Stuart Hall (2001, p.49) identifica, na segunda metade dos anos 1960, “o grande marco da modernidade tardia”, cuja característica é a profusão de novos movimentos sociais que se opunham tanto ao capitalismo ocidental quanto ao stalinismo. Os grupos – da contracultura, do feminismo, do movimento gay, dentre outros – afirmam a dimensão subjetiva da política, suspeitam das formas burocráticas de organização e procuram a espontaneidade, sobretudo na valorização de movimentos culturais. “Eles abraçam o teatro da revolução” (HALL, 2001, p.49). Para o sociólogo inglês, tais grupos refletiam a crise da classe política e dos movimentos de massa dando lugar a “uma política de identidade” caracterizada pela pluralidade. No universo da brasilidade, o Tropicalismo surge como uma das mais potentes manifestações político-culturais inscritas no conjunto dos movimentos sociais da juventude de final dos anos 1960.

A contribuição de Foucault na flexibilização de certo determinismo nas leituras marxistas pode ser pensado a partir da metáfora da moeda. Cara e coroa sugerem dois lados do mecanismo de funcionamento dos poderes e resistência, na medida em que toda relação de poder é constitutivamente permeada por seu avesso. É também pelo aspecto genealógico que se percebe a heterogeneidade como constitutiva das formações discursivas. A adoção de um ponto de vista menos determinista na análise dos fenômenos sociais é tanto uma adequação da ciência ao real da história quanto um desafio metodológico.

A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo (FOUCAULT, 1979, p. 21).

⁴⁴ Referência eletrônica, ausência de página.

Assim, a ambiguidade do discurso tropicalista/contracultural – e sua aproximação com o enunciado “esquerda festiva” – também pode ser pensada por essa ótica: ao avanço proporcionado pela conquista dos direitos das minorias se contrapõe uma ordem do culto das aparências, da forma em detrimento do conteúdo. Caetano e Gilberto Gil deslizam no pós-Tropicalismo sobre o fio dos valores da contracultura e se tornam, no mesmo movimento, *pop stars*, artistas de trânsito internacional pelo valor étnico engendrado por eles no caldeirão globalizado⁴⁵. A contracultura também é um discurso heterogêneo em que se situam interesses mercadológicos, mas também a busca pela autonomia dos sujeitos, a ampliação dos limites da consciência, a ecologia, a sintonia entre desejo e vivência.

A ousadia tropicalista de se expressar tanto no código da cultura de massa ao mesmo tempo em que procurava levar adiante o refinamento poético instaurado pela Bossa Nova fez com que a repressão do Estado tenha recaído, num primeiro momento, sobre os artistas baianos. Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos pelos militares em dezembro de 1968 e seguem no início do ano seguinte para o exílio na Inglaterra. O fato de serem os tropicalistas as vítimas preferenciais da repressão é sintomático da potência discursiva do movimento, sobretudo pela forma como dialogavam de maneira aberta com a televisão, num momento de expansão da comunicação de massa no Brasil. A dimensão imagética do discurso tropicalista criava uma “aura” de interesse pelas figuras públicas dos artistas: antenados com as últimas tendências contraculturais e caminhando a passos largos para serem a versão brasileiras dos *pop stars* da indústria da música. No Tropicalismo, o corpo se torna objeto de expressão artística e adquire visibilidade. Os cabelos longos e as roupas ajudavam a compor um visual andrógino nas aparições midiáticas provocando reações moralistas, enquanto as canções propunham olhares diferenciados sobre a política. Nos meses em que ficou preso, Gilberto Gil⁴⁶ se aplica na prática de ioga, na dieta macrobiótica e na meditação, projetando, assim, uma nova imagem de si. Essa capacidade de se reinventar a partir da própria corporeidade se verificará em outros momentos da carreira (como na adoção, na segunda metade dos anos 1970, de um visual de matriz africana com tranças, toucas, roupas coloridas e colares). Assim, na primeira aparição pública após a prisão por ocasião de um show em Salvador, autorizado pelos militares com a finalidade de arrecadar dinheiro para a viagem à Londres, é a imagem do artista que se destaca:

⁴⁵ Consideramos como pós-tropicalismo toda a produção dos artistas depois do exílio. O acontecimento tropicalista, conforme vimos no capítulo anterior, se circunscreve aos festivais de 1967, 1968, culminando com a prisão e o exílio dos artistas no final da década.

⁴⁶ Gil deixou a prisão numa quarta-feira de cinzas. As impressões do Rio de Janeiro pós-carnaval o levaram a compor *Aquele abraço*, uma de suas músicas de maior sucesso. Abordaremos, no capítulo quarto, esse fato no contexto do *arquivo de brasilidade* na música brasileira.

Com os cabelos curtos (consequência da cabeça raspada no quartel), Gil era o que chamava mais atenção pela marcante transformação física. Bem mais magro, sem o cavanhaque e o bigode das pontas viradas para cima, que alguns chamaram de diabólico ou mefistotélico na época, Gil abandonara a expressão debochada e agressiva dos dias mais explosivos da tropicália. Não só deixou de fumar, de beber e de comer carne, como passou a seguir a dieta macrobiótica radicalmente (CALADO, 1997, p.256).

A brasilidade tropicalista se mudou para Londres e a contracultura internacional encontrou na casa dos baianos um canal para chegar ao Brasil, numa nova aplicação dos pressupostos antropofágicos. Representantes do universo cultural brasileiro, de passagem pela Europa, não perdiam a oportunidade de se encontrar com Caetano e Gil⁴⁷. A respeitabilidade com que setores da esquerda mais ortodoxa passaram a considerar os tropicalistas (agora vítimas da repressão) redefinem tanto a identidade dos artistas quanto a recepção do discurso pós-tropicalista no Brasil, cujo resultado prático é a criação de uma contracultura de cores tropicais convivendo com a valorização do Tropicalismo por setores antes refratários a ele.

A experiência lisérgica/musical do exílio londrino transforma, mais uma vez, o corpo/signo de Gilberto Gil. A guitarra elétrica estava, definitivamente, incorporada no retorno do tropicalista em 1972 .

O público que acompanhou Gil em sua volta aos palcos brasileiros sentiu a transformação de imediato: no lugar do cantor e violinista via-se surgir um verdadeiro band-leader. Em Londres, além de ter aprimorado sua técnica instrumental, Gil aprendera a dominar também a guitarra elétrica. Do velho banquinho que usara por tantos anos para apoiar o violão, Gil saltara para o centro do palco, ereto, empenhando sua guitarra, como um líder nato (CALADO, 1997, p.288).

Não se tratava, porém, de uma adesão à estética do rock inglês, os valores que engendraram o Tropicalismo permaneciam. Já ao descer do avião, o compositor falou de sua ansiedade para encontrar Paulinho da Viola e Martinho da Vila (representantes do autêntico samba nacional) e Luis Gonzaga, “cujos discos passava horas ouvindo em Londres” (CALADO, 1997, p.288). Abertura à alteridade para fortalecimento da própria identidade. Tudo o que o compositor tentara articular nas reuniões pré-tropicalistas se tornava vivência e ganhava forma na expressão artística. Cássia Lopes (2012) considera o corpo na trajetória de

⁴⁷ Entre os artistas e intelectuais que visitaram os baianos no exílio londrino, estão os cineastas Júlio Bressnae, Rogérgio Sganzerla, Neville de Almeida, o artista plástico Hélio Oiticica e o compositor e escritor Jorge Mautner.

Gilberto Gil como algo mais do que veículo de expressão para o conteúdo artístico ao se tornar, ele próprio, manifestação dos conflitos estéticos e políticos das relações culturais brasileiras. As paisagens sociais interpelam o sujeito e o seu corpo adquire uma capacidade de transfiguração, uma aplicação do princípio antropofágico à própria subjetividade.

A corporeidade sintoniza-se à emergência de subjetividades heterodoxas: o devir mulher, o devir de um língua ou literatura considerada menor, o devir afro, o devir homossexual, a provocar a dissociação de uma cultura hegemônica (LOPES, 2012, p.28).

É quando o corpo adquire uma dimensão tanto política quanto poética.

O exílio, ao mesmo tempo em que força a retirada dos tropicalistas do ambiente brasileiro, potencializa – pelo efeito da ausência dos baianos num momento especialmente crítico da ditadura militar – as mudanças comportamentais sugeridas pelas figuras hippies de Caetano e Gilberto Gil. Os artistas baianos se tornam “os olhos da brasilidade” na cena contracultural londrina, alinhando a vivência e a criação tanto com o moderno rock inglês, quanto com as bandeiras comportamentais da juventude dos anos 1960. A indústria do disco aproveita o momento para gravar álbuns londrinos em que Gil e Caetano alternavam composições em português e inglês, ensaiando os primeiros passos de uma carreira internacional. A cantora Gal Costa, na ausência dos baianos, ocupa a posição de representante de uma nova música brasileira com sotaque roqueiro e protagoniza a ocupação de um espaço público nas praias cariocas – as dunas de Gal – que se tornam ponto de encontro da juventude desbundada. A Bahia também se transformou numa espécie de paraíso tropical para a instalação de um movimento hippie cujos modelos eram, sobretudo, os artistas tropicalistas. Jovens de todo o Brasil buscavam se transformar em novos índios, embalados pelas drogas e liberação de costumes, pregando paz e amor, um típico reino do matriarcado na figura descrita por Oswald de Andrade. Uma produção de subjetividade de resistência às imposições da ditadura nas malhas da contracultura, conforme a lembrança de um antigo hippie.

Arembepe era uma aldeiazinha de pescadores, com várias cabanas construídas, com madeira e palha, sem energia elétrica, no meio de um coqueiral, cercada pela lagoa e pelas piscinas naturais formadas pelos recifes de praia. Era maravilhoso! [...] Eu passei dois meses alucinado, indo para Salvador ver show de Caetano, depois que ele e Gil voltaram da Inglaterra, aliás, tinham acabado de voltar em 71 [...] A gente ia para aquela lagoa, todo mundo nu, tomando ácido, vendo aquela lua... Eros totalmente solto. [...] Rolava também o papo que o Caetano tinha voltado todo andrógino, o Gil...

A gente entrava na onda todo mundo entrava na onda. Todo mundo gostava de se embolar, de se tocar, tinha abraço, tinha beijo (DIAS, 2003, p.105).

A coluna de Luis Carlos Maciel em *O Pasquim*⁴⁸ era um dos principais centros de produção/difusão do discurso *underground*, cuja resistência vazava pelos espaços simbólicos. Os hippies propunham uma relação mais próxima com a natureza, maior permissividade comportamental e sexual e a fuga do modelo burguês, com emprego estabelecido, organização familiar clássica. Em janeiro de 1970, Maciel (1981, p.69) publica um manifesto hippie, em que pregava o advento de uma nova cultura e civilização: “o limite da velha razão engendra a nova sensibilidade”. O jornalista organiza uma lista das novas tendências e entre os artistas identificados com a causa hippie destaca o nome de Gilberto Gil (MACIEL, 1981, p. 71). Maciel punha a circular pelo país o imaginário de uma realidade de parte da zona sul carioca, como lembra o jornalista José Simão:

A maioria das pessoas da década de 70 não fazia nada. Só faziam a cabeça. Como eu que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas dunas da Gal, vulgo dunas do barato, píer de Ipanema [...] E depois tinha de fazer a chamada pra ver se ninguém tinha pirado no dia anterior. E depois tinha de bater palmas para o por do sol (SIMÃO, 2005)⁴⁹.

É como se os arquivos do Tropicalismo se (sub)dividissem em duas formações discursivas. Uma linhagem da experimentação, da busca pela alteridade e vivência, postura de certa forma ainda próxima de um romantismo revolucionário de matriz heterogênea contracultural/engajada. De outro lado, a insinuação do culto das celebridades, da espetacularização da vida pública com particularidades associadas ao espaço territorial/imaginário das praias frequentadas pelos artistas. O desbunde não deixa de ser sintoma de um mal-estar em relação a essa duplicidade⁵⁰. O poeta Armando Freitas Filho percebe, no encontro diário nas praias cariocas do desbunde, um misto de desistência e resistência.

⁴⁸ Principal veículo da chamada *imprensa alternativa*, produzido no Rio de Janeiro.

⁴⁹ Referência eletrônica, ausência de página.

⁵⁰ O relato de Wally Salomão sobre o suicídio de Torquato Neto (poeta piauiense, parceiro de Gil em algumas canções e figura central no início do Tropicalismo) revela um olhar de dentro da vivência poética tropicalista e as contradições de uma ordem burguesa a interferir no cotidiano dos artistas: “Dunas do Barato, o cenário da doideira que instauramos no Píer de Ipanema e Torquato marcava presença e depois rumava para o Jornal ‘Última Hora’ na Rua Gomes Freire, Lapa, equilibrista que aparentava lidar bem com o acúmulo de contradições, transitando entre a praia alternativa e o mundo assentado, na grande imprensa e na nanica, LSD e champagne no réveillon da Regina Rosenburgo Leclery e cachaça e tira-gosto nos bares pés sujos. Ora qual o quê, ou como diz o lugar comum, as aparências enganam” (SALOMÃO, 2005, p.58).

Era uma espécie de férias forçadas de turistas de si mesmos (sic) desprovidos de metas e máquinas fotográficas [...] a contracultura, importante, sem dúvida, porém mais fácil de ser assimilada pelo sistema, que permitia até uma corrosão, para, inclusive, nos esculachar como drogados e sem vergonhas, cobertos de ferrugem, mas não uma mudança para valer, de ponta-cabeça, com boina e fuzil marca Fidel (FEITRAS FILHO, 2011, p. 233).

O relato de Freitas Filho (2011) expõe a dimensão de recalque da experiência do desbunde. A energia revolucionária dos anos anteriores ao golpe que implantou a ditadura no país sufocada pela radicalização do AI-5, refugiada nos paraísos artificiais da praia carioca. Na outra ponta, a aparência colorida cooptada pela indústria cultural se transformava em novelas e filmes, com a construção discursiva de figuras como o surfista macrobiótico, a exportação da tanga como símbolo de uma tropicalidade liberal, lado a lado com as reivindicações pela aceitação dos direitos homossexuais, dos negros, das mulheres.

Na volta do exílio, o olhar de Caetano Veloso capta um país transformado na linguagem dos corpos. O estilo hippie ganhava as ruas e era adotado pela juventude dos centros urbanos.

O Brasil que encontramos ao chegar já estava na ressaca da luta armada e vivia os últimos momentos antes de “o milagre brasileiro” do Presidente Médici e do Ministro Antônio Delfin Netto desmoronar sob o golpe desferido na economia mundial pelos países árabes produtores de petróleo. O desbunde, porém, chegara ao auge. Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo dê a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip-quadril dos hippies na condição de metáfora leve demais. [...] Salvador – com seu carnaval elétrico e libertário, com suas praias desertas e citadinas, com sua arquitetura colonial e seus cultos afro-brasileiros – tornou-se a cidade preferida dos desbundados. Mas o Rio tinha feira hippies e São Paulo bairros de roqueiros. “Todo mundo” fumava maconha e tomava ácido [...] As ruas – sobretudo do Rio e de Salvador – estavam cheias de rapazes cabeludos e moças metidas em velhas camisolas rendadas (VELOSO, 1997, p.470).

Gilberto Gil torna-se, como vimos, um ícone hippie tropicalista e adensa o discurso sobre as políticas do corpo em suas performances e canções. Mais próximo das filosofias orientais, de certa busca interior e afinado com a melhoria da performance como músico, o artista se refugia na onda da não racionalidade contracultural e no aprimoramento técnico. Se no calor dos anos 1960 tudo era polemizado na busca de explicações totalizantes – ainda a crença na homogeneidade das formações discursivas – o movimento pós-exílio sugere introspecção. Numa longa entrevista publicada no Jornal alternativo *O bondinho*, em fevereiro de 1972, o compositor acentua seu interesse pela arte: “devo me calar, e me concentrar mais

no meu trabalho com a música” (OLIVEIRA *in* GIL, 2008, p.95). Gil menciona mais uma vez a ligação do seu trabalho com os ritmos brasileiros – o samba, o baião, o frevo – e a busca pelo entendimento do que chama de origens, de célula-mater:

negócio da brasilidade, negócio da verificação, desse fator, o homem brasileiro, o homem da América Latina, o que isso significa hoje que eu conheço a Europa e sei que dali a gente teve uma série de coisas impregnando a nossa cultura, quer dizer, sabendo que nossa cultura é mais jovem, menos madura [...]. Essa imaturidade é um dado positivo, tem-se que trabalhar em cima dela ou recusar essa imaturidade e amadurecer com ela [...]. Eu tô esperando que a minha alma amadureça de novo, porque é como se ela tivesse renascido e estivesse muito jovem nessa coisa toda (GIL, 2008, p.97-98).

A experiência cosmopolita da Europa abriu, de forma definitiva, a percepção do artista, porém o motivando a reinventar sua concepção de Brasil. A forma como vivenciou a alteridade europeia leva-o cada vez mais para o sertão da sua infância. A medida tropicalista da brasilidade cosmopolita se adensa pela vivência internacional. Em *Back in Bahia*, a potência do verso final no ritmo do rock and roll reafirma o compromisso com a vivência: “de vida, mais vivida, dividida pra lá e pra cá”. As canções de Gil no período expressam muito do que as entrevistas calam. Estão ali o porta voz da contracultura brasileira (a figura que atraía os jovens para as comunidades hippies baianas), o sujeito que morre para renascer – em corpo e alma – com os acontecimentos, a ampliação das possibilidades para a juventude oprimida pela ditadura, podendo se aventurar pelo cargueiro do Lloyd rumo ao Japão ou pegar (direto do bairro carioca de Bonsucesso) o expresso do futuro (para depois do ano 2000), embalado pelas viagens lisérgicas. As canções de Gil falam de uma brasilidade jovem, na linha do contemporâneo.

Se oriente, rapaz/ Pela constelação do Cruzeiro do Sul/ Se oriente, rapaz/ Pela constatação de que a aranha/ Vive do que tece/ Vê se não se esquece/ Pela simples razão de que tudo merece/ Consideração/ Considere, rapaz/ A possibilidade de ir pro Japão/ Num cargueiro do Lloyd lavando o porão/ Pela curiosidade de ver/ Onde o sol se esconde (Ocidente, Oriente, de 1971).

Começou a circular o expresso 2222/ Que parte direto de Bonsucesso pra depois/ Começou a circular o expresso 2222/ Que parte direto de Bonsucesso pra depois do ano 2.000 (Expresso 2222, de 1971).

O sonho acabou/ Quem não dormiu no sleeping-bag nem sequer sonhou/ [...] O sonho acabou/ Foi pesado o sono pra quem não sonhou (O sonho acabou, de 1971).

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui/ Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim/ Puxando o cabelo/ Nervoso, querendo ouvir Cely Campelo pra não cair [...] Naquela falta de juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir/ Naquela ausência/ De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir/ Tanta saudade/ Preservada num velho baú de prata dentro de mim/ [...] Ilha do Norte/ Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar/ Por algum tempo/ Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar/ Hoje eu me sinto/ Como se ter ido fosse necessário para voltar/ Tanto mais vivo/ De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá (Back in Bahia, 1972)⁵¹.

A estética hippie tropicalista seria a base do show *Doces Bárbaros* (1976), reunião do grupo baiano – Gil, Caetano, Betânia e Gal Costa – para uma série de apresentações no Brasil, o que resultou em um álbum e em um documentário. Os artistas propunham uma “doce” invasão a partir dos signos da contracultura e do sincretismo afro-brasileiro, como sugere a canção título- manifesto do espetáculo, *Os mais doces bárbaros* (Caetano Veloso): *Com amor no coração/ Preparamos a invasão/ Cheios de felicidade/ Entramos na cidade amada/ [...] Com a espada de Ogum/ E a benção de Olorum/ Como um raio de Iansã/ Rasgamos a manhã vermelha*. Uma das canções de Gil, composta para a turnê dos *Doces bárbaros*, está entre as mais significativas do deslocamento político proposto pelo artista no cenário da ditadura militar. Em *O seu amor*, Gil se apropria do *slogan* ufanista criado pelos militares – Ame-o ou deixe-o – para propor uma dimensão comportamental de matriz contracultural hippie: *O seu amor/ Ame-o e deixe-o/ Livre para amar/ Livre para amar/ Livre para amar/ [...] O seu amor/ Ame-o e deixe-o/ Ser o que ele é/ Ser o que ele é/ Ser o que ele é*. Ao comentar a canção, Gil assinala a estratégia de subversão linguístico-discursiva em sua formulação:

um corte profundo de ruptura no significado reducionista, possessivista e parcial do aforismo oficial, símbolo do fechamento e da exclusão maniqueísta, para criar um outro, uma outra moral, a do amor –e, portanto,

⁵¹ Voltaremos a algumas dessas canções no capítulo 4, por hora, nossa abordagem panorâmica se deve ao fato da busca por caracterizar, como dissemos, a movimentação política dos *arquivos de brasilidade* a partir do Tropicalismo.

absolutamente generoso, democrático e libertário (GIL in RENNÓ, 1996, p.180).

A mera inversão linguística do enunciado da ditadura *ame-o ou deixe-o* para *ame-o e deixe-o* é uma síntese feliz da proposta política tropicalista a partir do discurso de Gil, reafirmando uma outra revolução de matriz contracultural *em nome do amor* já desenhada em *Questão de ordem*. A mensagem de *O seu amor*, ao mesmo tempo em que fere pela raiz o enunciado da propaganda militar, também dialogava com as restrições impostas pela esquerda tradicional à dimensão subjetiva da política. Ao reafirmar a necessidade de deixar o seu amor ser *o que ele é*, repetida por três vezes no final da canção, enunciada no palco pelas figuras andróginas dos quatro artistas baianos, os tropicalistas criavam um campo magnético singular no contexto da segunda metade dos anos 1970⁵². Incorporavam o protesto à ditadura – ausente nas primeiras canções – sem abrir mão do direito às diferenças individuais proposto pelo acontecimento tropicalista. “Os versos de ‘O seu amor’ reiteram a necessidade de potencializar o alcance político do erótico, ao mesmo tempo em que, com ele, constrói a reflexão sobre diferentes estilos de vida, como se anunciou com o movimento hippie” (LOPES, 2012, p.244).

Uma outra canção composta no período por Gilberto Gil em parceria com Chico Buarque de Hollanda é emblemática da relação micropolítica associada a resistência à ditadura introduzida no discurso cultural brasileiro pelos tropicalistas. *Cálice*, de 1973, se inscreve nos *arquivos de brasilidade* como uma das mais fortes canções de protesto do nosso cancionário. Não há, entretanto, na letra, nenhuma tentativa pedagógica característica da canção engajada, ao contrário, busca-se situar o alcance da ditadura nas subjetividades. A canção, composta numa sexta-feira da paixão, articula a hermenêutica cristã, o cálice de vinho dos rituais católicos, à interdição da censura. O imperativo de fazer calar se revela impotente para impedir a circulação dos sentidos. Um dos versos da canção é exemplar da dimensão do micropoder na sociedade disciplinar: *Mesmo calado o peito, resta a cuca, dos bêbados do centro da cidade*⁵³. A censura, a repressão, as prisões, eram fatores cerceadores da liberdade, mas a ditadura e suas resistências afloravam nos espaços cotidianos. “Se como se sabe, o poder invade tudo, a resistência [...] também está por toda parte e os sentidos vazam por

⁵² Curiosamente, a repressão recairia sobre Gilberto Gil durante a apresentação dos *Doces bárbaros* em Florianópolis, capital de Santa Catarina, quando o artista foi preso com uma pequena quantidade de maconha e internado numa clínica por decisão judicial.

⁵³ Numa das aulas da Professora Vanice Sargentini (UFSCar) sobre a forma como Foucault concebe as relações de poder e resistência, percebi, internamente, meu entendimento da discussão lembrando-me desses versos da música *Cálice*. Mesmo que a censura e a tortura se esforcem para totalizar o sentido, ele sempre vaza pelos espaços simbólicos.

qualquer espaço simbólico que se apresente. Eles migram” (ORLANDI, 2007, p.129). É esse tipo de percepção que iria determinar as lutas políticas nos anos seguintes.

O seu amor não é a única inversão sintático-semântica na poética de Gilberto Gil na década de 1970. Há uma curiosa relação entre a ideia de desbunde – com todas as implicações dela decorrentes – e a adoção do prefixo *re* para designar os três principais trabalhos do artista no período. O prefixo *dês* sugere, como se sabe, a negação, cujo sentido discursivo no contexto da época está entre o desapego (as estruturas familiares, ao capitalismo) e o desencanto (com a revolução não alcançada), resvalando também para o desamparo, como se percebe no relato do poeta Armando Freitas Filho. É um enunciado cuja materialização deriva do embate entre a sedução da contracultura – com seu duplo apelo burguês e libertário – e a opressão da ditadura militar. É como se o corpo reprimido do guerrilheiro se liberasse das couraças e desbundasse. Nas tramas entre a língua e o discurso, Gilberto Gil propõe um outro prefixo *re* – de retomada – que iria dar nome a três álbuns conceituais gravados nos anos 1970 e que, de certa forma, constituem a construção da identidade do artista no pós-Tropicalismo: *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979)⁵⁴.

Sobre o primeiro disco, o artista explica: “era uma convocação para a restauração [...] Estávamos todos cansados das viagens exaustivas que vínhamos fazendo com todos aqueles ácidos e todas aquelas coisas” (FONTELES, 1999, p.14). A proposta é voltar-se para a ordem da natureza, a sabedoria oriental dos ciclos similar à cultura cabocla do interior do nordeste: *Abacateiro acataremos teu ato/ Nós também somos do mato/ Como o pato e o leão*. No contexto da época, o clima do disco reflete a busca pela reconstrução da sociedade inspirada nas comunidades alternativas, a exemplo do que ocorria nos Estados Unidos e na Europa.

As comunidades alternativas são uma fuga [...] quem não deseja fugir desta vida de tensão e correr para a paz necessária. Quem não deseja se livrar da ditadura do relógio e passar a viver de acordo com os ciclos da natureza. É uma aspiração à fuga desse sistema de exploração do homem pelo homem para uma fraternidade entre irmãos (TAVARES, 1985, p.63).

Gil, ao se referir aos versos finais da música – *Refazendo tudo, refazenda, refazenda toda, guariroba* – esclarece que a última palavra se refere a uma fazenda de alguns amigos na região de Brasília em que “chegou-se a pensar em criar lá uma comunidade

⁵⁴ Voltaremos a essa trilogia no capítulo três, por hora, só gostaríamos de assinalar de maneira panorâmica como ela define uma construção política do artista.

alternativa, onde nos juntássemos todos com nossas famílias. Não deu certo, a fazenda foi vendida” (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.169).

Dois anos depois, *Refavela* (1977) é um álbum de proposta mais urbana, como se da introspecção da *Refazenda* brotasse a busca pela melhoria das condições sociais, sobretudo das populações negras. O disco foi gravado depois de uma viagem de Gil a África para participar de um Festival de Arte e Cultura Negra em Lagos, capital da Nigéria. A visão das populações pobres africanas inspirou o compositor a fazer uma relação com o que existia no Brasil, como ele mesmo comenta:

a mobilidade, por vezes difícil, por vezes facilitada, dos negros cariocas na relação morro-asfalto e o movimento da juventude Black Rio, que se instalava propondo novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo, com mais atividade cultural e absorção dos elementos do discurso e da luta negra da América e da África (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.195).

A letra da canção título dialoga com a convivência entre a zona sul carioca e os morros e antecipa o projeto de ascensão social das classes mais baixas, norteadora política do Governo Lula: *A refavela/ Revela aquela/ Que desce o morro e vem transar/ O ambiente/ Efervescente/ De uma cidade a cintilar/ A refavela/ Revela o salto/ Que o preto pobre tenta dar/ Quando se arranca/ Do seu barraco/ Prum bloco do BNH.*

Realce (1979) capta as mutações pela intensificação dos fluxos de informação e pessoas na sociedade globalizada. É um diálogo com a espetacularização de todas as esferas da vida pública, mas buscando ver além da superfície das formas fluidas, como enfatiza o autor.

Era o momento auge da música disco – aquela linfa, aquela liquefação pop depois da época do rock, da época hippie, conceitualmente mais densa. Iniciando o processo de expansão geográfica das minhas atividades e vivenciando o cotidiano das pessoas comuns de vários lugares do mundo, eu desejava conciliar os lugares-comuns das pessoas desses lugares e trazer os elementos da cultura de massa contemporânea internacional em sua complexidade (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.223).

Por detrás da aparente frivolidade da música – *Quanto mais purpurina melhor* – havia o que Gilberto Gil denominava “superfície do profundo”: *Não se incomode/ O que a gente pode, pode/ O que a gente não pode, explodirá/ A força é bruta/ E a fonte da força é neutra/ E de repente a gente poderá.*

De certa forma, toda a obra posterior do artista é um refinamento dos temas dos

três álbuns em que o prefixo *re*, mais do que uma volta ao passado, sugere um reposicionamento a partir da ideia do desbunde. A busca pela relação mais próxima com a natureza, de respeito aos ciclos em *Refazenda*, antecipa os discursos ambientais que permeiam a vida moderna. *Refavela* também é visionária tanto em relação ao movimento negro quanto em chamar atenção para a ascensão social na sociedade brasileira. *Realce* flagra certa uniformização de comportamentos, o hedonismo moderno, semelhanças e alteridades na sociedade globalizada. Nesse sentido, *Refazenda*, *Refavela* e *Realce* sugerem pontos de deriva do gesto tropicalista. Já estava lá de maneira mais intuitiva um novo olhar sobre as raízes, a relação com a negritude e novas formas de inserção na linguagem pop contemporânea. A dualidade tropicalista – entre o romantismo revolucionário e a frivolidade pop – constitui um outro espaço simbólico do dizível no ambiente cultural brasileiro.

A ocorrência de um enunciado já no final dos anos 1970 – quando a ditadura começa seu período de agonia – se constitui num desses potentes exemplos do movimento do discurso. O cineasta Cáca Diegues cunha, em 1978, a expressão “patrulha ideológica” (HOLLANDA; PEREIRA, 1980). É um enunciado que retoma a “esquerda festiva” em outro contexto histórico: o da distensão lenta, gradual e segura anunciada pela ditadura militar que consistia na anistia a exilados e abertura política no final dos anos 1970. Se a “esquerda festiva” se justificava pela defesa de um espaço vital num cenário marcado pela violência, o reconhecimento da existência das “patrulhas ideológicas” sugere um abrandamento em setores da esquerda, sobretudo na legitimação da liberdade estética, retomando o momento de irrupção do Tropicalismo. “O perfil da discussão gerada por essas incursões lembra, de certa forma, outros tempos quando o projeto tropicalista de 67 se confrontava com as propostas da arte revolucionária” (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p.09). A comparação com o período anterior ao AI-5 sugere uma espécie de retorno do reprimido no ambiente cultural, ajuste entre discursos e práticas discursivas.

A polêmica sobre as patrulhas ideológicas justificou, em 1980, a publicação de um livro de entrevistas organizado por Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira (1980) com perguntas endereçadas a jornalistas, intelectuais e artistas, muitos dos quais ligados ao Tropicalismo, como Caetano Veloso, Nelson Motta, Wally Salomão, Hélio Oiticica, José Celso Martinês Correa e Glauber Rocha⁵⁵. Curiosamente, Gilberto Gil não é entrevistado, mas são comuns as referências ao compositor de *Domingo no parque* nas respostas dos outros entrevistados. Trata-se de um *corpus* relevante para exemplificar a

⁵⁵ O livro é o resultado do *Seminário de Documentação Literária*, ministrado pelos autores na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro durante o ano de 1979.

recepção do discurso tropicalista entre os intelectuais mais de uma década depois dos festivais.

No texto de apresentação do livro, os autores/organizadores chamam atenção para a forma como a imprensa expandiu a discussão – a partir de uma entrevista de Cacá Diegues ao jornal *O Globo*, replicada em outros veículos – em pleno raiar da abertura. Assim, o debate sobre as patrulhas traz à tona personagens diversificados. “Surgem as Patrulhas Odaras, as Brigadas Psicanalíticas e outras” (HOLLANDA, 1980, p.9). A Patrulha Odara é uma referência à música de Caetano Veloso, contemporânea à *Realce* e tematicamente afinada com “a manifestação pelo direito ao prazer, um salário mínimo de cintilância” (RENNÓ, 1996, p.224), presentes no manifesto que acompanhava o lançamento do álbum de Gil. A letra de *Odara* é bastante próxima de *Realce: Deixa eu dançar/ Pro meu corpo ficar odara/ Minha cara/ Minha cuca ficar odara*. Em torno do enunciado “odara” se reúne, como veremos, os sentidos da política do corpo difundida pelos tropicalistas.

A entrevista de Diegues que deflagrou a discussão foi motivada pelo lançamento do filme *Bye bye Brasil*, dirigido por ele e cujo enredo explorava um grupo de artistas mambembes no Nordeste, ofuscados pela chegada da televisão, uma referência à dicotomia cultura popular/cultura de massa e ao próprio processo de modernização do país. José Miguel Wisnik observa como a canção título do filme *Bye bye Brasil* (Chico Buarque e Ronaldo Bastos) é uma espécie de comprovação dos conteúdos tropicalistas 12 anos depois do seu surgimento: *Já tem fliperama em Macau/ Tomei a costeira em Belém do Pará/ Puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar/ Meu amor No Tocantins/ O chefe dos parintintins/ Vidrou na minha calça Lee/ [...] Eu vi um Brasil na tevê/ Capaz de cair um toró/ Estou me sentindo tão só*. Para Wisnik, a letra demonstra o sentido visionário das propostas da tropicália:

Podemos dizer que a profecia tropicalista desce, em “Bye Bye Brasil”, a níveis de realidade mais chãos, porque agora se generalizou e está em toda parte, inclusive na psicologia do homem comum [...]. O Tropicalismo denunciou a crise do populismo, as mudanças flagrantes e renitências líricas, caricatas ou sinistras do velho Brasil, fazendo uma aposta aberta no processo pelo qual o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente se tornar (WISNIK, 2004, p.247).

A distância histórica de mais de uma década permite recolocar o que estava em jogo no ambiente cultural de 1968: “o papel do intelectual, monopólio do saber, o alcance social da arte, o gosto popular, as questões de uma cultura nacional-popular, o verdadeiro

sentido da arte-revolucionária” (HOLLANDA, 1980, p.9). Os depoimentos questionam a existência de uma eficácia pedagógica da arte socialmente comprometida e realçam a importância da autonomia criativa do artista, tangenciando também a crítica a certo moralismo presente em setores da classe média. É como se a latência dos sentidos desenhados pelas canções e performances tropicalistas se tornassem enunciáveis em outros domínios a partir do reconhecimento da legitimidade de dimensões políticas cotidianas.

A discussão sobre as patrulhas ideológicas se relaciona, portanto, a um movimento estético político que elegia o corpo como centro das intervenções, cuja base é o funcionamento dos arquivos tropicalistas. O significante “odara” (recorrente nos depoimentos publicados nas entrevistas) contempla também os sentidos que se desenhavam na produção de Gilberto Gil na linha que liga a *Refazenda* a *Refavela*, e esse a *Realce*. A relação entre a interioridade e a exterioridade – *Dentro de si mesmo/ mesmo que lá fora* (*Meditação*, de Gilberto Gil, 1973) – desenhada em *Refavela*, fundida à busca da memória ancestral na africanidade transformada em ritmos, poesia e signos visuais na composição imagética do artista, repercute na dimensão ao mesmo tempo social e estética do direito “ao salário mínimo de cintilância” colocados em cena por *Realce*; elementos que, no seu conjunto, caracterizam um alargamento do discurso tropicalista. Como o acontecimento tropicalista nos festivais possibilitou a Gil e Caetano dizer o que não se dizia, criaram-se, a partir dos artistas baianos, outras possibilidades de produzir discursos sobre a brasilidade. O tema da miscigenação emerge como positividade, sobretudo depois de *Refavela*. Não se trata mais de afirmar a antropofagia como conceito orientador do fazer artístico, mas de fazer da antropofagia a própria essência de uma brasilidade contemporânea, com lastro na cultura popular, mas disposta a se reinventar no fio que liga a memória à contemporaneidade. Como em *Jeca total*, composição de Gilberto Gil, de 1975, em que se observa uma transformação da imagem do brasileiro – conforme Gil: “paupérrimo, esfarrapado e cheio de verme” (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.171) – para um novo ciclo de politização das massas, inclusive a partir da influência dos meios de comunicação. A inspiração da canção foi a transformação em novela de um clássico da literatura baiana: *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado. A letra de *Jeca total* (canção gravada em *Refazenda*), fala na utopia de uma transformação política: *Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Presente, passado/ Representante da gente no senado/ Em plena sessão/ Defendendo um projeto/ Que eleva o teto/ Salarial no sertão/ Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Doente curado/ Representante da gente na sala/ Defronte da televisão/ Assistindo Gabriela/ Viver tantas cores/ Dores da emancipação/ Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Um ente querido/ Representante da gente no olimpo/ Da imaginação/ Imaginacionando o que seria a*

criação/ De um ditado/ Dito popular/ Mito da mitologia brasileira. O Jeca total é o equivalente rural do preto “pobre que se arranca do seu barraco prum bloco do BNH”, de Refavela.

A brasilidade “odara” no discurso pós-tropicalista se filia a aspectos lúdicos da existência – cuja fonte é a cultura popular – de maneira indissociável aos embates políticos mais amplos, como o acesso à renda, à educação. O *Jeca total* é quem vai pro Senado defender o teto salarial do Sertão. Emancipação que se dá no campo político institucional, mas também na recepção das cores de *Gabriela* pela televisão: o reconhecimento da capacidade de se produzir subjetividades outras para além da revolução proletária. Reconhecer a estética na política e a política na estética é o movimento dos arquivos tropicalistas que se vislumbra na abertura da ditadura militar nos debates em torno das patrulhas ideológicas.

Vejam os depoimentos no livro sobre as patrulhas ideológicas organizado por Heloísa Buarque de Hollanda (1980):

Agora, chegam e dizem: “não, o Gil tá copiando o americano...” Espera aí, que americano ele está copiando e como ele está copiando [...]. É uma questão política, entende. A trança do Gilberto Gil é uma questão política, e eu acho que não pode ser colocada ao nível de patrulha ideológica ou não... (FERNANDO GABEIRA *in* HOLLANDA, 1980, p.198).

O depoimento de Gabeira reforça a importância adquirida pelo aspecto imagético tropicalista na figura de Gilberto Gil: outrora o visual hippie, agora revelando a africanidade. O depoimento de Gabeira tateia a dicotomia entre a aparência (prenúncio do culto às celebridades) e as bandeiras micropolíticas contra as intolerâncias raciais, religiosas e sexuais. Duas faces da mesma moeda, em que poderes e resistências dão as cartas. Reconhecer uma dimensão política no visual de Gil é legitimar os direitos individuais. As tranças adquirem aqui o lugar anteriormente ocupado pela guitarra elétrica, metonímias de debates políticos mais amplos. Nos festivais dos anos 1960, a dicotomia imperialismo X culturas nacionais; uma década depois a relação entre direitos individuais e coletivos.

Eu sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava a coisas como sexo, religião, raça, relação homem-mulher... [...] Tudo era considerado alienado, pequeno-burguês, embora todo mundo na Universidade fosse na verdade pequeno burguês. [...] eu fui vaiado pelos estudantes de esquerda, fui preso pelo poder oficial [...] o que mais me incomoda é minha vontade de cotidianizar a política ou de politizar o cotidiano (CAETANO VELOSO *in* HOLLANDA, 1980, p.108-111).

A “política cotidiana” negada pelos setores da esquerda tradicional no ambiente universitário se torna o próprio vetor de funcionamento dos arquivos tropicalistas: os direitos das minorias, as relações afetivas, o movimento do desejo como dimensões legítimas da micropolíticas já estavam na formulação tropicalista confirmada pelas práticas discursivas uma década depois.

A única ligação com essa discussão é que a palavra Odara, que é uma palavra do povo negro, yorubá eu é que ensinei a Caetano [...]. Odara tem o significado de tudo o que é bom, de tudo o que é positivo [...]. Ai para o pessoal enragé brasileiro, esse desespero político-cultural-esquerdofrênico brasileiro, a palavra Odara virou sinônimo de quê? Uma música linda de Caetano [...] uma música-manifesto inteiramente livre, que, aliás, nem era música manifesto [...] de repente virou uma posição programática, diante da vida, como se fosse uma frescura, como se fosse uma viadagem, uma alienação política (WALLY SALOMÃO *in* HOLLANDA, 1980, p. 134).

O significante Odara ocupa o centro do debate na participação de Wally Salomão. Para o poeta, a matriz africana da palavra se aplica à preservação de espaços vitais no ambiente brasileiro, propiciados, sobretudo, pela força revolucionária do desejo. Contra essa ordem, a posição dos patrulheiros, chamados pelo poeta de esquerdofrênicos, um neologismo para a esquizofrenia de uma esquerda desvinculada do real histórico.

A fresta da abertura política possibilita um ordenamento das ideias a partir dos acontecimentos no ambiente cultural entre 1967-1968 e um reconhecimento dos ingredientes trazidos ao debate pelo Tropicalismo presente no próprio filme de Diegues e na canção título de Chico Buarque e Ronaldo Bastos. As entrevistas sinalizam também o que estava se desenhando no cenário político-cultural brasileiro. Há, curiosamente, enunciados dispersos que iriam se reunir mais a frente no processo histórico: a consciência de uma nova liderança política surgida no ambiente sindical paulista, representada pela figura de Luiz Inácio Lula da Silva, o mesmo que iria designar ao tropicalista Gilberto Gil o campo cultural do seu Governo.

Há 15 anos atrás, quando se implantou a ditadura militar, 60% da população brasileira estava no campo e 40% na cidade. Hoje é o contrário, parece que tem 35% no campo e o resto na cidade. Isso alterou completamente a sociedade brasileira [...]. Será, por exemplo, que não está nascendo no ABC o novo pacto social que vai sustentar esse regime híbrido que está aí? Ou seja uma casta proletária, de operários que [...] tem Volkswagen na porta, geladeira, TV, tomam vinho para comemorar as vitórias da greve (CÁCA DIGUES *in* HOLLANDA, 1980, p.19).

A nova organização social remodelando as relações entre núcleos urbanos e rurais, observada por Diegues, foi também antecipada pelo Tropicalismo, com uma poética que buscou, sobretudo, revelar-nos o contemporâneo. A ideia da revolução proletária é substituída pelas políticas cotidianas, como aumento nos salários e do poder de consumo do operariado. É o *Jeca tatu* dando lugar ao *Jeca total* na canção de Gilberto Gil. O reconhecimento da necessidade das pequenas conquistas – melhoria salarial para o operariado, “elevação do teto salarial do sertão”.

Os patrulheiros são, assim, a repressão moralista e os que mais combatem a visão do instinto, da intuição da telepatia e dos fluidos odara! Eles ainda são descendentes do positivismo nas ciências. Eles são filhos daquele stalinismo que dizia que o relativismo einsteiniano era mentira, que proibia Sigmund Freud. [...] Em Londres, encontrei Caetano e Gil. E muitos dos papos que estamos tendo aqui, tivemos lá e tinha tudo a ver. Era misturado, como sempre: filosofia, ginástica, religião, política. [...] Meu projeto político é claro: é a social-democracia [...] O Lula, pragmático, sindical é a expressão mais legítima dessa tendência. A classe operária não é aquilo que Marx intelectual, gênio e neurótico introjectou em cima dela. A postura original, leninista, ou até marxista não existe mais no mundo contemporâneo [...] A mistura ideológica do futuro é uma mistura de umbanda, com Marx, com Nietzsche [...] O Lula pragmático, sindical de esquerda é a tendência mais importante e diferente porque aí atingimos o cerne da classe operária. Tem que se ouvir os analfabetos, as mulheres, todo mundo (JORGE MAUTNER *in* HOLLANDA, 1980, p 127-130).

Jorge Mautner parece falar de dentro da própria vivência tropicalista adensada no exílio Londrino. O artista identifica a figura do patrulheiro como originária de diferentes matrizes: o moralismo, o positivismo científico, o stalinismo. O oposto do tropicalista antropofágico – instintivo, intuitivo, libertário: características associadas à estética “odara”. Há uma ampliação do aspecto político incorporando diferentes campos, da ginástica à filosofia. A defesa da social democracia, articulada com o surgimento de uma liderança sindical, representada pela figura de Lula, acentua a regularidade presente também no depoimento de Diegues.

Mais do que um acerto de contas com o passado o enunciado “patrulhas ideológicas”, reconstitui ao Tropicalismo um prestígio cultural/político que iria ser determinante nos anos posteriores. É como se parte dos setores artísticos e intelectuais reconhecessem a complexidade do movimento tropicalista, na medida mesmo em que o real histórico confirmava o que foi antecipado pela linguagem dos artistas baianos. Os setores intelectualizados – com exceções – ingressam nos anos 1980 em comunhão com os

tropicalistas.

É exemplar dessa mudança a projeção de um sujeito no enunciado de Cacá Diegues: o patrulheiro, aquele que se desloca entre os aspectos moralistas de viés direitista e políticos ideológicos de matriz marxista, os dois universos com os quais o acontecimento tropicalista se chocou. A classe média para quem os tropicalistas eram hippies, drogados, homossexuais e os setores da esquerda que os taxavam de alienados, mercantilistas, superficiais. Os dois principais vetores de resistência ao discurso tropicalista eram, assim, assimilados no reconhecimento da legitimidade das bandeiras micropolíticas das minorias que se tornavam, paradoxalmente, a sustentação do culto às aparências, no refinamento das técnicas de controle sobre o corpo.

A política do corpo, com seu duplo de culto às aparências e à luta pelas liberdades individuais, irá balizar, como veremos, uma parte da performance do Ministro da Cultura do Governo Lula. Já no discurso de posse, Gilberto Gil indica sua intenção de inscrever a brasilidade na geopolítica internacional: “juntamente com o Ministério das Relações Exteriores temos de pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo” (GIL, 2003c)⁵⁶. O pronunciamento enaltece os valores da brasilidade tropicalista, nosso exemplo de convivência de opostos, a paciência com o diferente e a disponibilidade para a aventura e ousadia. São os aspectos intuitivos e libertários associados à estética política “odara”, de matriz tropicalista.

A utopia do *Jeca total* é amplificada em *Um sonho* (1977), a única “moda de viola” do cancionário de Gil, descrevendo o sonho do personagem da canção ambientado num congresso mundial de economia: *Argumentava/ Em favor de mais trabalho/ Mais emprego, mais esforço/ Mais controle, mais-valia/ [...] Apresentei/ Estatísticas e gráficos/ Demonstrando os maléficos/ Efeitos da teoria/ Principalmente/ A do lazer, do descanso/ Da ampliação do espaço/ Cultural da poesia/ [...] Foi quando um velho/ Levantou-se da cadeira/ E saiu assoviando/ Uma triste melodia/ Que parecia/ Um prelúdio bachiano/ Um frevo pernambucano/ Um choro do Pixinguinha/ E no salão/ Todas as bocas sorriram/ Todos os olhos me olharam/ Todos os homens saíram/ [...] Fiquei ali/ Naquele salão vazio/ De repente senti frio/ Reparei: estava nu/ Me despertei/ Assustado e ainda tonto/ Me levantei e fui de pronto/ Pra calçada ver o céu azul/ Os estudantes/ E operários que passavam/ Davam risada e gritavam:/ "Viva o índio do Xingu"!* A atmosfera onírica da canção contrapõe o modelo da racionalidade ocidental – as estatísticas e gráficos – à intuição cabocla/indígena (já colocada

⁵⁶ Referência eletrônica, ausência de página.

em pauta em *Refazenda*), que se materializa nas expressões musicais populares: o frevo, o choro de Pixinguinha. O velho do sonho representa a desconstrução do saber tecnocrático do narrador do sonho (que poderia ser o próprio compositor) defendendo o pragmatismo contra o ócio e a poesia. A canção assobiada ao deflagrar uma transformação – o narrador se vê nu enquanto operários e estudantes saúdam o índio do Xingu – aponta para uma singularidade cultural brasileira como diferencial nos diálogos globais. A criatividade da cultura popular que resultou em manifestações como o frevo e o choro revelando possibilidades mais livres de existência – uma outra corporeidade – cujo lastro é a cultura ancestral indígena.

Um sonho é, nesse sentido, uma canção profética se pensada em relação a um acontecimento protagonizado pelo Ministro da Cultura, Gilberto Gil, exemplar da nova inscrição brasileira na geopolítica internacional e da defesa dos valores da diversidade. É quando o artista rouba a cena do político, como ocorreu em duas célebres apresentações na ONU, *Organização das Nações Unidas*. A primeira em 19 de setembro de 2003, em Nova Iorque, foi uma homenagem aos 22 funcionários da ONU assassinados num ataque à sede da entidade em Bagdá. O convite partiu do Secretário Geral Kouffi Annan quando veio ao Brasil para o enterro do embaixador brasileiro, Sérgio Vieira de Mello, uma das vítimas do atentado. Durante a apresentação, Anan tocou percussão com Gilberto Gil.

A experiência parece ter sido tão bem sucedida a ponto de justificar um novo chamado. Em agosto de 2004, o Ministro se apresentou na sede da ONU na Europa, em Genebra, em ato que marcaria um ano do assassinato dos funcionários da entidade. Na ocasião, Gil se acompanhou de uma roda de 15 capoeiristas.

Os tambores da ONU ecoam em todo o mundo. Com a música, afetizamos a ONU em horário nobre. Esses tambores são a voz da nossa liberdade, a afirmação da nossa identidade negra, compartilhada num mundo que pretendemos plural, democrático e harmônico (GIL, 2003b)⁵⁷.

Foram performances com repercussão internacional em que Gil cantou alguns dos seus principais sucessos: *Soy louco por ti, América*, a sua versão para a música de Bob Marley *No woman no cry*, *Filhos de Ghandi*, entre outras, atualizando a memória de músicas criadas nos anos 1960 e 1970. Além do reggae de Bob Marley, Gil também interpretou um clássico do Beatle John Lennon *Imagine*, realçando a convivência de elementos culturais distintos, base do Tropicalismo. Numa entrevista sobre a escolha do repertório para o show da ONU, Gilberto Gil estabelece como critério a presença de temas ligados à miscigenação, ao

⁵⁷ Referência eletrônica, ausência de página.

multiculturalismo e cita alguns discos seus em que esses aspectos estão mais presentes: *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977), *Realce* (1979), *Raça Humana* (1984), *Parabolicamará* (1992), *Quanta* (1997). “Ele (o repertório) vem trabalhando na dimensão da mestiçagem o tempo todo, ele já nasce disso, o texto já é assim” (GIL, 2004b)⁵⁸.

Esse acontecimento, cuja força simbólica aponta para um interessante entrecruzamento dos discursos artístico e político, também será retomado no capítulo quarto. Buscamos, na dispersão da história, mapear de que forma os arquivos tropicalistas reaparecem no discurso ministerial. Demonstramos como as estratégias de ocupação de espaços na indústria cultural se articulam com a política dos pontos de cultura e a *ética hacker* do Ministro da mesma forma como as mudanças nas configurações de identidade a partir dos anos 1980 foram não só antecipadas pelos tropicalistas, como serviram de base para a estratégia de ocupação de espaços geopolíticos, associando a cultura brasileira aos valores do sincretismo e da miscigenação. “O Brasil está determinado a implementar ações voltadas para a construção da harmonia entre os povos, fortalecendo o papel da diversidade cultural para a prevenção e mediação de conflitos, visando, assim, a construção da paz duradoura”, diria o Ministro da Cultura em seu deslocamento para as relações exteriores, numa fala pontuada pelas canções (GIL, 2004c)⁵⁹.

2.3 O poeta contemporâneo: a reinvenção da *baianidade*

A Bahia já me deu régua e compasso.
[Gilberto Gil, *Aquele abraço*, 1969]

É necessário, agora, buscar o terceiro eixo de funcionamento dos arquivos tropicalistas – o poético –, a exemplo do político resultante do deslocamento do sujeito do discurso entre o histórico-territorial e a desterritorialização. A especificidade poética, tal qual a entendemos, não pode ser tomada apenas na dimensão dos versos das canções, incorpora também o próprio aspecto musical de uma maneira mais ampla: tanto a voz que dá corpo aos versos, como a música que os acolhe, os arranjos e apresentação cênica. Tomamos o poético como metonímia do sujeito artístico, aquilo que no criador não se vincula ao primado mercadológico. O que une todo esse conjunto na categorização do poético é a singularidade do sujeito que enuncia: a expressão do artista. Diz respeito tanto à forma – versos, melodias,

⁵⁸ Entrevista gravada no DVD *Eletroacústico* de 2004.

⁵⁹ Referência eletrônica, ausência de página.

harmonias e voz se colocam na busca por inscrever a subjetividade do artista nos jogos discursivos –, quanto ao conteúdo enunciado. O sujeito poético, ao mesmo tempo em que é afetado pelo mundo o afeta. É na relação da subjetividade com o social que os arquivos poéticos se movimentam.

Para melhor situar o arquivo poético, é preciso propor uma passagem do conceito de identidade (tal como vínhamos trabalhando na concepção do *arquivo de brasilidade*) para o de produção de subjetividades. É uma opção teórica inscrita na concepção de sujeito presente nas reflexões sobre as micropolíticas de Michel Foucault e seus desdobramentos na obra de Deleuze e Guattari (1997). Nem tanto o sujeito pleno cartesiano dono de sua razão, tampouco o sujeito descentrado pela ideologia e o inconsciente, tal como aparece na concepção da AD nos anos 1960. A produção de subjetividades reconhece o espaço de elaboração do sujeito que no jogo da linguagem pode também subverter as determinações que o assujeitam. Trata-se de uma relação de poder-saber de maneira alguma pensada de um ponto de vista individual: “ao invés de uma dor, um modo de doer; de um desvario, um modo de desvairar; de uma trajetória um modo de traçar” (PACHECO, 2010, p.89). Guattari (1992) pensa a subjetividade enquanto produção de instâncias individuais, coletivas e institucionais, assumindo um caráter polifônico. Desde a infância, há uma relação trans-subjetiva entre o sentimento de si e de outro, numa dialética dos afetos partilháveis e não partilháveis. A relação com a alteridade se dá, portanto, numa exploração processual da singularidade dos acontecimentos.

No ponto em que nos encontramos, a definição provisória mais englobante que eu proporia de subjetividade é: o conjunto que torna possível que instâncias individuais e-ou coletivas estejam em condições de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p.15).

É nessa dimensão que é possível perceber o funcionamento de um arquivo poético tropicalista a partir da subjetividade de um sujeito do discurso, Gilberto Gil.

Nas discussões sobre as identidades híbridas, mostramos como o ponto de vista antropofágico-tropicalista pressupõe uma constante negociação com a alteridade no dinâmico processo de constituição das identidades nunca estanques, sempre se reconfigurando. Se essa característica constitui a singularidade do projeto tropicalista à luz dos debates no ambiente cultural-político brasileiro de final dos anos 1960, é preciso demarcar o núcleo poético como resistente a um outro risco tão sectário quanto as propostas de identidade fechadas nas

concepções do nacional-popular na arte militante. Trata-se do excesso de relativismo multiculturalista – tendência predominante a partir dos anos 1980 –, o que Mauro Maldonado (2004, p.67) classifica como “falso pluralismo”, tão pernicioso quanto a intolerância identitária. Se relações com base na dicotomia tolerância-intolerância buscam a supremacia do idêntico sobre o outro, o excessivo poder do neutro é igualmente um impedimento à abertura a esse outro. “A insistente retórica da diversidade cultural e de identidade traduziu-se num achado igualitarismo” (MALDONADO, 2004, p.67). Para Maldonado, o outro é presença viva autoimposta de maneira anterior à atribuição de sentido. A linguagem é a ponte de acesso à alteridade através de um “encontro que não é comunhão, mas separação” (MALDONADO, 2004, p.69). A alteridade só existe pela afirmação da diferença.

No viés antropofágico, o sujeito que devora escolhe o que incorporar e não deixa de afirmar sua diferença. A crítica ao relativismo multicultural observada por Maldonado (2004) encontra paralelo numa interessante revisão do conceito de subjetividade antropofágica tal qual foi formulado por Suely Rolnik (2010). A autora – seguindo os caminhos abertos por Michel Foucault e desenvolvidos por Deleuze e Guattari – utiliza a noção de subjetividade como um conceito mais plural do que identidade cultural, pelo risco da última resvalar para a ideia de “vontade de enraizamento” (ROLNIK, 2011, p.132). A subjetividade pressupõe um constante movimento por onde se pode perceber as relações micropolíticas, poderes e resistências, em última instância definidores dos embates macropolíticos. A produção de subjetividades assume, como vimos, uma dimensão coletiva. O sujeito se constitui na relação entre seu universo interior com o que lhe é exterior. Giorgio Agamben (2007) observa como a linguagem é o instrumento que ao mesmo tempo possibilita e dá os limites desse processo: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, 63).

A construção/desconstrução das subjetividades supõe uma constante negociação entre o mesmo e o diferente, por onde se dá tanto os regimes de assujeitamento quanto as estratégias de resistência e criação. Um jogo entre as modificações de um modo de pensamento e as mutações do mundo circundante. As noções de territorialização e de desterritorialização são usadas por Rolnik (2011) retomando Deleuze e Guattari, fundamentadas na ideia das cartografias: mapas móveis do movimento dos desejos e dos afetos. É a caracterização de um nomadismo psíquico cujo sentido é a busca de territorializações que, uma vez alcançadas, dão lugar a novas migrações para outras regiões do simbólico. A criação de uma obra de arte – como uma música ou um disco – é a

materialização de um território simbólico, agenciador da produção de subjetividades no escopo das influências exercidas pelo artista, a partir da circulação do discurso por ele produzido. Dar forma a esse nomadismo – inventar territórios – é uma das essências da prática artística, o sujeito poeta desenvolve a autopercepção do movimento dos afetos e a fidelidade a eles – antes mesmo das razões mercadológicas – é definidora da potência criativa do objeto artístico. Rolnik (2011) não trata de individualidades, mas de uma concepção de lugar/sujeito na tradição foucaultiana articulada com o imaginário próprio do universo da Psicanálise. Dessa forma, propõe a distinção entre o corpo visível e o corpo vibrátil. Enquanto o primeiro apreende a superfície do que é exterior ao sujeito – o que se dá a ver –, o segundo é sensível às vibrações, ao invisível sugerido pelos fluxos do desejo. A sociedade disciplinar tenta capturar esse fluxo numa estratégia de esvaziamento do corpo vibrátil, reduzindo-o à esfera do visível. É o que é possível perceber, por exemplo, nas subjetividades excessivamente influenciadas pelo discurso da mídia, em que o sujeito é capturado por simulacros dos próprios desejos, vagando de território em território numa carência nunca satisfeita que o faz consumidor, mas não criador. A captura das subjetividades pelo poético é fator de estimulação ao corpo vibrátil e pode funcionar como resistência à ordem consumista pela possibilidade de criação. O discurso poético, assim, se complementa na instância da recepção, acende a chama do vibrátil na produção de subjetividades.

O poder poético da arte: dar corpo às mutações sensíveis do presente. Torná-las apreensíveis participa da abertura de possíveis na existência individual e coletiva – linhas de fuga de modos de vida estereis que não sustentam coisa alguma a não ser a produção de capital. Não será essa precisamente a potência política própria da arte? (ROLNIK, 2010, p.24).

Ao analisar a história mais recente do Brasil, Rolnik (2010) estabelece alguns padrões de subjetividades predominantes forjados nos anos da ditadura militar e ainda produzindo sentidos. A autora sugere categorias como “O militante em nós”, “o coronel em nós” e o “hippie em nós”. Viver no ambiente dos anos 1960, no Brasil, significa ser capturado por essas – e outras – subjetividades. Na figura simbólica do militante e do coronel, por exemplo, há o predomínio da fixação em territórios simbólicos. O primeiro por se fechar à sensibilidade do corpo vibrátil diante da verdade histórica da luta de classes. O segundo por tentar bloqueá-lo em nome da manutenção de uma identidade fixa: a ditadura que delimita as subjetividades aceitáveis. O hippie, ao contrário, faz da busca pelo invisível o seu sentido, abrindo-se a toda sugestão do corpo vibrátil. O conceito de subjetividade antropofágica utilizado pela autora no final dos anos 1980 buscava situar as experimentações da

contracultura brasileira nas décadas anteriores, sobretudo a partir da atualização da antropofagia oswaldiana pelo Tropicalismo. Esse tipo de subjetividade hippie-tropicalista-antropofágica se inscreve como resistência à sociedade disciplinar num contraponto à figura do “burguês” em sua versão *hollywoodiana* do pós-guerra, e busca sobreviver à truculência da ditadura militar. As principais características da subjetividade antropofágica, conforme Rolnik (2010), seriam a ausência de identificação absoluta com qualquer repertório, a desobediência às regras estabelecidas e a coragem da experimentação, “uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a um universo em particular)” (ROLNIK, 2010, p.18).

Ocorre que essa política de produção de subjetividades antropofágicas foi incorporada e instrumentalizada pelo capitalismo financeiro transnacional a partir dos anos 1980, coincidindo inclusive com o fim dos regimes ditatoriais na América Latina e no Leste Europeu. Um processo que teria levado ao multiculturalismo neutro de que fala Maldonado (2004), um relativismo radical que dificulta a possibilidade de troca nas relações em nome de uma “forma”, uma aparência de incorporação das diferenças. A influência dessa cooptação pela sociedade disciplinar do caráter de resistência da subjetividade contracultural gerou, nas palavras de Rolnik, “uma antropofagia cafetinada”, resultando uma espécie de “alienação patológica” (ROLNIK, 2010, p.22). No Brasil, a tradição antropofágica foi um fator de radicalização do processo, criando uma adaptação *soft* ao ambiente neoliberal, da qual não escapou a própria geração dos anos 1960-1970. “O país provou ser um verdadeiro campeão atlético da flexibilidade a serviço do mercado. Aliciada em seu pólo mais reativo, essa tradição produziu o que chamei então de ‘Zumbis antropofágicos’” (ROLNIK, 2010, p.22).

Há uma relação entre o pensamento de Rolnik e o duplo poder-saber tropicalista já analisado na crise entre a vivência poética e a sedução burguesa.

Muitos dos protagonistas dos movimentos das décadas anteriores caíram na armadilha: deslumbrados com a celebração e força de criação e de sua postura transgressora e experimental, até então estigmatizadas e confinadas na marginalidade, fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e seus altos salários, eles se entregaram à sua cafetinagem, tornando-se, em sua maioria, os próprios criadores dos mundos fabricados para e pelo capitalismo na sua nova roupagem (ROLNIK, 2011, p.18).

Já demonstramos como essa crise provocada pela incorporação do polo de rebeldia da contracultura pela sociedade disciplinar gerou um outro movimento do sujeito Gilberto Gil, uma criação de novos territórios simbólicos materializados nos álbuns *Refazenda* (com seu deslocamento da ideia de desbunde), *Refavela* (trazendo para a cena o

debate sobre a negritude na cultura brasileira) e *Realce* (a legitimação do desejo de diversão para todos). Gilberto Gil se tornou um artista pop, bem pago, mas isso se deu sem abrir mão da complexidade em sua obra, certa fidelidade aos apelos do corpo vibrátil, ao elemento poético. Um malabarista equilibrando o mercadológico com uma poética de reflexão sobre as contradições de seu tempo histórico.

É como se o sujeito-poeta buscasse sua subversão a partir da própria lógica de incorporação da resistência pela sociedade disciplinar. Se a resistência se torna poder, é possível engendrar novas resistências nas próprias malhas do poder, cuja bússola é a percepção dos movimentos do corpo vibrátil. Também nesse sentido se pode pensar a estratégia antropofágica. O álbum *Realce* (1980) – o terceiro da trilogia – é o que melhor permite perceber esse efeito. É o momento em que o próprio artista ganha seu primeiro disco de ouro e se torna uma das grandes expressões do pop nacional. O manifesto divulgado junto com o álbum *Realce* propunha: “Denominar o brilho anônimo /como um salário mínimo de cintilância/ a que todos têm direito/como a noite de discoteque após o dia do trabalho [...] como o domingo de futebol /após a semana na fábrica” (GIL, 1980)⁶⁰.

A produção de subjetividades proposta em *Realce* é ao mesmo tempo tributária e deslocada tanto da formação discursiva “do militante em nós” – com sua busca de uma sociedade socialmente mais justa – quanto “do hippie em nós” – com sua postura hedonista, dionisíaca, do privilégio do desejo. Do militante, a ideia do acesso à saúde, à educação, à vida digna a todos; do hippie o reconhecimento de uma dimensão lúdica da existência.

A contradição entre o poeta seduzido pelo conforto burguês e os excluídos reaparece como regularidade na obra do artista. Em *A novidade* (parceria com Hebert Vianna, 1986), o título da canção dialoga com a expectativa do poeta explorar novos mundos simbólicos: espera-se dele a revelação do indizível, o novo. A letra faz referência à imagem do poeta/burguês feliz com a sedução da musa (“a sereia bonita”), mas em guerra não contra a fome – como era comum na tradição da arte militante – mas com o esfomeado. Uma fome que se revela também na disputa pelo objeto do desejo: a sereia. Reaparece o reconhecimento de outras fomes que não a de alimento, contemplada no “salário mínimo de cintilância” do manifesto *Realce*: *A novidade era a guerra/ Entre o feliz poeta e o esfomeado/ Estraçalhando uma sereia bonita/ Despedaçando o sonho pra cada lado/ Ó, mundo tão desigual/ Tudo é tão desigual/ Ó, de um lado este carnaval/ Do outro a fome total.*

⁶⁰ Referência eletrônica, ausência de página.

A meta-reflexão sobre o fazer poético – da qual *Metáfora* é o exemplo mais forte – reaparece em *Logos versus logo*, de 1985. A letra aborda, de maneira crítica, dois lugares do sujeito poeta. De um lado, desvinculado da vida comum, numa reprodução da lógica da economia capitalista: E de outro, o poeta da revolução futura: *Celebra-se, poeta que se é/ Durante um tempo a déia radical/ De tudo importar, se para o supremo ser/ De nada importar, se para o homem mortal/ Abarrotam-se os cofres do saber/ Um saber que se torne capital/ Um capital que faça o futuro render/ Os juro da condição de imortal/ (Mas a morte é certa!)/ [...] E o bom poeta, sólido afinal/ Apossa-se da foice ou do martelo/ Para investir do aqui e agora o capital/ No produzir real de um mundo justo e belo/ Celebra assim, mortal que já se crê/ O afazer como bem ritual/ Cessar da obsessão pelo supremo ser/ Nascer do prazer pelo social. O refrão busca um outro lugar do poético, o aqui e agora, o contemporâneo, nem tanto o imortal da academia, nem tanto o agente da revolução, mas o que faz da própria existência a obra de arte: *Trocar o logos da posteridade/ Pelo logo da prosperidade.**

A capacidade de dar forma ao movimento do desejo: *agulha do real nas mãos da fantasia (A linha e o linho, Gilberto Gil)* – constitui uma regularidade poética tropicalista. A própria maneira como as primeiras músicas de Caetano e Gil trouxeram o sabor de novidade no ambiente dos festivais e o deslocamento sugerido pela trilogia com o prefixo *re* são reveladores dessa característica associada à ideia da vanguarda: sinalizar e materializar os novos territórios do desejo para abandoná-los em seguida, quando sujeito e sentido não mais coincidem. É por onde o vibrátil adquire a qualidade de visionário. O funcionamento dos arquivos poéticos tropicalistas possui duas marcas constitutivas interligadas: a antecipação, a vocação por antever elementos dispersos nas práticas discursivas e a capacidade de não se fixar, fluir no movimento dos afetos e desejos. Uma vez concluída a territorialização (no processo que vai da composição das canções a sua gravação e circulação), há um movimento de exploração de novos territórios. Nesse processo, o elemento poético do artista é agenciador, arrasta consigo certa tendência do corpo vibrátil no meio social – sendo a mais pura tradução da subjetividade antropofágica em nós –, o mercadológico vem a reboque desse movimento vibrátil/visionário.

O fluir nas ondas dos desejos e dos afetos próprio da subjetividade hippie-tropicalista-antropofágica tem como efeito colateral a neutralidade cega causada pelo excesso de relativismo multicultural apontado por Maldonado (2004). Um risco do qual o Tropicalismo se safa diante da existência de um núcleo identitário, uma diferença afirmadora da alteridade tanto no interior do *arquivo de brasilidade* quanto no trânsito cultural

globalizado. O funcionamento do arquivos poético tropicalista é tributário de uma “ordem do olhar” que delineia um modo de existência da *baianidade* através do qual a diferença é incorporada, digerida. Não se trata, evidente, de uma *baianidade* fechada em seu centro, mas o centro a partir do qual ao mesmo tempo se hibridiza e se inscreve a particularidade poética no jogo discursivo no universo simbólico da brasilidade e no contexto internacional. A busca pela alteridade na subjetividade tropicalista/antropofágica é a transformação de si a partir do ilimitado processo de movimento do desejo e dos afetos. O poético tropicalista se dá pela inscrição em um núcleo da *baianidade* a partir do qual se fazem as negociações simbólicas antropofágicas. É possível devorar o rock inglês, a africanidade, o reggae jamaicano, mas tudo isso se dá a partir de uma coerência, um núcleo. Sendo sempre diferente, o sujeito da arte Gilberto Gil é também o mesmo.

Numa de suas canções de maior sucesso, Gilberto Gil tematiza essa relação entre o desbravamento de novos mundos tendo por guia os desejos e afetos e a fidelidade a um núcleo imaginário/identitário. Em *Aquele abraço*, de 1969, o compositor canta: *Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço/ A Bahia já me deu régua e compasso/ Quem sabe de mim sou eu - aquele abraço!* Rolnik (2010, p.148), ao caracterizar a subjetividade tropicalista, observa como “em seus corpos, história e geografia são totalmente indissociáveis. Sabem que a geografia incorporal de seus afetos é inseparável da história factual de seus territórios”. O cruzamento entre história (a memória) e geografia (o acontecimento/ movimento) constitui a chave da poética tropicalista. Se a antropofagia é, como vimos, referência explícita no Tropicalismo, a *baianidade* é o centro do interdiscurso na expressão dos artistas, na medida em que se faz presente na sua formulação nem sempre de maneira consciente. A *régua* e o *compasso* são as medidas simbólicas do movimento dos afetos por novas geografias, instrumentais dados ao cartógrafo pela terra-mãe: *Por mais distante/ O errante navegante/ Quem jamais te esqueceria*, canta Caetano em *Terra*, de 1978. Um comentário feito por Gilberto Gil quando do acontecimento discursivo da música *Domingo no parque* nos ajuda a definir essa *régua* e esse *compasso*. Gil reconhece uma intenção no momento de compor a música de fazer algo que fosse próximo às narrativas de Dorival Caymmi, com seus pescadores entregues ao mar e à dor dos amores na terra (GIL in RENNÓ, 1996, p.81): “vou fazer uma música à la Caymmi, fazer de novo um Caymmi, um Caymmi hoje”, diz o compositor.

Temos de um lado um sujeito que não se fixa – sua arte é sempre um deslocamento – do rock ao baião, do samba ao reggae, do apontamento das injustiças sociais ao reconhecimento do prazer hedonista, do masculino ao feminino; e de outro a fidelidade a

um centro (uma relativa fixação). Giorgio Agamben (2009) associa o poeta ao contemporâneo a partir da ideia de Nietzsche a respeito da necessidade de uma desconexão e dissociação em relação ao presente.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente, por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

O contemporâneo, para Agamben, mantém os olhos fixos no seu tempo para ver nele o escuro, tentando neutralizar nas luzes as trevas. A medida para o filósofo não é o tempo cronológico, mas o devir histórico: “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Coincidir perfeitamente com o seu tempo é ficar na esfera do visível, deslocar é buscar o vibrátil, matéria sutil do poético.

O deslocamento sugerido por Agamben é o próprio movimento instaurado pelo interdiscurso no instante de uma dada formulação poética. É na relação do sujeito com a memória que a formulação emerge em sua singularidade. No funcionamento do poético, entretanto, Agamben nos faz ver uma determinação do eixo interdiscursivo na contemporaneidade do discurso. É o interdiscurso que faz o movimento de se deslocar – separar nas luzes as trevas – e dessa forma (nos) revelar o contemporâneo, colocar em marcha os processos de produção de subjetividades/outras.

A síntese inaugural do Tropicalismo a partir da intuição do poeta na articulação entre a cultura popular pernambucana e o rock inglês exemplifica a visão do contemporâneo conforme Agamben (2009). A adesão pura e simples ao modismo do rock traria, no máximo, uma diluição da força dessa expressão tal como ela se dava na Inglaterra ou Estados Unidos. Agora, entendê-la pela ótica de uma tradição popular brasileira associou os tropicalistas à contemporaneidade. Há uma coerência entre esse aspecto e o *do in* antropológico: atizar o novo e avivar o velho, no projeto ministerial. O aspecto visionário da experiência tem um domínio de memória: as lembranças musicais da infância de Gilberto Gil no sertão baiano. O contemporâneo desloca o presente por sua ligação com o passado. Em 1969, pouco depois da explosão tropicalista, Gil, ao comentar a música *Cultura e civilização*, enuncia o que se insinuava na intuição de Caruaru: “Quero estar no turbilhão das ruas, no olho do furacão do

meu tempo, mas também quero paz; viver o tempo histórico, mas trazer até ele a história do meu passado, os elementos formadores do meu cerne” (GIL *in* RENNÓ, 1996, p.114).

A expressão poética da *baianidade* transcende as referências textuais ao estado de origem na letra das músicas. É algo sutil que se dá a ver também na expressão do canto, no toque do violão, na musicalidade. A poética que se faz música pela voz humana: tanto o que se diz/canta, quanto a forma como se diz. A música tem essa capacidade de significar mesmo quando o ouvinte não detém o domínio da língua de quem canta, através da inflexão da voz, da prosódia. Luis Tatit (2004) vai perceber uma relação fundamental entre a fala e o canto, sendo o segundo um prolongamento do primeiro, mas com um efeito poético diferenciado. Tatit (2004, p. 74) define esse elemento como princípio entoativo, fundamental na conjugação da melodia com a letra e o vínculo dessa a oralidade.

É necessário nos aproximarmos dessa junção entre letra, música e canto para revelar a potencialidade poética tropicalista. Roland Barthes (1977, p.85), ao buscar o prazer do texto, tangencia esse elemento – por onde se dá a potência de afetar: o grão da voz, a performance, o corpo discursivo, não na dimensão do significado, mas de uma sedução anterior (e no entanto definidora) à produção do sentido. Barthes se refere ao ator, mas o cantor também é um tipo de ator cuja poesia principia pelo timbre, a música pelo ritmo e melodia, a mensagem poética e sua carga de significado cantada vem *a posteriori*. É pela identificação com essa corporeidade que se desperta o elemento poético musical.

Um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua essa escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem [...] para que possa deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia (BARTHES, 1977, p.86).

Em *Palco* (1980), Gilberto Gil tematiza essa poética na relação entre o artista se apresentando e o público: *Subo nesse palco/ Minha alma cheira a talco/ Como bumbum de bebê/ De bebê/ Minha aura clara/ Só quem é clarividente pode ver/ Pode ver/ Trago a minha banda/ Só quem sabe onde é Luanda/ Saberá lhe dar valor/ Dar valor/ Vale quanto pesa/ Pra quem preza o louco bumbum do tambor/ Do tambor/ Fogo eterno pra afugentar/ O inferno*

pra outro lugar/ Fogo eterno pra consumir/ O inferno fora daqui/ [...] Há também um cântaro/ Quem manda é a deusa Música/ Pedindo pra deixar/ Pra deixar/ Derramar o bálsamo/ Fazer o canto cântaro cantar.

Entra-se num terreno da sutileza poética/musical em que, muitas vezes, o inconsciente dá as cartas. Na outra ponta, há uma poética do visível, os elementos de superfície verbo-visuais, tanto a oralidade quanto o aspecto imagético. Não se pode negligenciar esses elementos na produção das subjetividades. Ele se faz presente tanto no interdiscurso constituinte do sujeito Gilberto Gil – a prosódia da Bossa Nova na voz de João Gilberto e mais além a voz de Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga pelo rádio –, quanto nas identificações com outros artistas de seu próprio tempo, como Jorge Ben, Jimi Hendrix, Beatles, dentre outros, além ou aquém do que se canta (o conteúdo), a sedução primeira significativa dos artistas no palco.

É possível perceber no funcionamento dos arquivos poéticos, numa zona limítrofe com o mercadológico, um trajeto da composição imagética do artista: Gilberto Gil de terno e gravata, como um executivo, na apresentação de *Domingo no parque* em 1967; a prisão onde a descoberta da ioga revelou-nos outra corporeidade do artista; o contato com os astros do rock londrino modificando a postura de Gil no palco; a androginia dos Doces Bárbaros nos anos 1970; a primeira viagem à África antes de *Refavela*, que fez o artista adotar as batatas coloridas, se transformando numa espécie de hippie-afro-antropofágico. A cada um desses movimentos – e outros –, novos gestos interpretativos, as particularidades na inflexão da voz, ora herdeira da Bossa Nova, ora adquirindo uma envergadura roqueira. Em cada uma dessas *personas*, há uma relação entre o vibrátil e o corpo visível do artista e, principalmente, uma noção de movimento, de sujeito em construção na tradição da modernidade.

Guattari (1992), retomando o pensamento de Kant sobre as três formas de satisfação – o agradável, o belo e o bom –, percebe no gosto pelo belo a única forma desinteressada e livre dos sentidos e da razão. Há “uma dimensão da autonomia de ordem estética” (GUATTARI, 1992, p.16). O conteúdo da obra de arte resulta do conjunto de conotações cognitivas e estéticas. O autor identifica uma catálise poético-existencial nas discursividades vocais, musicais ou plásticas, um mecanismo sincrônico entre a retomada do enunciado do criador na enunciação do intérprete e na recepção do apreciador da obra de arte, fazendo-o coautor: “ímpeto rítmico mutante de uma temporalização capaz de fazer unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial” (GUATTARI, 1992, p.20).

Os elementos imagéticos e sonoros na construção discursiva do artista também se filiam a um núcleo, o da prosódia baiana caracterizada por um canto suavizado (sobretudo

a partir da mudança de paradigma introduzida pelo baiano João Gilberto ao romper com o modelo do cantor dotado de grande potencialidade vocal). Antônio Risério (RISÉRIO, 1988, p.164) observa como a expressão verbal baiana é um compósito onde há predominância da língua portuguesa, com maior influência das línguas ocidentais africanas e ameríndia do que em outras partes do país. Além disso, a Bahia não teve as migrações secundárias de europeus, japoneses e outros povos, como se deu, por exemplo, nos grandes centros do Sudeste. Essa natureza linguística se faz notar tanto na prosódia quanto no vocabulário. Se Caymmi ajudou a trazer essa linguagem para o Sudeste – “quando Caymmi desembarcou no Rio, pouco antes de completar os seus 23 anos de idade, com ele desembarcou outro Brasil” (RISÉRIO, 1988, p.162) –, os tropicalistas a atualizaram⁶¹. Sobretudo Gilberto Gil – pela sua formação de negro baiano – introduziu no canto onomatopeias, rompendo o sistema da língua, trazendo significantes, às vezes africanos, às vezes resultado da musicalidade própria das vocalizações, para o universo da canção. Os artistas baianos cuidaram ainda com maior ênfase de legitimar a religiosidade africana na canção popular. Em Gil, a tradição cultural da Bahia encontra um cantar em direção à modernidade.

Através dessa *baianidade* que se faz corpo e voz, Gilberto Gil desembarca em São Paulo em 1965. Uma de suas primeiras canções – *Eu vim da Bahia* – já antecipava o que se tornava mais explícito em *Aquele abraço: Eu vim/ Eu vim da Bahia cantar/ Eu vim da Bahia contar/ Tanta coisa bonita que tem/ Na Bahia, que é meu lugar/ Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar/ A Bahia que vive pra dizer/ Como é que se faz pra viver/ Onde a gente não tem pra comer/ Mas de fome não morre/ Porque na Bahia tem mãe Iemanjá/ De outro lado, o Senhor do Bonfim/ Que ajuda o baiano a viver/ Pra cantar, pra sambar pra valer/ Pra morrer de alegria/ Na festa de rua, no samba de roda/ Na noite de lua, no canto do mar.*

Antônio Risério (RISÉRIO, 1988, p. 174) observa na constituição histórica da *baianidade* um certo fechamento às influências externas. A vinda da família real no início do século XIX, ao mesmo tempo em que transforma o Rio de Janeiro, projeta para fora da cena brasileira a capital baiana, num momento em que Salvador recebe, em ondas sucessivas, escravos iorubanos, originários das regiões onde hoje estão a Nigéria e Benin. O isolamento baiano vai permanecer até meados do século XX, fazendo do estado um reduto da economia urbana pré-industrial em que se constitui um *corpus* de cultura fundado na herança

⁶¹ Outras regiões interioranas do Brasil, como Minas, São Paulo e Goiás também viveram, nesse período, um relativo isolamento, contribuindo para o fortalecimento de uma variedade de expressões culturais regionais que também disputaram espaço na indústria cultural.

portuguesa, tupi-guarani e africana (num primeiro momento representada pelos povos bantos e posteriormente pelo iorubanos). Durante esse período, a Bahia passou por poucas transformações econômicas, mas adensou o caldo cultural perceptível nas manifestações artísticas que tomaram o Sudeste na primeira metade do século passado, com ênfase para a música de Dorival Caymmi (RISÉRIO, 1988).

Foi essa Bahia, tal qual ela existiu entre os anos 20 e 40 deste século que Caymmi estetizou. Uma região culturalmente homogênea, entregue à estagnação econômica e à lassidão social. Podemos revê-la, ainda no romance de Jorge Amado, nos contos de Mestre Didi, na antropologia visual de Verger, nos escritos e ditos de Vivaldo da Costa Lima, nos desenhos de Carybé (RISÉRIO, 1988, p.175).

É o universo representado pelos homens de terno branco, os saveiros, pescadores, sobrados coloridos, igrejas e conventos.

O isolamento de Salvador intensificou as relações pessoais no território baiano, o desenvolvimento de costumes locais deu maior densidade à constituição de uma identidade cultural (não imutável), que posteriormente se fixou no imaginário brasileiro. Risério observa, entretanto, que era um isolamento relativo, uma vez que o trânsito com a África negra era intenso e de mão dupla. Os escravos urbanos eram, de certa forma, mais livres do que aqueles que trabalhavam nos engenhos⁶².

O relacionamento do estrato dirigente baiano com a África era aproveitado pelos pretos nagôs em pelo menos três direções. Eles se mantinham informados sobre o que acontecia na costa africana, viajavam eventualmente à terra mãe e ainda importavam produtos não encontráveis do lado de cá do atlântico, incluindo aí as coisas do culto religioso (RISÉRIO, 1988, p.172).

Foi esse *corpus* da cultura baiana que gerou o samba de roda e engrossou o caldo de formação do sujeito Gilberto Gil. Risério (1988) observa que a Bahia só começa a sair do seu isolamento na década de 1950 com a abertura da estrada Rio-Bahia e o início do refino do petróleo no recôncavo. “Salvador deixou de ser uma cidade tranqüila, remansosa até, para entrar no jogo industrial do capitalismo brasileiro” (RISÉRIO, 1988, p. 177). Assim, a *baianidade* da prosódia estendida reproduz uma relação com o tempo pré-industrial. É esse imaginário que vai sustentar uma imagem mítica e turística da Bahia, onde se deu – como vimos – o cenário de gestação de uma contracultura tropicalista.

⁶² Em Salvador, inclusive, se registra na metade do século XIX – em 1853 –, uma dos maiores levantes de escravos urbanos na história das Américas: a Revolta dos Malês.

De um lado a constituição de um imaginário baiano que ganhou espaço no Sudeste pela forma original como parecia preservar um mundo em transformação. De outro, a abertura à alteridade-cosmopolita. Se o contemporâneo é aquele que não coincide com seu tempo, o olhar da *baianidade* vai reger as navegações pelo mundo. O sujeito tropicalista, nos diz Heloísa Buarque (HOLLANDA, 1980, p.56), atualiza a crise da modernidade nas subjetividades com ecos que remontam a diferentes períodos históricos:

É evidente que esses elementos não surgem pela primeira vez no Tropicalismo. Os traços da modernidade podem ser definidos com clareza no movimento modernista de 22 e identificados como índices não só em seus antecedentes imediatos, como é o caso do simbolismo, mas ainda num recuo mais ousado desde Gregório de Mattos. [...] Por exemplo, os melhores momentos da crítica mobilizada pela obra de Baudelaire são sempre aqueles que conseguem dar o salto no sentido da percepção do que seria a questão da modernidade ou mesmo do herói moderno (HOLLANDA, 1980, p.56).

Marshall Berman (1988) retoma a gênese dessa poética da modernidade – o correspondente da modernização industrial e urbana do século XIX no campo das sensibilidades, da experiência de tempo e espaço, de si e dos outros – na figura de Baudelaire. Berman descreve a inspiração do poeta sobre uma Paris em constante mudança – com a construção dos *bulevares* e seus cafés luxuosos – para fazer dessa instabilidade a matéria prima de sua criação. “O fato de que você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de apreender” (BERMAN, 1988, p. 139). Nesse meio de existências fluidas e de uma atmosfera envolvente, está a matéria-prima da poesia moderna. A arte deve estar perto desse frenesi das multidões, da cidade sendo transformada, no “cruzamento de suas inúmeras conexões” (BERMAN, 1988, p. 144). O mau poeta, para Berman, é o que tenta se manter puro, longe das ruas, a salvo dos tráfegos (BERMAN, 1988, p.142). O modernista se sente em casa nesse cenário, enquanto o antimodernista percorre as ruas buscando um caminho para fora delas. É esse impulso pela vida cotidiana que vamos encontrar no projeto estético tropicalista. A música regionalista, militante, buscava a saída de emergência para a novidade urbana tal como se apresentava no Brasil no final da década de 60, idealizando o regional rural. O choque de modernidade do Tropicalismo está em falar da vida como ela se dava nos grandes centros urbanos. “A modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra [...] está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a modernidade é sempre diferente” (PAZ, 1982, p.18).

Poeta na tradição moderna em direção às ruas, *novo tempo sempre se inaugura a cada instante que você viver*, como diz a letra de *Nova era* (Gilberto Gil, 1996), a vivência

como elemento chave, mas também paradoxalmente dissociado do seu tempo na imagem mítica de uma Bahia de exuberância tropical, de sabores e saberes, espécie do núcleo para navegá-lo mais próximo do “divino em nós (aquele pedaço de imanência que se leva consigo) do que com qualquer espécie de terra prometida” (ROLNIK, 2011, p.206). Rolnik busca, na própria concepção da antropofagia, a referência a uma primitividade, espécie de placenta que carregamos, renovada a cada vez que devoramos nossos pedaços de mundo, e aponta não uma identidade cultural, mas uma estratégia do desejo no pensamento de Oswald de Andrade.

O homem brasileiro, ele define não por um logos especificamente nacional, mesmo que múltiplo, mas, ao contrário, por sua “fagia”, princípio que faz com que nunca sejamos os mesmos, e sim uma sucessão ilimitada de singularidades finitas, sempre contemporâneas (ROLNIK, 2011, p.204).

O Zumbi antropofágico de que fala Rolnik seria aquele imerso na superfície do seu tempo sem a necessária dissociação que o levaria ao primitivo, ao imanente divino. Preso no visível/presente e incapaz de acessar o invisível. É onde a política e a poética se esvaziam de qualquer potência.

A trajetória de Gilberto Gil é um exemplo contrário a essa incorporação da teoria oswaldiana em nome de um relativismo desprovido de espírito, na medida em que sua obra é uma aplicação da potência poética antropofágica e por isso sempre contemporânea.

Como uma espécie de núcleo vizinho a essa placenta da *baianidade*, Gilberto Gil estende sua teia de afetos para a figura do sertanejo: Luiz Gonzaga no mesmo panteão de Caymmi, e a Bahia como porta de entrada ou saída do Nordeste. Autor de baiões, xotes e forrós que se juntam aos sambas de roda, rocks e música pop numa diversidade de estilos também reveladora de sua singularidade artística.

Em *Lamento sertanejo*, letra de Gilberto Gil para a música de Dominginhos, o universo retratado é do homem do sertão que o deslumbrou em Caruaru. Há uma espécie de nostalgia do poeta pelo mundo histórico-territorial ao abordar uma personagem que não se adapta à vida urbana, saudoso de suas referências culturais-territoriais-existenciais: *Por ser de lá do sertão/ Lá do cerrado/ Lá do interior, do mato/ Da caatinga, do roçado/ Eu quase não saio/ Eu quase não tenho amigo/ Eu quase que não consigo/ Ficar na cidade sem viver contrariado/ Por ser de lá/ Na certa, por isso mesmo/ Não gosto de cama mole/ Não sei comer sem torresmo/ Eu quase não falo/ Eu quase não sei de nada/ Sou como rês desgarrada/ Nessa multidão boiada/ Caminhando a esmo.* A melodia promove a ideia de separação entre sujeito e objeto (TATIT, 2004) num devir que reforça a característica de lamento que parecem

só se aproximar em dois momentos: quando o cantor enuncia *Eu quase que não consigo ficar na cidade sem viver contrariado* e depois *sou como rês desgarrada nessa multidão boiada caminhando a esmo*. *Lamento sertanejo* exemplifica o modo como toda formação discursiva é frequentada por seu outro: ao mesmo tempo a impossibilidade e utopia da identidade fixa.

O olhar sertanejo/baiano será, entretanto, determinante na observação da vida moderna, tal como se dá na cidade grande. É por onde se efetua a dissociação em relação ao tempo presente e por isso revelador da contemporaneidade: a rês desgarrada na multidão boiada. O conhecimento de novas geografias produz ao mesmo tempo um olhar distanciado de seu próprio núcleo afetivo, a apreciação do que poderia passar despercebido pelo uso comum e rotineiro – a cama dura, o torresmo – e o deslocamento para perceber a multidão/gado na urbe. Embora o conjunto da produção de Gil sugira uma capacidade de fluência nas novas geografias, o seu núcleo histórico mais primitivo e vital é o que se revela em *Lamento sertanejo*, de onde provém a densidade de sua criação.

O elemento interdiscursivo de *Lamento sertanejo* é o universo de Luiz Gonzaga, sobretudo na dimensão da cultura antropológica do nordestino presente na criação do Rei do Baião. Em *Estrada do Canindé* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), o sertanejo pobre vê a poesia que o rico não tem acesso por andar de “burrico” ou automóvel. No seu caminhar, *O pobre vê nas estrada/ O orvaio beijando as flô/ Vê de perto o Galo campina/ Que quando canta muda de cor/ Vai moiano os pés no riacho/ Que água fresca, nosso senhor/ Vai oiando coisa a grané/ Coisas qui, pra mode vê/ O Cristão tem de andar a pé/ Ai ai que bom/ Que bom, que bom que é/ Uma estrada e uma cabocla/ Com a gente andando a pé*. Tanto em *Estrada de Canindé* quanto em *Lamento sertanejo*, a possibilidade do poético está nos modos de vida, nos hábitos, nos prazeres alimentares, nos ciclos da natureza, lá na dimensão histórico-territorial-afetiva. Tema que reaparece em *Casinha feliz*, composta por Gilberto Gil em 1985: *Onde resiste o sertão/ Toda casinha feliz/ Ainda é vizinha de um riacho/ Ainda tem seu pé de caramanchão/ Onde resiste o sertão/ Toda casinha feliz/ Ainda cozinha no fogão de lenha/ Ou fogareiro de carvão*.

É possível perceber, numa homenagem a Dorival Caymmi em *Buda nagô*, composta por Gilberto Gil em 1991, o avesso (próximo) à narrativa presente em *Lamento sertanejo*. Na canção para o mestre, o olhar para a tradição se dá a partir da incorporação de referências de outras geografias do afeto, revelando em Caymmi algo além dos signos óbvios do compositor praiano baiano. Ao fundir a África ancestral com o oriente mítico na figura do compositor que atingiu a iluminação “numa mesa de bar” e deixou passar as cartas do dinheiro, do sucesso, para retornar à Bahia paradisíaca criada em suas músicas, Gil revela-nos

uma *baianidade* atravessada por outros territórios: *Dorival é ímpar/ Dorival é par/ Dorival é terra/ Dorival é mar/ Dorival tá no pé/ Dorival tá na mão/ Dorival tá no céu/ Dorival tá no chão/ Dorival é belo/ Dorival é bom/ Dorival é tudo/ Que estiver no tom/ Dorival vai cantar/ Dorival em CD/ Dorival vai sambar/ Dorival na TV/ Dorival é um Buda nagô/ Filho da casa real da inspiração/ Como príncipe, principiou/ A nova idade de ouro da canção/ Mas um dia Xangô/ Deu-lhe a iluminação/ Lá na beira do mar (foi?)/ Na praia de Armação (foi não)/ Lá no Jardim de Alá (foi?)/ Lá no alto sertão (foi não)/ Lá na mesa de um bar (foi?)/ Dentro do coração/ Dorival é Eva/ Dorival Adão/ Dorival é lima/ Dorival limão/ Dorival é a mãe/ Dorival é o pai/ Dorival é o peão/ Balança, mas não cai/ Dorival é um monge chinês/ Nascido na Roma negra, Salvador/ Se é que ele fez fortuna, ele a fez/ Apostando tudo na carta do amor/ Ases, damas e reis/ Ele teve e passou (iaíá)/ Teve o mundo aos seus pés (ioiô)/ Ele viu, nem ligou (iaíá)/ Seguidores fiéis (ioiô)/ E ele se adiantou (iaíá)/ Só levou seus pincéis (ioiô)/ A viola e uma flor/ Dorival é índio/ Desse que anda nu/ Que bebe garapa/ Que come beiju/ Dorival no Japão/ Dorival samurai/ Dorival é a nação/ Balança, mas não cai. *Buda nagô* revela como se dá o segundo deslocamento do poético em Gil: um olhar contemporâneo sobre a tradição, capaz de ver os Beatles onde todos vêem a Banda de Pífanos de Caruaru.*

A relação entre a nostalgia do sertanejo (presente em *Lamento sertanejo*) e o olhar amplificado por outras geografias mirando a sua própria tradição (em *Buda nagô*) se resolvem na intrincada relação entre passado, presente e futuro na produção da subjetividade do artista, a partir das dinâmicas do lembrar e esquecer. Tanto geografia quanto história. É pela dimensão estética que o sujeito engendra uma relação criativa na produção de uma realidade nova, onde o vivido se torna vívido, não de uma perspectiva autoral, mas como condição de compartilhamento e agenciamento de subjetividades:

O que passa a existir não se confunde com a essência de um sujeito vivencial e autor. Desta crise surge a obra, como arte, vida ou filosofia enquanto operações de uma diferença, uma transmutação do vivido pessoal, permitindo extrair deste o impessoal, o vívido, que singulariza toda experiência tornando-a paradoxalmente aberta ao compartilhamento de qualquer um (PACHECO, 2010, p.87).

É preciso recorrer uma vez mais à síntese-poética do exílio londrino que se revela na volta ao Brasil: “De vida mais vívida, vivida, prá lá e prá cá”. A transmutação alquímica do vivido em vívido – potência da obra de arte – se dá pela ação do cartógrafo, sempre disposto a deixar o sentido que já se perdeu seguindo as trilhas do corpo vibrátil,

cultivando – como um jardineiro do simbólico – a relação com a temporalidade reveladora dos caminhos a serem desbravados: *Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei/ Transformai as velhas formas do viver/ Ensinaí-me, ó, pai, o que eu ainda não sei/ Mãe Senhora do Perpétuo, socorrei* (*Tempo rei*, de Gilberto Gil, 1984).

2.4 Banda larga cordel: a síntese do político, do poético e do midiático

As estratégias do discurso tropicalista se interpenetram numa unidade diversa que tentamos apreender a partir de uma base antropofágica aplicada. Assim, na relação com a mídia, procuramos observar como o movimento liderado pelos baianos propunha a ocupação das brechas da indústria cultural, tanto numa dimensão territorial brasileira quanto na inscrição da brasilidade no trânsito cultural internacional. No campo que definimos como político, o Tropicalismo cindiu as formações discursivas da esquerda tradicional, trazendo o elemento da ambiguidade, as micropolíticas num cenário de totalizações. A contracultura tropicalista, ao mesmo tempo em que assinala essa passagem do coletivo para o individual e do individual para o coletivo, arrasta consigo certa absorção pela dinâmica do mercado do caráter de resistência de suas propostas. É mais uma tensão que se revela na complexidade das canções do que uma contradição paralisante na trajetória dos artistas. Finalmente, procuramos encontrar a subjetividade tropicalista-antropofágica do poeta na caracterização de um olhar contemporâneo: a um só tempo dissociado de seu tempo (pelo eixo do interdiscurso), e à frente dele (pelo aspecto visionário presente em muitas das criações do artista).

No nomadismo dos afetos, a passagem pelo Ministério produz fagulhas, movimenta os arquivos. O disco *Banda larga cordel*, lançado em 2008, constitui um trabalho que dialoga com a trajetória do artista/Ministro e sintetiza o funcionamento dos arquivos tropicalistas. É, por esse motivo, um álbum emblemático a ser retomado em outros momentos do trabalho. A música que dá nome ao disco tematiza a relação entre a cultura digital e as transformações territoriais no sertão brasileiro, pensando a primeira como uma espécie de canal midiático para o poético e o político, ponto energético *do in antropológico*. Em *Banda larga cordel* é possível perceber a relação estabelecida pelo Tropicalismo entre a macro e a micropolítica, conforme observamos nos processos de subjetivação no funcionamento dos arquivos poéticos.

A letra faz referência a uma das principais propostas do Ministro: estender a todo território nacional a conexão rápida com a internet, a possibilidade real de trafegar

imagens e sons do centro para a periferia (como tem sido a regra), mas também da periferia para o centro. A música reproduz a linguagem de cordel fundida a ritmos eletrônicos, como uma espécie de rap nordestino. No gosto pelo paradoxo – como é próprio da formulação poética de Gilberto Gil –, o canto principia pela referência à experimentação dos sabores, o as experiências sensitivas, a vivência, para articulá-la à dimensão da cultura digital e à forma como a última interpenetra todos os campos do conhecimento na atualidade: *Pôs na boca, provou, cuspiu/ É amargo, não sabe o que perdeu/ Tem um gosto de fel, raiz amarga/ Quem não vem no cordel da banda larga/ Vai viver sem saber que mundo é o seu/ Mundo todo na ampla discussão/ O neuro-cientista, o economista/ Opinião de alguém que esta na pista/ Opinião de alguém fora da lista/ Opinião de alguém que diz que não.*

O sentido tecnológico do sintagma *banda larga* é subvertido para falar da diversidade religiosa do planeta no efeito de passagem da micro à macropolítica, já presente na apresentação do tema relacionando o ato de provar um novo gosto e se inserir na ampla rede mundial. Gil faz uma citação antropofágica de uma das raras composições de João Gilberto, *Bim bom*, cuja letra aborda a decantação da experiência estética do inventor da batida da Bossa Nova: *É só isso o meu baião/ E não tem mais nada não.* Na diversidade de temas e mundos, na cultura digital, o guia do cartógrafo é o coração, de onde vem o encantamento pela batida da Bossa Nova/ velho baião: *Uma banda da banda é umbanda/ Outra banda da banda é cristã/ Outra banda da banda é kabala/ Outra banda da banda é alcorão/ E então, e então, são quantas bandas?/ Tantas quantas pedir meu coração/ E o meu coração pediu assim, só/ Bim-bom, bim-bom, bim-bom, bim-bom.*

A voz do poeta se torna, então, próxima das polêmicas envolvendo o Ministro numa postura engajada sobre a necessidade de estender como uma teia no território nacional o acesso das populações remotas à banda larga. *Ou se alarga essa banda e a banda anda/ Mais ligeiro pras bandas do sertão/ Ou então não, não adianta nada/ Banda vai, banda fica abandonada/ Deixada para outra encarnação/ Rio Grande do Sul, Germania/ Africano-ameríndio Maranhão/ Banda larga mais demografizada/ Ou então não, não adianta nada/ Os problemas não terão solução/ Piraí, Piraí, Piraí/ Piraí bandalargou-se um pouquinho/ Piraí infoviabilizou/ Os ares do município inteirinho/ Com certeza a medida provocou/ Um certo vento de redemoinho.*

A letra retoma a dinâmica da produção de subjetividades a partir dos novos recursos tecnológicos, numa referência à própria memória do compositor afetada pelas ondas do rádio na infância do sertão baiano. É preciso estender a banda larga a todos os territórios antes da outra “encarnação”, para que as novas gerações descubram seus próprios caminhos:

Diabo de menino agora quer/ Um i pod e um computador novinho/ Certo é que o sertão quer virar mar/ Certo é que o sertão quer navegar/ No micro do menino internetinho/ O Netinho, baiano e bom cantor/ Ja faz tempo tornou-se um provedor - provedor de acesso/ À grande rede WWW/ Esse menino ainda vira um sábio/ Contratado do Google, sim sinhô/ Diabo de menino internetinho/ Sozinho vai descobrindo o caminho/ O rádio fez assim com seu avô.

O olhar do poeta se torna contemporâneo ao analisar o fenômeno da cultura digital numa perspectiva histórica, articulando-a às ferrovias e a outros meios de transporte que promoveram as trocas simbólico-culturais e movimentam a cartografia dos afetos. *Rodovia, hidrovía, ferrovia/ E agora chegando a infovia/ Pra alegria de todo o interior/ Meu Brasil, meu Brasil bem brasileiro/ O You Tube chegando aos seus grotões/ Veredas do sertão, Guimarães Rosa,/ Ilíadas, Lusíadas, Camões,/ Rei Salomão no Alto Solimões.*

Banda larga cordel termina com o paradoxo dos sabores-saberes sensoriais e territoriais na referência às brincadeiras da infância, para apontar um trajeto histórico entre a produção de subjetividades do avô diante do rádio e da ferrovia e o menino que já nasce familiarizado com as novas tecnologias: *O pé da planta, a baba da babosa./ Pôs na boca, provou, cuspiu/ É amargo, não sabe o que perdeu/ É amarga a missão, raiz amarga/ Quem vai soltar balão na banda larga/ É alguém que ainda não nasceu.*

São múltiplos os sentidos da banda larga de Gil: os músicos populares que povoaram o imaginário do menino, a diversidade étnica, cultural e religiosa do planeta (umbanda, cabala, cristã), e por fim o sentido do acesso livre para signos culturais a partir de um dispositivo técnico, como uma promessa otimista de libertação. Há um ciclo iniciado em Caruaru e fechado no retorno do compositor ao seu ofício primeiro, transformado pelo trânsito político. Sujeito que se reinventa, a todo tempo, se equilibrando sobre o fio de um discurso que toma forma a partir de uma intuição poética e se espalha como pontos de cultura na rede discursiva que liga a brasilidade ao mundo e o mundo à brasilidade.

Ao se colocar numa dada formulação, o sujeito se ancora no interdiscurso (o eixo da memória), revolve os arquivos e desloca o presente pelo aspecto visionário. É através desse jogo que se constitui o saber-poder tropicalista. A matriz antropofágica age tanto em relação a temporalidades (a dimensão histórica atualizada), quanto em relação às novas geografias do afeto (o campo dos acontecimentos). O antropófago/arqueólogo atua nos arquivos – trazendo à tona o até então esquecido – e no contemporâneo (pelo olhar dissociado do seu tempo capaz de revelar as luzes onde se vê as trevas e as trevas onde se vê a luz), juntando elementos distintos numa formação discursiva também original, herdeira dos universos canibalizados, mas heterogêneas em relação a eles.

O dispositivo analítico nas instâncias poética, política e midiática, tal como trabalhamos, busca explicitar camadas discursivas – linhas de saber-poder – diversas na composição do discurso tropicalista. Demonstramos como se dá a produção de subjetividade definidora do discurso produzido por Gilberto Gil. Discurso esse que, ao circular, agencia outras subjetividades, compondo micropoderes/resistências/identidades móveis numa dimensão coletiva. Guattari (1992), ao pensar na heterogeneidade dos elementos presentes na produção de subjetividade, aponta os componentes semiológicos significantes resultantes das manifestações familiares, esportivas, educativas, do meio-ambiente, da religião e da arte, os elementos fabricados pela indústria cultural (cinema, *mass-midia*), todo um conjunto de signos que transcendem à ordem linguística.

Assim, as linhas de força – político, poético e midiática – presentes no discurso tropicalista produzem sentido de maneira interconectadas e disputam, entre si, a primazia dos enunciados. O arquivo tropicalista-anthropofágico se ancora, sobretudo, nos dispositivos midiáticos quer olhemos a memória agenciada por Gilberto Gil (ondas do rádio, os discos de vinil, o cinema, a internet), quer consideramos a própria produção do artista no interior dos *mass-midia*. O discurso tropicalista não se limita a considerar os meios de comunicação apenas na dimensão de circulação de um conteúdo formulado alhures. Há, na própria formulação, a tematização recorrente da relação entre esses meios e a vida cotidiana histórico-territorial dos sabores-saberes. E é no centro dessa relação que a potência antropofágica revela sua estratégia mais contemporânea. Pensar a relação dos discursos com os meios de comunicação é transcender a ideia de um veículo para circulação, mas considerar os protocolos sociais, as práticas discursivas que estão tanto na origem quanto no desenvolvimento de cada meio. E a trajetória de Gilberto Gil é exemplar de uma relação que começa no rádio, passa pela TV e dessa à internet.

Se, como vimos, o acontecimento tropicalista no final dos anos 1960 ruiu a regularidade da série discursiva – tanto numa perspectiva da história da música brasileira quanto numa relação mais ampla com o meio político-cultural do país –, a estabilidade da posição sujeito do compositor popular talvez tenha levado, no decorrer do tempo, o artista Gilberto Gil a se tornar um a mais na opacidade das telas de TV, no contexto da cultura do excesso a que somos submetidos com maior intensidade desde os anos 1980. A trajetória de Gil tem buscado – pela sua característica antropofágica – um deslocamento da posição do sempre já lá tropicalista nos movimentos posteriores aos festivais de música que o revelaram. O verniz tropicalista se tornou opaco, no primado da aparência em relação à vivência, o acontecimento banalizado na repetição da fusão de cultura popular e pop. O movimento do

cartógrafo para o campo político, nesse caso, sugeriria numa mudança da expectativa da série, sendo um acontecimento que, confrontado com a memória (a irrupção do Tropicalismo nos festivais de música), criaria um campo magnético novo. De um lado, o artista adquirindo novas vivências nas apresentações na ONU e, de outro, o Ministro abrindo frentes na bandeira da cultura digital. Movimento que reforça a regularidade “visionária” de um político-artista ou de um artista-político.

A Cultura digital só aparece nos trabalhos de Pêcheux e mesmo em Foucault, Deleuze e Guattari como intuição. A vinculação de Gilberto Gil às discussões sobre a cultura digital – esse grande arquivo dos saberes em escala planetária –, que, articulados aos sabores da vida real, criam uma ordem diversa da opacidade do acontecimento televisivo. O outro que se apresenta na tela de um computador, nas redes sociais, é mais próximo dos afetos de quem o aciona do que a imagem neutra, passiva da tela de TV. A discussão sobre os pontos de cultura, a composição *Banda larga cordel*, percebem na internet um recurso tecnológico que agencia as subjetividades de maneira mais ativa, ainda que relativizando o tom de otimismo de muitas análises que desconsideram também o véu do poder onde brotam as resistências. Na cultura digital, todos deixam registros, marcas de seus movimentos, num refinamento do mecanismo de controle. Mas na banda larga que se busca, a via é de mão dupla e a produção de subjetividades ganha novos contornos. Da articulação entre as inovações tecnológicas e as experimentações sociais poderia emergir – acreditava Guattari (1992, p.13) – uma saída do período opressivo para dar lugar a uma “era pós-mídia, caracterizada por uma re-apropriação e uma re-singularização da utilização da mídia (acesso a banco de dados, às videotecas, interatividade entre os protagonistas, etc)”. Tudo o que, de certa forma, se materializa na internet, não sem conflito ou resistência, como demonstram as polêmicas envolvendo sujeito Ministro Gilberto Gil na discussão sobre cultura digital.

2.5 Produção de subjetividade: o movimento do sujeito da formulação à recepção

Partindo das reflexões de Foucault, Guattari; Rolnik (1996) aprofundam as discussões sobre a produção de subjetividades num contexto bastante próximo da cultura brasileira, resultado de uma viagem do filósofo Francês ao Brasil em 1982, num momento em que o país vivia o início da crise da ditadura militar com o embrionário movimento político do partido dos trabalhadores. As propostas de GUATTARI; ROLNIK (1986) permearam a análise deste capítulo, motivo pela qual julgamos necessária uma síntese final sobre a relação

entre o vibrátil e o visível, como possibilidade de ampliação das análises de discursos poéticos . Os autores propõem um deslocamento na relação com o inconsciente- pensado na interface entre o desejo e o real da linguagem - que pode ser útil ao desafio de buscar o sujeito da recepção como complemento das análises que contemplam o fluxo que vai da formulação à circulação . A noção de agenciamento de subjetividade é próxima ao inapreensível sujeito da recepção e reveladora do trânsito entre a micro e a macro política.

O texto *Micropolítica: cartografias do desejo* (GUATTARI; ROLNIK 1996) demarca a produção de subjetividade como processo coletivo enfatizando a ideia foucaultiana de que o sujeito resulta das práticas sociais e discursivas. As produções de subjetividade seriam, nesse contexto, não uma soma de individualidades, mas, ao contrário, determinadas por agenciamentos coletivos com reflexos nas individualidades. Guattari; Rolnik (1996) é contundente em relação às formas como o capitalismo molda as subjetividades num cenário de incipiente globalização que arruinaria as tradições populares locais. Mas se coloca igualmente crítico, como vimos, em relação à noção de identidade cultural, por deixar escapar o dinâmico e variado processo de produção semiótica em uma etnia ou grupo social. As produções de subjetividade são espaços simbólicos constituídos pelo movimento do desejo no campo social capaz de criar alternativas tanto à imposição da subjetividade capitalista, quanto à armadilha das identidades culturais cristalizadas. O socialismo real também é visto como cerceador da criação desses espaços de liberdade. A micropolítica se definiria pelos movimentos do desejo entre grupos políticos circunscritos a determinadas realidades sociais com impacto na macropolítica. Não se trata, entretanto, de uma trajetória linear do micro ao macro, mas de movimentos capazes de desestabilizar a ordem e provocar um efeito/caos multiplicador.

Nos dias de hoje qualquer problema importante, inclusive a nível internacional, está fundamentalmente vinculado às mutações de subjetividade nos diferentes níveis micropolíticos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.135).

A cultura, para Gattari; Rolnik (1996), é um dos principais instrumentos de dominação capitalista, espécie de mais valia de poder ao se projetar na realidade psíquica: “fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.43). Trata-se de um conceito reacionário por existir de forma autônoma apenas como mecanismo de poder. Enquanto caberia ao capital a sujeição econômica, a cultura seria uma das formas de sujeição da subjetividade. Guattari; Rolnik (1996) buscam refletir sobre os

sentidos históricos de cultura no capitalismo numa abordagem bastante próxima a de Foucault em relação à sexualidade, embora de maneira mais breve. A nascente burguesia pressupunha a cultura como um valor que se tem ou não, a separação entre meios cultos e incultos como uma espécie de compensação pelo declínio dos sistemas de segregação social da nobreza. O segundo núcleo semântico seria a concepção antropológica a partir de final do século XIX que toma a cultura como “alma coletiva”, presente, por exemplo, neste trabalho, no que se entende como cultura baiana. É um conceito ambíguo que se encontra tanto no nazismo, com a ideia de *volk* (povo), quanto em movimentos de emancipação dos oprimidos. O terceiro sentido é a cultura de massa, mercadoria difundida como “coca cola, cigarros de quem sabe o que quer, carros, ou qualquer outra coisa” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 17).

Os três sentidos aparecem de maneira descontínua na contemporaneidade. A análise do Tropicalismo demonstrou como o movimento dos artistas interfere e subverte as três concepções de cultura: como valor (na busca por uma diferenciação de música mais intelectualizada do que, por exemplo, a Jovem Guarda e mais moderna do que a música de protesto); enquanto alma (tributária das tradições populares brasileiras); e mercadoria (a antropofagia aplicada aos dispositivos midiáticos para ocupar e criar brechas). A produção dos meios de comunicação gera, de acordo com Guattari; Rolnick uma cultura geral planetária homogeneizante em cujas margens respiram forças de resistência. O próprio capitalismo mundial integrado cuidaria não apenas de tolerar, mas de produzir tais margens a fim de que as pessoas tenham um sentimento de territorialidade e não fiquem perdidas num mundo abstrato (GUATTARI; ROLNIK, 1996). O autor reconhece, inclusive, na proliferação de Ministérios da Cultura, no início dos anos 1980, a dupla estratégia de estar nas sociedades industriais desenvolvidas e estimular as particularidades culturais.

São constantes as referências ao Partido dos trabalhadores em *Micropolítica*. Guattari; Rolnik (1996) aborda o preconceito vigente no Brasil em relação à figura de Luiz Inácio Lula da Silva, então líder operário em ascensão política, apontando como causa provável a atribuições de sentido da cultura valor. Lula seria desqualificado por não ter competência técnica, o saber necessário para o desafio de governar o Brasil, algo que o processo histórico/discursivo cuidaria de mudar. A pergunta ainda a ser respondida no decorrer do trabalho é: qual o papel desempenhado por Gilberto Gil na mudança da atribuição de cultura/valor ao governo petista? A nossa hipótese, a partir da análise empreendida nesse capítulo, é que Tropicalismo torna possível, como vimos, a síntese entre militância e contracultura e, ao fazê-lo, descortina uma nova posição-sujeito, incorporada ao discurso petista de duas maneiras. A presença da subjetividade tropicalista – tal qual se tornou no

percurso histórico dos anos 1960 a 1980 – abrandaria certo temor de radicalismo presente no primeiro mandato de Lula, ainda associado à militância mais radical: luta armada, risco do comunismo. E ainda agregaria valores de refinamento intelectual ao líder operário, junto, evidentemente, com a adesão de renomadas lideranças universitárias, que dariam a ele reservas de “cultura-valor”, ausentes na posição sujeito do líder sindical. Essa hipótese será aprofundada no quarto capítulo, na medida da cartografia do sujeito do discurso Gilberto Gil até o momento em que seu movimento se entrelaça ao PT.

Apesar da subjetividade capitalista estender sua teia a todos os domínios, Guattari; Rolnik (1996) identifica processos de singularização, experiência automodeladora de um grupo sujeito capaz de construir suas referências práticas e teóricas, anulando a relação de dependência ao poder global. Algo que se dá pelo desenvolvimento da capacidade de ler sua situação e o que se passa em torno, o que, sem dúvida, ocorre com o Tropicalismo. As manifestações artísticas podem escapar a essa ordem reacionária. “A relação de um indivíduo com a música ou a pintura pode acarretar um processo de percepção e sensibilidade inteiramente novo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.47). A esses movimentos de resistência, Guattari dá o nome de revolução molecular, mais adaptadas às transformações produtivas e informáticas, estéticas e científicas do que “às estruturas esclerosadas das universidades, dos organismos oficiais, tanto a leste quanto a oeste” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.46). É através dessas pontuais revoluções moleculares que a micropolítica refletiria na macro.

Há um duplo aspecto envolvido na produção de subjetividade – uma dimensão molecular/vibrátil e outra histórico-social – que torna o conceito ao mesmo tempo mais operacional e adequado à concepção do movimento do sujeito e dos sentidos conforme a tradição da Análise do Discurso. Guattari; Rolnik (1996) retomam o próprio corte da Psicanálise para se contrapor à noção de identidade. “Se há algo de válido nos ensinamentos da psicanálise é, no mínimo o fato de que ela tendeu a fazer explodir a legitimidade da noção de identidade” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.67). Trata-se, na verdade, de uma implosão de um ponto de vista da interioridade, mas que deveria ser acompanhada, acredita o filósofo, pela dimensão externa, o campo social. O conceito de produção de subjetividade parece servir a esse fim. Se a Psicanálise nos ensinou que há pontos de singularidade subjetiva aquém do ego ou das estruturas identificatórias, o conceito de produção de subjetividade permite traçar um arco da dimensão molecular a social. A microfísica de Foucault e seu desdobramento na micropolítica molecular de Guattari são contribuições teóricas adequadas à complexidade social contemporânea com a crise na ideia de Estado-nação e a quebra das fronteiras físicas aliadas às intensificações de fluxos simbólicos. As identidades são múltiplas e os sujeitos se

reinventam (ou são reinventados) a todo tempo – quer pela estratégia capitalista de criar mudanças de forma para manter uma mesma ordem, quer pela relação híbrida entre territórios e imaginários, fazendo com que uma existência seja hoje palco de inúmeras produções de subjetividade, o que não ocorria, por exemplo, num mundo rural em que as pessoas tendiam a nascer e morrer no mesmo local, desempenhando papéis determinados. A essa transformação social, o conceito de produção de subjetividade responde de maneira mais ampla do que o de identidade.

Ao propor a ação do desejo no social, Guattari; Rolnik (1996) dá continuidade ao interesse de Foucault na articulação desejo-poder presente na história da sexualidade. É sobre essa dimensão do desejo no sujeito que se funda tanto as mais refinadas técnicas de controle, quanto os movimentos mais libertários. O discurso sendo definido como as relações entre a língua, a história e Psicanálise tem destinado à última posições cristalizadas. O inconsciente em muitos trabalhos de Análise do Discurso é considerado mais como fator de assujeitamento do que propriamente de produção de subjetividade. A concepção de Guattari; Rolnik (1996), também ela resultante de uma revisão nos princípios psicanalíticos, permite, ao contrário, perceber um desejo pulsante, social, que tanto intercepta como abre caminhos no movimento entre sujeitos e sentidos. O inconsciente seria uma espécie de bússola a intuir os sentidos antes de entrar em cena representações sociais e históricas.

Assim, são múltiplos os fatores que legitimam a incorporação do conceito de produção de subjetividade como pertinente aos atuais desafios teóricos da Análise do Discurso de linha francesa: a forma como possibilita pensar o sujeito – assim como o sentido – numa relação de constante movimento, o ajuste ao próprio processo histórico de crise das identidades pela quebra das barreiras territoriais e as novas configurações imaginárias (sobretudo a partir das revoluções culturais dos anos 1960), a confirmação de uma concepção de sujeito não como centro, mas como resultado de práticas discursivas nas quais ele busca e pode alcançar alguma autonomia. Há, ainda, um outro aspecto que se casa aos desafios teóricos da Análise do Discurso de linha francesa. A forma como a teoria partiu da constituição/formulação dos enunciados, buscou apreender a sua circulação e presentemente enfrenta o desafio de se aproximar da recepção. A dimensão de agenciamento presente no conceito de produção de subjetividade torna possível descrever/interpretar/problematizar o movimento que vai do sujeito da formulação ao sujeito da recepção. A produção de subjetividade articulada aos discursos parece mais próxima, inclusive, das instâncias da circulação/recepção do que propriamente da formulação.

Na esteira de Guattari, Rolnik defende a ideia de que o corpo vibrátil

(ROLNIK, 2011, p.12) permite uma relação mais próxima e potente do sujeito com o seu desejo, capaz de imunizá-lo contra as investidas da subjetividade capitalista padronizadora. A noção de corpo vibrátil, conforme Rolnik (2011, p.12), se refere a uma potência do sensível numa relação do sujeito com o seu exterior, que se dá pela apreensão das formas do mundo para, em seguida, projetar sobre elas as representações histórico-linguísticas de que dispõe para lhes atribuir sentido. São essas relações que diferenciam no sujeito, o objeto. No primeiro momento, a alteridade é sentida como força viva a nos afetar sob a forma das sensações: “o outro é uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2011, p.12). Há uma relação paradoxal entre a sensibilidade ao corpo vibrátil e a sua percepção. Uma tensão que pode tanto reprimir quanto impulsionar a potência de criação. Esse paradoxo nos faz “pensar-agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva” (ROLNIK, 2011, p.13). É pela inscrição das relações históricas e de linguagem que o sujeito dá sentido ao vibrátil.

A música se constitui, como vimos, num terreno fértil para essa percepção e agenciamento do vibrátil, na medida mesmo em que sua potência discursiva, como vimos, principia pela sensação conduzida pelos elementos musicais: harmonia, melodia e ritmo e o corpo da voz do intérprete. A noção do vibrátil pode nos auxiliar na especificidade de *corpus* discursivos/musicais porque possibilita um refinamento das relações entre o empírico e o discursivo. O apelo do sensível – tanto afetar quanto ser afetado – é o impulso primeiro da inscrição da subjetividade, que traz consigo a história e se torna, pela linguagem, discurso. Há dois sentidos básicos para o vibrátil – aquilo que afeta o sujeito e o movimento errante do desejo – de matriz inconsciente, mas sempre buscando os caminhos que permitem ao afeto transitar e não ser bloqueado. É um jogo entre o simbólico e o real, atravessado pela linguagem: o sujeito, para se constituir, se submete à língua. O processo de subjetivação, tenha ele uma dimensão individual – como na relação estabelecida, por exemplo, pela clínica psicanalítica – ou coletiva – como na produção de subjetividades a partir dos micropoderes agenciados pelo discurso poético-musical –, sempre é atravessado pela ordem da língua.

A língua tem seu real próprio, assim como a história também tem seu real. O discurso é o lugar de encontro entre esses dois reais, atravessados pelo processo histórico-ideológico de constituição do sujeito” (GREGOLIN, 2007a, p.141).

Rolnik (2011) utiliza a expressão “dar língua aos afetos” para se referir à passagem do vibrátil ao real da língua e da história.

Em um diálogo com Guattari, presente em *Micropolítica: cartografias do desejo*, José Miguel Wisnik constata que o desejo enquanto produção coletiva é algo que se verifica no processo cultural histórico brasileiro antes na música popular do que no campo da reflexão filosófica. “A música popular brasileira, de certo modo, coloca a questão do desejo em múltiplas formas, não só de expressão verbal, mas de expressão gestual e *corporal*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.65). A que Guattari responde que se trata de uma reserva de expressividade “para lutar contra todas as línguas burocratizadas endurecidas” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.66). É nesse sentido que propomos pensar historicamente a canção popular brasileira como uma manifestação sinalizadora dos movimentos do desejo no campo social. Não é possível entender a potencialidade de agenciamento do discurso tropicalista desvinculado da sua relação com música popular brasileira. Entre a *língua de madeira* do velho comunismo e a *língua de vento* da contaminação do discurso publicitário sobre o político, respiram outras formas de produção de subjetividade e de micropolítica. A música brasileira aparece no entremeio com o que denominamos *língua de veludo*. Há uma sedução pelo afeto, pela capacidade de refletir e recriar a cultura popular brasileira. Um conjunto de elementos que é caracterizado pela força poética, relacionada à vivência que a torna potencialmente agenciadora de subjetividades como resistência aos fluxos homogeneizantes da língua de vento. Trata-se de uma poética do popular, articulando a recepção à criação como se dá, por exemplo, na transformação da batida da bossa-nova na criação de Gilberto Gil . É esse conjunto de elementos que o tropicalismo buscou refletir, não sem contradições⁶³. Pensar os movimentos do múltiplo sujeito do discurso Gilberto Gil é entrelaçar sua história na ordem da canção popular. É o que nos propomos a fazer no próximo capítulo.

⁶³ A ideia da canção brasileira como *língua de veludo*, pensada em conjunto com a *língua de vento* e a *língua de madeira*, lança-se como um apontamento desta tese para desenvolvimentos futuros.

CAPÍTULO III

A VOZ QUE FALA NA VOZ QUE CANTA: METAMORFOSES DO CACIONISTA

Tudo nessa vida era a arte de combinar os sons. Música e vida são a mesma coisa. A poesia é a arte de procurar o verso que todo mundo busca um dia, verso que cai em qualquer ser humano como a verdade da vida.

[Paulo Lins, 2012, p. 213]

Há um aspecto, que permeia os dois capítulos anteriores desta tese, sobre o qual é necessário nos determos: pensar a inscrição do compositor Gilberto Gil na ordem da canção popular. Já demonstramos a forma como Gilberto Gil é filho do Tropicalismo, no sentido de se constituir como sujeito artístico de expressão nacional/internacional nos limites de um acontecimento discursivo inscrito no *arquivo de brasilidade*. A proposta, neste terceiro capítulo, é inquirir as relações históricas do Tropicalismo com a canção popular brasileira, procurando perceber de que maneira os domínios de memória no universo da música – anteriores e posteriores ao movimento liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso – definem o campo do enunciável no trabalho do compositor. Buscamos, através desse percurso, situar a singularidade de Gilberto Gil numa série discursiva histórica: a da canção popular. É o caminho que nos leva ao discurso do Ministro, por meio dele torna-se possível perceber o modo como a canção se transforma num instrumento poético-político sobre o qual se delineiam relações de saber-poder tão complexas quanto potentes.

3.1 Samba, Bossa Nova, geração dos anos 60: os discursos da canção

O funcionamento dos arquivos da canção popular resulta do jogo entre as formações discursivas e a inscrição de subjetividades. Há historicamente a demanda para a singularidade do cancionista – compositores que além de elaborar os versos e melodias muitas vezes os interpretam (TATIT, 2002). A história da música popular brasileira é indissociável desses indivíduos que se tornam sujeito no ofício de dar forma à canção. Luis Tatit (2002, p.9) compara o cancionista a um malabarista cujos instrumentos de trabalho são a língua e a música. “Tem um controle da atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 2002, p.9). Gesticulador intuitivo, às vezes lírico ou oportunista, o cancionista por vezes prioriza a maneira de dizer – a palavra entoada na linha melódica – em relação ao que é dito. Para se tornar um cancionista, é necessário ao sujeito o domínio de habilidades poéticas e musicais e uma capacidade de dialogar tanto com o mercado quanto com o meio social. O cancionista se vale ainda do próprio corpo – sobretudo a voz – para difundir sua produção semiótica.

O marco inicial da história da canção urbana (que se desdobra, como veremos, em passados mais remotos) é a gravação dos primeiros sambas na segunda década do século passado no Rio de Janeiro. Deriva daí o lugar social do cancionista, aquele que movimenta os arquivos políticos, poéticos, fazendo circular seu discurso nos dispositivos midiáticos. José Miguel Wisnik (WISNIK; SQUEFF, 1982) assinala a particularidade da música popular brasileira como fenômeno simbólico/social ao mesmo tempo integrando vários sistemas e os subvertendo.

Originária da cultura popular não letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo permanente da aparição-desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo no contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da estandarização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.123).

O discurso da canção popular adquire, assim, uma maleabilidade que o faz transitar entre diferentes sistemas, se tornando, no decorrer do século XX, a manifestação de uma estética ao mesmo tempo refinada e popular.

A história da canção brasileira é tecida por acontecimentos discursivos, tais como as gravações dos primeiros sambas, o surgimento da Bossa Nova, a canção de protesto,

o Tropicalismo, a Jovem Guarda, dentre outros. Cada uma dessas formações tem seus próprios fundamentos estético/poéticos que se traduzem nos temas abordados, na interpretação, na escolha dos instrumentos que vão compor o arranjo das canções e refletem, nesse conjunto de elementos, “jogos de verdade” no ambiente cultural brasileiro dos diferentes períodos. Paul Veyne (2011), retomando Foucault, utiliza a metáfora do aquário para pensar os discursos, equivalente aos paradigmas de cada período histórico: “a cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo fato de que há um” (VEYNE, 2011, p.25).

A espessura dos discursos está além dos clichês, das generalidades que marcam cada época. O trabalho genealógico busca, sobretudo, trazer à tona o que permanece obscuro, o domínio autônomo do “inconsciente do saber” (VEYNE, 2011, p. 30). A partir da metáfora dos aquários-discursos, podemos pensar a música popular brasileira como um arquivo marcado por três momentos que redefiniram – de maneira descontínua – tanto os limites quanto os alcances da canção popular: a constituição do samba como ritmo nacional no nascimento da indústria fonográfica no início do século XX; a Bossa Nova no final dos anos 1950 e a geração dos compositores dos anos 1960, surgida nos festivais de música transmitidos pela televisão, entre os quais figura Gilberto Gil.

Essas três momentos foram constituídos a partir da inscrição dos cancionistas-sujeitos do discurso que a cada tempo histórico redefiniram as formas de expressão da canção popular. Luis Tatit (2002, p.11) recorre ao conceito de dicção para tentar abarcar os variados elementos presentes na singularidade do cancionista: algo que engloba o projeto estético implicado em cada canção, cujo ponto de partida é o ato de compor complementados pelo arranjo e gravação. O compositor traz uma proposta, trabalhada pelo cantor e explicitada ou modalizada pelo arranjador na busca de uma dicção convincente. A música brasileira a qual se filia o tropicalismo se constitui, assim, num tipo de arquivo em que os três momentos marcantes – samba, Bossa Nova, geração dos anos 60 - correspondem a domínios de memória a partir das quais surgem as novas dicções, ao mesmo tempo tributárias dessa herança e deslocando-a na especificidade de cada sujeito do discurso da canção⁶⁴. Tatit (2002) se dedica a estudar a dicção dos principais cancionistas brasileiros: seu modo de gravar, interpretar e, principalmente, compor uma canção. O estudo contempla vários compositores – Caetano

⁶⁴ Não se trata de negar a importância e a riqueza de outros movimentos musicais que constituem a história da música popular brasileira, mas de observar como, de um ponto de vista discursivo, o tropicalismo dialoga com esses três momentos considerados como marcos por Luis Tatit (2002).

Veloso, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Luiz Gonzaga entre outros –, mas não inclui Gilberto Gil. Tarefa a que nos propomos no próximo capítulo. Ainda assim, o autor relembra uma intuição que teve Gil como protagonista e que seria um dos fundamentos de sua teoria – o de que a canção é um prolongamento da fala. Num show na década de 1970, o cantor baiano interpretava sambas de Germano Mathias com uma dicção muito próxima da fala: “texto coloquialíssimo e inspiração cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos de seu violão” (TATIT, 2002, p.12). A observação o levou a perceber o fio da fala entre as tensões melódicas de outras composições em que tal efeito se dava de maneira menos explícita.

O aspecto da fala camuflada na canção tem uma implicação nesse “lugar” social ocupado pela música popular no Brasil. A história da nossa música apresenta uma flutuação entre o canto musicado e o canto falado: desde as modinhas anotadas em partituras em convivência com o nascente samba feito de improviso no início do século XX; os seresteiros e os autores de marchinhas de carnaval de tom coloquial nas décadas seguintes; o samba canção e samba de breque; até a geração dos anos 1980, caracterizada de um lado por artistas como Djavan, Ivan Lins, que privilegiavam o canto musicado e, por outro, grupos como Rumo e Premeditando o Breque evidenciando o canto falado. A forma como o RAP frutificou por aqui evidencia também a convivência entre canto falado e musicado no nosso cancionário: “sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da fala” (TATIT, 2002, p.14). Também não há política, poderíamos completar. É uma relação mais complexa do que o estilo canto falado ou musicado e está por trás, inclusive, da demanda pela voz dos compositores para opinarem sobre assuntos nacionais, sobretudo na ditadura. O poder-saber envolvido na atividade da música popular cria uma expectativa pela voz que fala camuflada na voz que canta, como se a primeira pudesse revelar algo do que o mistério da canção tateia. Um jogo com a plena participação dos compositores, como o provam as polêmicas já descritas: o discurso de Caetano por ocasião da apresentação de *É proibido proibir*, as inúmeras entrevistas dos cancionistas opinando sobre temas nacionais, além da participação nos comícios que pediam a volta das eleições diretas nos anos finais da ditadura. Essa relação entre a voz que canta e a voz que fala – a partir da teoria de Tatit (2002) – nos permitirá uma abordagem discursiva do fenômeno da canção popular.

A diferenciação do canto em relação à fala pode ser articulada com as noções de princípio da realidade e princípio do prazer de matriz psicanalítica: a fala vem de um real histórico e o canto tateia o caminho que vai do simbólico ao imaginário: “o imaginário é o registro das significações fixas, ao passo que o simbólico é o registro significante no qual as

significações não se estabilizaram” (KEHL, 2002, p.114). Desse movimento instala-se o princípio do prazer possível ampliando as possibilidades do real. A canção dá forma a um imaginário cujo lastro é o real. A Bossa Nova, por exemplo, criou um imaginário a partir da paisagem e dos costumes da zona sul carioca, atualizando e refinando a linguagem do samba. Do equilíbrio entre realidade e prazer na atividade do cancionista-malabarista, um outro conceito psicanalítico – o da sublimação – é adequado para entender o processo. A obra de arte, ao propor a ideia da fantasia compartilhada, instaura o paradigma da sublimação na criação artística (KEHL, 2002, p.158). O gozo estético presente na canção renova o jogo tenso entre a falta de sentido (princípio da realidade) e a impossibilidade de realização do desejo e o prazer da significação. “Triunfo do princípio do prazer transformado agora em prazer estético sobre a dureza real da morte e da vida” (KEHL, 2002, p.187).

Em ensaio publicado nos anos 1990, José Miguel Wisnik (2004) postula que através da música se constitui no Brasil

uma nova forma de ‘Gaia ciência’, isso é um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] mas, também, ‘uma segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais’ (a frase é de Nietzsche na abertura d’Gaia Ciência) (WISNIK, 2004, p.218).

A música brasileira ao mesmo tempo sinaliza a cultura do país e é capaz de exportar símbolos de brasilidade não pitorescos ou folclóricos. O saber alegre é permeado pela “provisoriedade na satisfação e satisfação na provisoriedade” (WISNIK, 2004, p.224), ligando a música ao dinamismo dos acontecimentos. Como nos versos de *Realce* (Gilberto Gil): *Se a vida fere/ Como a sensação do brilho/ De repente a gente brilhará*; ou numa das faixas do disco de Gil e Caetano em celebração aos 25 anos do Tropicalismo, em que se canta: *o samba é o pai do prazer/ o samba é filho da dor/ o grande poder transformador (Desde que o samba é samba, Caetano Veloso)*; a canção é respiro da resistência, como um campo de satisfação possível no cotidiano. Uma história da brasilidade vibra entre as ondas sonoras e as palavras enunciadas na língua aveludada do canto.

Embora o saber alegre tenha antecedentes, como veremos, na difusão da modinha no império e na irrupção da canção urbana no início do século XX, há um novo lugar social ocupado pela música popular a partir da Bossa Nova que deságua no Tropicalismo. Algo que levou Caetano Veloso no auge do movimento liderado pelos baianos a falar em “linha evolutiva”, uma ilusão de continuidade perceptível na forma como os compositores das novas gerações dialogam com as antigas. O sucesso internacional da Bossa

Nova foi o propulsor dessa ambição potencializada na geração dos anos 1960. A música *Chega de saudade*, gravada em 1958, foi decisiva, como vimos, para a inspiração de compositores como o próprio Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, por ter instaurado ao mesmo tempo um nível de sofisticação harmônica e melódica aliada ao tom desprezioso e coloquial nas letras e interpretação que abriram novo campo de possibilidades para a atividade da canção no Brasil. A linha evolutiva sinaliza ao mesmo tempo para um comprometimento com a história da canção e a pretensão de, através dela, chegar a formas poético-políticas que dessem conta da experiência de ser brasileiro.

O gesto da Bossa Nova é contido. Escapa tanto à vontade de potência do tecnicismo jazzístico quanto à vulgarização populista. A batida do samba incorporada ao violão de João Gilberto, seu canto sutil que rompeu com o estilo vozeirão dos cantores de bolero, as letras descrevendo a beleza feminina no cenário da zona sul carioca, fazem com que a bossa se torne “uma promessa de felicidade” realizada na canção (WISNIK, 2004, p.224). Wisnik retoma um enunciado de Caetano Veloso – “o Brasil precisa chegar a merecer a bossa nova” (WISNIK, 2004, p.224) – por reconhecer no movimento musical da zona sul carioca um otimismo em que a aparente ingenuidade revela, antes, sabedoria, onde estão resolvidos provisoriamente todos os males do mundo. O oposto do que encontraremos no Tropicalismo com seu “pessimismo alegre”, conforme atribuição do próprio Caetano Veloso, se referindo à forma como o movimento protagonizado por ele e Gilberto Gil expõe e alegoriza as contradições do país. “Otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada” (WISNIK, 2004, p.225).

A voz que fala, para Tatit, interessa-se pelo que é dito, enquanto a voz que canta, pela maneira de dizer. “A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente” (TATIT, 2002, p.15). No princípio entoativo permanece, entretanto, a marca da fala no canto. A natureza da voz que fala é efêmera, tem um caráter utilitário (o vínculo é, como dissemos, com o princípio da realidade): não se estabiliza, não se repete e nem tem autonomia. Sua expressão se dá entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos (TATIT, 2002). O canto dá passagem à forma fonológica a fonética. Há uma estabilização em movimentos cíclicos, ritualísticos. Dessa relação, depreende-se o poder da canção, capaz de “aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas que só inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos” (TATIT, 2002, p.16). O ouvinte cria uma relação de afetividade relacionando a música à sua memória pessoal, muitas vezes de forma involuntária.

É porque existe a voz que fala na voz que canta que há um dinamismo singular na forma como as práticas discursivas se refletem e são transformadas no campo da canção. No outro extremo, os elementos da musicalidade – a afinação, o timbre da voz que canta – penetram em territórios muito sutis de construção no simbólico, sítios de significação potencialmente lúdicos e capazes de sublimar a relação do sujeito com o seu desejo. A voz que canta abre o caminho para a voz que fala e é nesse processo que o saber alegre se torna poder. É por onde, inclusive, o gesto tropicalista se tornou uma ameaça à ditadura militar, com Caetano e Gil exilados na Europa. A canção como poder de agenciamento de subjetividade: tanto mais forte quanto mais ela transforma em linguagem sedutora práticas discursivas dispersas no social.

A relação entre a voz que fala e a voz que canta já supõe um sujeito em trânsito equilibrando o que tem a dizer com o modo de dizer. É o lugar simbólico ocupado pelas posições do autor e do intérprete (que no caso de Gil coincidem na maioria das vezes). Essa relação não escapou aos temas de inspiração do compositor. Em *O compositor me disse*, música composta por Gilberto Gil para Elis Regina em 1974⁶⁵, o tema é a voz que canta: *O compositor me disse que eu cantasse distraidamente/ Essa canção/ Que eu cantasse como se o vento soprasse pela boca/ Vindo do pulmão/ E que eu ficasse ao lado pra escutar o vento jogando as palavras/ Pelo ar/ O compositor me disse que eu cantasse ligada no vento/ Sem ligar/ Pras coisas que ele quis dizer/ Que eu não pensasse em mim nem em você/ Que eu cantasse distraidamente como bate o coração/ E que eu parasse aqui/ Assim.* Em *Febril*, Gilberto Gil tematiza sobre a demanda pelo público (na recepção do discurso) pela voz que fala: *Veio gente me pedir uma esmola/ Veio gente reclamar uma escola/ Veio gente me aplaudir/ Veio gente vaiar/ Veio gente dormir nas cadeiras/ Veio gente admirar meu talento/ Veio gente adivinhar meu tormento/ Veio gente me xingar/ Veio gente me amar/ Veio gente disposta a se matar por mim/ E eu cantava aquela música, aquela música/ Alucinação/ Como se eu fosse um punhado de gente/ E aquela gente ali, não/ Como se o salão repleto fosse um deserto/ E eu fosse mil/ Mil troncos de árvores velhas/ Árvores velhas de pau-brasil.*

A abordagem de Gil em *Febril* e em *O compositor me disse* demonstra como a dualidade entre a fala e o canto se resolve mais no campo do inconsciente (isso e aquilo) do que no do supereu (isso ou aquilo) (KEHL, 2002, p.184). De um lado uma mensagem, da outra o grão da voz. A abrangência discursiva da música popular brasileira depende da identificação da voz que fala na voz que canta, mas o gozo estético – o prazer da significação

⁶⁵ RENNÓ, Carlos [Org.] *Gilberto Gil*: todas as letras. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

– se dá pela junção entre o que é dito e a maneira de dizer. A demanda pela voz que fala é sintoma do desejo de estender a satisfação provisória ao princípio da realidade, prolongar o efeito da canção. Articular a voz que fala na voz que canta é, portanto, algo inerente ao ofício do cancionista e determinante na posição-sujeito ocupada por ele na sociedade brasileira, cujo entendimento demanda um recorte histórico mais amplo, considerando, sobretudo, a construção de uma rítmica particular da brasilidade.

3.2 O recado da síncopa: da formação inconsciente à formação social

A música popular brasileira resulta de trocas no ambiente urbano, sobretudo no Rio de Janeiro, cuja consequência mais difundida é o samba, como o primeiro ritmo nacional a conquistar relevância mercadológica abrindo caminho para outros gêneros. Esse fenômeno é responsável, como dissemos, pela constituição de um novo lugar institucional no meio social brasileiro ligada aos setores populares, representada pela figura do cancionista– aquele que fala / canta aspectos da vida cotidiana.

Luis Tatit (2004), num texto em que se propõe a retomar a história da música no Brasil no século XX, sinaliza um aspecto característico da canção que torna possível perceber as relações entre a voz que canta e a voz que fala. A canção brasileira tem sua fonte na oralidade popular. O compositor se apropria da linguagem das ruas, transformada em melodia, para ocupar um espaço social de enunciabilidade. O canto é, como vimos, uma dimensão potencializada da fala. As leis da fala interagem com as da música na busca da compatibilidade entre melodia e letra. Historicamente, a música brasileira foi utilizada pelos compositores para mandar “recados” seja no universo da cultura caipira, nas tradições populares do nordeste ou no nascente samba.

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala [...] Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, “dizendo” tudo de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto (TATIT, 2004, p.42-43).

O canal entre a voz das ruas e o espaço midiático é potencializado ainda por uma característica muito particular da música popular. As canções são repetidas, retomadas, enunciadas em diferentes momentos históricos e contextos, desde que se inscrevam na

memória. A música popular se beneficia dessa particularidade, a poesia das letras cantadas transita pelo tempo histórico, retorna com um sentido diverso do original. Novos intérpretes e outros contextos históricos dão novos sentidos aos enunciados. A canção se torna, assim, também espaço de resistência que, por vezes, sobrevive às investidas populistas (como no Estado Novo) ou marxistas (como nos anos 60) e até mesmo capitalistas de moldá-la por uma ideologia dada *a priori*. A capacidade da música popular brasileira de ser um “recado das ruas” se deve à forma como desde o início da colonização brasileira se tornou um espaço de mediação entre os vários universos culturais formadores da brasilidade. A inquietação sobre o discurso da canção tem sido responsável pelo alargamento do período histórico: inquirir as relações entre música popular e cultura brasileira desde o início da colonização, esforço que, por vezes, resulta “mais de um simulacro construído por historiadores do que de provas documentais” (TATIT, 2004, p.19). É preciso percorrer esse caminho, ainda que de forma breve, para buscar as pistas do que procuramos: a constituição do cancionista no meio social.

O enunciado fundador da brasilidade – a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, Dom Manuel, em 1500 – traz uma referência à música indígena como um dos elementos do exotismo da nova terra: “levantaram-se muitos deles, tocaram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar bastante” (CORTESÃO, 1943, p.162). No processo de catequização, a linguagem comum entre o europeu católico e os ameríndios foi a musical. Carlos Piovezani (2009), ao discutir a gênese da fala pública no Brasil, analisa a chegada das missões da Companhia de Jesus no ano de 1549 na Bahia, quando o Padre Manuel da Nóbrega veio ao Brasil, na armada de Tomé de Souza, para catequizar os índios. Coube à Companhia as primeiras manifestações regulares e periódicas de fala pública em terras brasileiras. A catequização se tornou tanto mais eficaz pelo fato dos nativos serem “grandes apreciadores de musicalidade” (PIOVEZANI, 2009, p. 84). Canto e dança atraíram o interesse dos índios, ainda mais quando a mensagem católica era veiculada na língua Tupi. O Padre Navarro foi pioneiro não só em pregar na língua dos índios, como em adaptar os ritos tradicionais à nova cultura: “se acomodou ao modo de pregar gentio, em voz alta, quase de grita, gesticulando muito, batendo o pé, movendo-se à roda dos índios, método que outros seguiram, incluindo Anchieta” (LEITE, 1965 *apud* PIOVEZANI, 2009, p. 89)⁶⁶.

Os cânticos se tornam assim um espaço de mediação capaz de harmonizar no campo espiritual o colonizador e o colonizado. Para chegar a “alma” dos nativos, os jesuítas cederam à musicalidade indígena. O desconhecimento recíproco dos significados das palavras

⁶⁶ LEITE, S. S. I. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Minerva, 1965.

– o tupi guarani para os europeus e o português para os nativos – trazia a predominância da dimensão significante, em que a musicalidade predominava. “Talvez o encontro entre uma longa cultura letrada européia e uma ampla e rica tradição oral nativa tenha sido um dos principais ensejos para o advento de uma eloquência mestiça, da qual somos herdeiros”. (PIOVEZANI, 2009, p. 95). A chegada dos africanos adensou o caldo cultural cujo resultado é a formação de uma musicalidade brasileira sincrética, com elementos europeus, ameríndios e africanos.

As lacunas históricas são maiores no Brasil colônia, como assinala Mário de Andrade: “não sabemos nada de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais”. (ANDRADE, 1980, p.180). O apagamento é maior em relação à presença do negro. É, entretanto, consenso que as execuções musicais nos centros urbanos – sobretudo nos polos açucareiros do Nordeste e mais tarde em Minas Gerais – eram quase exclusivamente ligadas às práticas religiosas. Aqui, como na Europa, a música não tinha o *status* artístico e não passava de “uma contribuição à liturgia ou às práticas sociais” (MONTEIRO, 2010, p.115). As cidades mineiras do ciclo do ouro – Vila Rica, Diamantina, Serro – eram importantes centros de reprodução da música litúrgica portuguesa entre 1710 e 1720. A concorrência entre as irmandades fez com que os músicos passassem a criar suas próprias composições, fato acentuado com a crise na produção de ouro na segunda metade do século XVIII, marcada “pela proliferação de músicos e compositores mulatos, que se viram forçados a um trabalho intenso para ganhar a vida” (CASTAGNA, 2010, p.62).

Nesse período começam os primeiros registros da presença do negro na música brasileira, associada às práticas profanas. Em 1802, o viajante Thomas Lindley descreve uma festa da elite em Salvador:

depois da mesa, bebia-se vinho de modo fora do comum, e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses (*in* VIANNA, 2007, p.37).

O poeta Gregório de Matos (1636-1696), o Boca de Inferno, teria sido também tocador de viola e versejou sobre a relação entre a religiosidade africana e a música na capital da Bahia no primeiro século de colonização:

Que de quilombos que tenho/ com mestres superlativos,/ nos quais se ensinam de noite/ os calundus, e feitiços./ Com devoção os frequentam/ mil

sujeitos femininos,/ e também muitos barbados, [...]/ O que sei, é, que em tais danças/ Satanás anda metido/ [...] (MATOS, 1999, p. 42).

A música mestiça brasileira encontra sua maior expressão na segunda metade do século XVIII na figura de Domingos Caldas Barbosa. Mulato carioca, compositor que vai a Portugal difundir, com sucesso, um estilo novo denominado *modinha*. Acompanhado pela viola, Caldas entoava versos que soaram contemporâneos na corte Portuguesa num período caracterizado pela mudança de costumes causada pelo *boom* econômico do ciclo do ouro. José Ramos Tinhorão (1991, p.12) sustenta que a repercussão das músicas de Caldas foi responsável pela criação do gênero das modinhas de gosto erudito que se propagaram na Europa e retornaram com a corte ao Brasil. Outro músico mulato com trânsito entre a intelectualidade foi Xisto Bahia, que faria grande sucesso em Salvador atraindo, inclusive, a parceria de escritores consagrados como Artur Azevedo. Caldas e Xisto Bahia podem ser considerados os primeiros cancionistas da nossa história, pela forma como fundiram elementos da música europeia, africana e indígena e utilizaram a poesia como crônica social, desvinculados da ordem religiosa, fator que seria responsável pelo caráter de novidade das modinhas brasileiras na Europa.

A chegada da família real no Rio de Janeiro, em 1808, é acompanhada por músicos europeus, cuja presença era parte do esforço de civilizar os trópicos. O Rio de Janeiro se torna, cada vez mais, uma cidade permeada pela musicalidade. Maurício Monteiro (2010, p 107) chama atenção para a convivência entre uma ordem apolínea na corte e uma dionisíaca nas ruas, sendo que, por vezes, esses universos se cruzavam.

A música de Dionísio é indígena, africana ou afro-ameríndia; encontra-se nas manifestações das culturas de tradição oral. No Brasil colonial, Apolo e Dionísio se entrecruzaram entre lundus, modinhas, batuques, práticas de feitiçarias, alegorias e “Te Deus” (MONTEIRO, 2010, p.107).

Na corte, os negros e mestiços se viram influenciados pela música erudita e sacra – que se espalhava também para outras regiões do país como Salvador e Minas Gerais. Em meados do século XIX houve uma proliferação de pianos no Rio de Janeiro com o crescimento do mercado de partituras para polcas, modinhas e valsas. A corte apoiava os mestiços mais talentosos a aprenderem a teoria musical – alguns deles eram agraciados com recursos para estudar na Europa – e a convivência entre os “pianeiros” (músicos intuitivos sem domínio teórico, mas com grande originalidade rítmica) com os de formação erudita era um fato comum. O encontro da musicalidade africana com a europeia produz, por volta de

1870, uma das sínteses musicais da cultura brasileira, o choro.

Os diversos ritmos praticados no espaço urbano do Rio de Janeiro no final do século XIX – polca, lundu, choro, maxixe – já trazem em si uma espécie de matriz da música popular brasileira que foi identificada por Gilberto Freyre como uma forma de unificação das classes sociais (MACHADO, 2010). Cacá Machado (2010) propõe a noção de mediação cultural no lugar da unificação preconizada por Freyre: “o termo mediação descreve mais especificamente a noção de trânsito ou troca entre os opostos” (MACHADO, 2010, p.121). É uma expressão, no nosso entendimento, adequada para caracterizar a música como um dispositivo de trocas culturais onde, por vezes, se harmonizavam as tensões sociais. A música brasileira vai se constituindo como espaço mediador entre o espiritual e o profano, o mercadológico e o político, o colonizador e o colonizado, os poderes constituídos e as resistências.

A fusão da musicalidade europeia com a de origem afro-ameríndia será, muitas vezes, discursivizada como espécie de materialização da identidade nacional, realizando todas as utopias de uma nação nova e mestiça. É revelador dessa característica os debates ocorridos nos primeiros anos do século XX em relação às particularidades da música brasileira. É, sobretudo, o elemento rítmico que desperta o interesse. A síncopa – acentuação do tempo fraco do compasso – foi o termo emprestado da teoria musical para designar algo que “caiu na boca do povo sob o apelido de ‘brasileirinho’, ‘teleco-teco’, ‘ziriguidum’” (MACHADO, 2010, p. 133), enfim tudo que dê ideia de molejo ou requebrado. Como parece comum na história da música brasileira, o olhar estrangeiro (sobretudo francês) é decisivo para nos fazer ver nossa própria particularidade. Em 1917, o compositor francês Darius Milhaud, em temporada no Rio de Janeiro, acompanhando o poeta Paul Claudel, registrou sua impressão sobre esse traço da música brasileira:

os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar [...] esse pequeno nada tipicamente brasileiro (MACHADO, 2010, p.132).

Mário de Andrade, em 1928, ao analisar a obra de músicos eruditos brasileiros – entre os quais Carlos Gomes e Glauco Velásquez – vai se referir de maneira negativa ao “pequeno nada” descrito pelo compositor francês ao classificá-lo de “ruim, esquisito” (MACHADO, 2010, p. 135). Os músicos eruditos, por mais que tentassem, não conseguiam descrever esse efeito nas notações musicais. O francês Darius Milhaud já tinha se dado conta

de que o som captado pelo ouvido nas ruas não era o mesmo anotado nas partituras. Mário de Andrade lança uma hipótese linguística para o fenômeno. O conceito tradicional de síncopa não dava conta de algo resultante do encontro das prosódias portuguesa, ameríndia e africana em solo brasileiro: a linguagem mestiça. Mário percebe nos sons instrumentais uma extensão da prosódia, demonstrando como fala e música estão desde sempre associados na formação da cultura brasileira e o “ruim, esquisito” se, transmuta no adjetivo rico. O ritmo brasileiro se torna, assim, uma singularidade que não cabe no modelo teórico musical europeu, variando, como em outras marcas da construção discursiva da brasilidade, entre o defeito e o efeito, conforme as formações discursivas em jogo. Serve tanto para afirmar uma singularidade brasileira quanto a incapacidade de seguirmos os padrões do mundo civilizado. Vejamos como Mário de Andrade redefine a síncopa à brasileira.

São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura ou por precisão prosódica. Nada tem a ver com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito de contratempo dela. [...] Tal como é empregada na música brasileira não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o síncopado brasileiro é rico (ANDRADE, s-d, p. 36).

A mudança de perspectiva na avaliação da nascente rítmica urbana brasileira no discurso de Mário de Andrade se deve à necessidade da construção de uma identidade nacional nos primeiros anos da república: “enxergou-se na rica música coreográfica da tradição urbana do Rio de Janeiro traços que poderiam caracterizar nossa identidade como uma nação nova e original” (MACHADO, 2010, p.134). A apropriação dos ritmos afro-brasileiros pela classe dominante já se fazia ver desde o primeiro império, quando o lundu trazido pelos escravos angolanos foi incorporado pelos salões imperiais e misturado à modinha resultou a forma de nossa canção popular, além do caráter de novidade da música de Domingos Caldas na Europa. Interessava à corte a construção de uma identidade do novo mundo e a música surgiu como possibilidade de representar a novidade aos olhos europeus. Na descontinuidade do processo histórico, a aceitação da mestiçagem como traço característico da música e cultura brasileira oscila, como na síncopa, ora como “defeito” ora como singularidade potencial. Nas primeiras décadas do século XX, a vinda dos imigrantes europeus assinala o predomínio de um discurso de “branqueamento” da sociedade, cujas consequências se farão sentir também na música. Algo que não se dá sem resistência,

sobretudo depois da abolição. “Depois de 1888, negros e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras” (RISERIO, 1988, p.145). Assim, é sintomático como o talento de Pixinguinha soava na imprensa carioca: ora como ofensa aos ouvidos educados da “aristocracia carioca” ou, no extremo oposto, como denúncia do esnobismo de certa elite, que “se empanturra de classicismo sem o compreender, as bellezas do nosso característico samba” (ROSA, 2010, p. 174)⁶⁷. A partir da década de 1930, a síncopa à brasileira e seus derivados linguísticos (ziriguidum, ginga), se firmam como característica principal da música brasileira, sendo determinante até mesmo para a releitura proposta pela Bossa Nova.

Há uma relação orgânica entre o recado, entendido como a possibilidade de enunciar o que de outra maneira não circularia, e a singularidade de um ritmo que foge aos padrões do mundo civilizado. Essa equação proposta pelo samba está na base da canção brasileira, acrescentando a ela a fusão com o aspecto harmônico herdado do Europeu. Antes, entretanto, de entrar no elemento poético, é necessário nos determos um pouco mais nessa resistência primeira materializada no ritmo, onde reside uma espécie de poder inconsciente da canção: o movimento de afetar a ordem social pelo pulso, as formações inconscientes sugeridas por Mário de Andrade.

Platão já evidenciava a forma como os ritmos musicais são ferramentas poderosas para a manutenção ou subversão da ordem. É o que demonstra José Miguel Wisnik (WISNIK; SQUEFF, 1982), retomando a teoria do filósofo grego na República para pensar as relações entre música e política relacionando-a a construção histórica da música brasileira. Há, em Platão, um eixo ambivalente no poder da música: ela tanto pode ser um instrumento de poder, liberando impulsos ético-sociais da pertinência da polis, quanto, ao contrário, expelir sua força para fora, longe das servidões impostas, espaço da resistência. Jogo entre a manutenção da polis e forças dionisíacas. A primeira dimensão é o espaço de culto cívico, de sacralização da ordem. A segunda, a voz da margem, os excluídos do espaço político como eram as mulheres e escravos na sociedade grega. Para Platão, a música bem utilizada formaria cidadãos sensatos e bons, enquanto o uso “malbaratado” dessa forma de expressão seria geradora de maus costumes (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 139).

O projeto pedagógico platônico estabelecia a música de ritmo e harmonia constantes como instauradora da ordem em detrimento daquela que necessita de todas as harmonias e ritmos e abarcariam, como representação, todas as classes. O poder da música, na

⁶⁷ Citação dos jornais cariocas: a primeira é a coluna de Júlio Reis no jornal *A Rua* (s-d) e o segundo *A Notícia*, de 15.10.1919, ambos citados por Rosa (2010, p.174).

concepção platônica, é, justamente, sua dimensão política.

Introduzindo “no mais íntimo da alma” o próprio nó da questão política, isto é, a justa afinação do individual para com o social (e Platão recorre à imagem da harmonia sonora como metáfora da justiça e harmonia da polis) a música aparece como elemento agregador-desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social (quando o nó é pedagogicamente bem dado) ou preparando a sua dissolvença (quando não) (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 139).

Na nascente música brasileira, é no compasso – “divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos” (CHEDIAK, 2009, p.50) – que ocorre a quebra da linearidade da tradição musical europeia. Mário de Andrade demonstrou que enquanto a síncope europeia se dava pela subtração de compassos, na brasileira (a partir de uma matriz africana) o diferencial era definido pela adição. O físico e músico João Fernando Gomes de Oliveira, num texto em que aborda a genialidade do músico Paulo Moura, ao demonstrar como se dá a percepção intuitiva desse “pequeno nada”, tangencia o social, o espaço público, os ritos do corpo:

Paulo morou em frente a uma escola de samba. Ele observava que a dança da baiana era atrasada em relação ao beat do surdo. Uma coisa preguiçosa, malandra, mas muito precisa e natural. Essa capacidade de observação fez com que ele desenvolvesse uma expressão inigualável do samba que arrasava nas gafieiras. A combinação dessa percepção e da convivência com gênios como Pixinguinha, Zé da Velha e Jacob do Bandolim transformou Paulo Moura no criador do choro moderno (MURINGA, 2010)⁶⁸.

A síncope à brasileira é o elemento que faz da linguagem musical uma representação da vida social. Faz-se ver como outro significante também utilizado tanto no samba quanto no futebol: a ginga. É o elo entre a prosódia (como queria crer Mário de Andrade), e a linguagem do corpo. A imediata identificação proporcionada tão logo se ouve o ritmo musical já sugere a inscrição da música numa determinada formação discursiva. É o primeiro elemento produtor de sentidos, antecedendo a palavra. A linguagem verbal na música se submete a essa ordem do ritmo, cabendo ao analista do discurso musical se perguntar (como no caso do enunciado proposto por Foucault) porque um ritmo e não outro em seu lugar.

Parece claro que a música popular brasileira urbana (derivada do samba) se constrói de forma mais próxima à religião dionisíaca do que propriamente em função da polis.

⁶⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

A ordem apolínea na corte, conforme a relação estabelecida por Maurício Monteiro, se contrapõe à dionisíaca no espaço social urbano. O samba é o resultado dessa mistura e potencializa a presença da rítmica brasileira, além de figurar como síntese e marco histórico desse processo, na medida em que surge como uma negação da moral do trabalho, preza a entrega ao prazer, a dança, a sensualidade. A resistência é, sobretudo, contra a dominação dos corpos negros imposta pelo trabalho escravo. Tome-se, por exemplo, a condução dos ritmos de hinos e marchas militares, com demarcação previsível do pulso rítmico (como preconiza Platão para o equilíbrio da polis); o samba subverte essa ordem projetando um corpo não linear, como as mulatas da escola de samba observadas por Paulo Moura, inventando seu próprio ritmo de estar na vida, como a “régua e o compasso” de Gilberto Gil, herdados da Bahia.

É o ritmo da república dionisíaca que alimenta os registros iniciais nos primórdios da indústria fonográfica nacional nas duas primeiras décadas do século XX (WISNIK; SQUEFF, 1982). Em 1917, Donga gravou o que seria o primeiro samba *Pelo Telefone*, obra resultante dos improvisos nas rodas dos compositores reunidos na casa de uma respeitada babalô baiana que se mudou para o Rio. Na casa de Tia Ciata reinava um ambiente festivo, frequentado pelos grandes músicos da época, como Donga, Pixinguinha, Sinhô, dentre outros⁶⁹. Muniz Sodré descreve a casa de seis cômodos e quintal como uma metáfora das relações sociais estabelecidas em torno da música. Na frente, o espaço para os bailes frequentados pela sociedade pequeno burguesa, animados pelos chorões, músicos de formação erudita; ao fundo, o quintal, onde se tocava o samba articulado com a religiosidade de influência africana, terreiro de candomblé. Foi desse universo que partiram os primeiros registros fonográficos de uma música urbana de raízes populares e religiosas. Nascia ali, pelos fundos do espaço social, uma matriz poética, reproduzindo o ambiente urbano da cidade e articulada com os dispositivos midiáticos⁷⁰. As gravações expandiram as criações cultivadas nas brincadeiras de quintal. “As rodas de samba rodavam em vitrolas espalhadas por todo o Brasil, tratando de temas pouco cívicos como o ócio, a boemia, a malandragem” (TATIT, 2004, p.39).

O mercado do samba se expande rapidamente: das marchas carnavalescas ao

⁶⁹ Nos anos 90, Gilberto Gil faz uma citação/atualização do tema de *Pelo telefone* em *Pela internet*, como foi visto no capítulo anterior.

⁷⁰ Durante debate por ocasião do Festival de Choro *Chorando sem parar*, realizado em São Carlos, em 2011, pelo projeto *Contribuintes da Cultura* em parceria com UFSCar, tive a oportunidade de mediar uma mesa com a bisneta de Tia Ciata, quando foi comentado o fato de que a mãe de santo curou com banho de ervas alguma doença do então Presidente Wenceslau Brás, fato que teria dado prestígio extra à casa.

samba canção, denominado *samba de meio do ano* pelo andamento mais lento e o aspecto melodioso das músicas. Compositores como Noel Rosa, Lamartine Babo, Ismael Silva criam músicas regravadas constantemente por intérpretes das novas gerações, se inscrevendo nos *arquivos de brasilidade*. Tatit (2004) demonstra como a década de 1930 marca a consolidação da canção, cuja matriz é o samba. As exigências do mercado criam a demanda por versos de tom coloquial, gerando, inclusive, versões diferentes de letras para a mesma melodia, na busca do princípio entoativo ideal⁷¹. Os cancionistas/sambistas encontram uma linguagem própria. As letras românticas, rebuscadas, de inspiração literária, são descartadas para dar lugar à crônica do dia-a-dia. Inicia-se um movimento metalinguístico em versejar sobre o mistério do samba em músicas como *O samba da minha terra* (Dorival Caymmi) ou *Feitio de oração* (Noel Rosa), que se propaga até hoje. O samba se torna um dos potentes significantes dos *arquivos de brasilidade*. O caráter polifônico do ritmo brasileiro se nota em vozes como a do malandro, do romântico, do traído, do folião, criando linhas diversas de produção de subjetividades, promovendo a transição para a canção brasileira (TATIT, 2004).

3.3 Mediação/circulação: o discurso mestiço da canção

A valorização da música brasileira como materialização de uma identidade mestiça se dá por idas e vindas. Se a corte buscava, mesmo que por exotismo, a constituição de uma particularidade do novo mundo, nos primeiros anos de República, como vimos, a equação se inverte. Hermano Vianna (2007) repara como o samba passa de objeto da repressão policial nas primeiras décadas do século passado a símbolo da identidade e cultura nacionais nos anos de 1930. Vianna observa como a conversão de símbolos étnicos em nacionais oculta a dominação racial. Por trás do preconceito ao samba, o preconceito de raça que via na mestiçagem as razões do nosso atraso.

Como pode um fenômeno como a mestiçagem, até então considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), de repente, aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável de Casa Grande e Senzala, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de civilização tropicalista

⁷¹ O exemplo mais emblemático dessa tendência recolhido por Tatit (2004, p.129) é a música *Iaiá*, que antes disso se chamou *Linda flor* e *Meiga flor*. A melodia criada pelo pianista Henrique Vogeler ganhou versões de letras rebuscadas do teatrólogo Cândido Costa, revista depois por Freire Júnior. Mas foi a versão com letra de Luis Peixoto que deu o tom de coloquialidade exigido pelo período: *Ai ioiô/ eu nasci pra sofrer/ fui oiá pra você/ meus oinho fecho*.

(VIANNA, 2007, p.31).

O pensamento de Gilberto Freyre é determinante para a mudança. Vianna (2007) relembra que o antropólogo pernambucano veio ao Rio de Janeiro pela primeira vez em 1926, depois de viver nos Estados Unidos e ter conhecido a Europa. Uma coluna social publicada na *Revista da Semana* descreve uma noitada de violão – com a participação de Donga e Pixinguinha – em que Freyre se fez acompanhar do historiador Sérgio Buarque de Holanda, do jornalista e promotor Prudente de Moraes Neto, além do maestro Heitor Villa Lobos. Freyre enaltece “o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial, postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos” (VIANNA, 2007, p.27). A ideia da mestiçagem como valor nacional permanece como marca brasileira – sendo a música o espaço simbólico – onde a convivência se realiza: “foi a obra de Gilberto Freyre a que primeiro articulou com êxito essa história brasileira que todo brasileiro gosta (por motivos claros e escusos) de contar para ele mesmo: que somos uma cultura mestiça e misturada” (DAMATTA, 1987 *apud* VIANNA, 2007, p. 76).

A mediação dos intelectuais também é decisiva para a própria aceitação do samba como ritmo brasileiro. Vimos como esse fenômeno se repete no Tropicalismo, com a aproximação dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Nos dois casos, o *status* de símbolo nacional dado ao samba e de síntese antropofágica da brasilidade reconhecida no Tropicalismo parecem ser também resultado de uma mediação entre a música popular e a intelectualidade. Enquanto rito popular, no sentido de encontro com o poético pela população mestiça do Rio de Janeiro do início do século XX, a realização do samba independe do aval da intelectualidade, mas o reconhecimento pode ter aberto caminho para o acesso dessa manifestação à incipiente indústria cultural, ampliando os limites de circulação, num fenômeno que antecede o surgimento de outros ritmos regionais, como o forró, o baião, a música caipira.

Wisnik; Squeff (1982) percebem na articulação do intelectual com a cultura popular brasileira um descompasso com a dinâmica do mundo urbano: embora ele analise a trajetória de Mário de Andrade e Villa Lobos, esse traço se fará notar na influência política do CPC nos anos 1960. O popular é reduzido ao mito da origem, espécie de pureza das raízes, ou ao mito dos fins, a plenitude da consciência realizada. Tanto Mário quanto Villa, seduzidos pelos traços folclóricos – a pureza das raízes –, não perceberam o movimento dinâmico do “complexo-contraditório-contemporâneo [...] campo de afirmação poético-religioso-sexual do trabalho e ócio” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 149) que se dava no espaço urbano cuja

expressão foi o samba.

Hermano Vianna (2007), retomando o pensamento de Eduardo Jardim de Moraes, observa como existem duas fases no Modernismo brasileiro. A primeira – entre 1917 e 1924 – é marcada pela busca da absorção das conquistas das vanguardas europeias; e a segunda – entre 1925 e 1929 – pela elaboração de uma cultura nacional, quando se verifica a busca pelas raízes e origens. Entre as razões para a mudança, Vianna aponta a influência do poeta francês Blaise Cendrars, que teria acompanhado os modernistas na visita às cidades coloniais mineiras e manifestado interesse em conhecer os ritos populares no Rio de Janeiro, inclusive o samba. Ao lado de outro Francês, Darius Milhaud, Blaise Cendrars aparece como “mais um mediador internacional da história da transformação do samba em música nacional brasileira” (VIANNA, 2007, p.103). Ainda assim, Mário não se interessou pelo fenômeno carioca urbano, embora a valorização de uma linguagem coloquial – presente no Modernismo – possa ter auxiliado na formulação inicial de nossa música popular.

A busca pelo nacional nos modernistas é relativizada por Vianna (2007) como uma construção política adequada ao momento histórico das primeiras décadas do século passado e “não o resultado de uma descoberta da essência do povo brasileiro e suas raízes culturais imutáveis” (VIANNA, 2007, p.103). Wisnik; Squeff (1982) observa a diferença entre um tom doutrinário de Mário em *Ensaio sobre a música brasileira* e o oposto em *Macunaíma* (1928), curiosamente publicados no mesmo ano. O romance traz o imaginário submerso do mundo indígena rural para o ambiente urbano, mergulha na mitologia poética de um Brasil profundo. É como se em *Macunaíma* Mário se aproximasse do universo poético da música popular urbana, negada em *Ensaio* em favor da valorização de certo folclore rural imutável como representação da ideia do nacional-popular.

A forma como os nacionalistas – sobretudo Mário de Andrade e Villa Lobos – pensam a relação da cultura popular com o avanço da indústria cultural se relaciona ao projeto pedagógico platônico. É preciso, dizem-nos Wisnik; Squeff (1982), considerar as diferentes formações dos dois eruditos. Villa Lobos se forma musicalmente na relação com os chorões, seresteiros e sambistas cariocas (o mesmo universo urbano de onde saiu a música popular de mercado), em convivência com a sua educação erudita. Embora preconize o folclore (as tradições da cultura rural) como grande força musical, na prática, sua convivência é com o popular urbano. Mário de Andrade, conforme Wisnik; Squeff, é um sujeito dividido entre o modo “socrático-platônico” e “dionisíaco-nietzschiano” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 136). O primeiro modo seria responsável pela negação da música produzida no espaço urbano pelos negros em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, onde estaria a alma oculta

da brasilidade. O segundo modo é observável, como vimos, no romance *Macunaíma*.

O mito da pureza das raízes emerge em diferentes momentos históricos quando o assunto é música brasileira. O discurso sobre o samba, que é filho da miscigenação, se volta, paradoxalmente, por vezes, ao discurso da pureza (como se o samba fosse um sistema fechado), numa visão em que cultura popular e cultura de massa não se misturam. Quando, nos anos 1960, os jovens se voltam contra a presença da guitarra elétrica distorcida na música, é essa visão purista de uma autêntica cultura brasileira que aparece como interdiscurso (o eixo do intradiscurso é a dicotomia entre música engajada/alienada, o mito dos fins). O fato dessas discussões intelectuais se darem em torno da música é mais um indício da força discursiva dessa manifestação na sociedade brasileira desde o início do processo de colonização.

O modelo social da casa de Tia Ciata simboliza a mediação como característica singular da música popular urbana. Wisnik; Squeff (1982, p.159) retoma a organização do espaço (sala, fundos, terreiro) para pensar as relações entre o popular, o erudito e o midiático na constituição histórica de nossa música. A organização da casa sugere diversos “biombos” representativos da relação entre a música e a sociedade brasileira: sala de concerto, sarau, salão de baile, quintal de samba (terreiro de candomblé). Essa organização social passa a ser atravessada também pelos recursos técnicos, tais como o gramofone e o rádio.

Na organização do espaço da casa está simbolizada a passagem entre o popular e o erudito (tal como preconizavam Mário de Andrade e Villa Lobos). Os recursos técnicos determinam as ramificações que uniram o samba ao incipiente mercado fonográfico, como um outro canal de circulação. Wisnik; Squeff (1982) pensam essas relações sociais por duas vertentes históricas: a luta de classes e o populismo. A luta de classes apareceria diluída nas várias gradações do erudito ao popular que unem o conjunto da vida cultural. O populismo busca referendar a cultura dominante e a cultura popular num espelhamento, colocando a luta de classes num lugar onde ela não está, “um ponto invisível” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.160). É a lógica que predomina, sobretudo, no período do Estado Novo, com o samba exaltação de discurso ufanista da brasilidade – que tem em *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso o exemplo mais conhecido –, sintetizado por João Ernani Furtado Filho (2010):

As razões para amar o Brasil encontrar-se-iam na grandeza territorial; na riqueza dos rios; na variedade da flora e fauna; na aclimatação de tipos diversos (“negros, brancos, mestiços, peles-vermelhas”); na identidade da língua de costumes, de religião, nas belezas naturais (donde se destacavam o Amazonas, a cachoeira de Paulo Afonso, a baía do Rio de Janeiro e a Floresta Virgem); nas riquezas brotadas do chão ou erguidas pelo trabalho; na amenidade de nosso clima; na ausência de calamidades; na excelência dos

elementos que encontram na formação do tipo nacional (“não foi de degradados que se ocupou o país”); no fato da nação nunca ter sido humilhada ou vencida militarmente, apesar da índole pacífica e bondosa de sua gente; em suma, pelo estudo de seu passado ou projeção de seu futuro (ERNANI FILHO, 2010, p. 233).

Nesse jogo, a ideologia tem seu ponto de força nas polaridades dos biombos: ritual religioso popular (candomblé) e ritual estético português (concerto). No trânsito entre o conjunto de elementos, há conflitos e identificações (alteridade de classe e alteridade de significante). “Como expressão da marginalidade de grupos dominados a ocupação de lugar através dos biombos corresponde a uma estratégia popular de resistência” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p. 160). Pelo lado burguês, a busca é pela dominação imaginária através da totalização estética: “que quer unir a diversidade social para resgatar a unidade harmoniosa da sociedade fragmentada” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.160). É o que ocorre no populismo. Wisnik; Squeff observa nessas relações de classe a dinâmica do favor. O negro avança para o espaço do europeu se fazendo reconhecido pelo talento musical e os políticos e intelectuais vão ao samba e ao candomblé reconhecendo neles uma fonte de originalidade e de identidade nacionais.

O curioso, observa Wisnik; Squeff (1982), é que os dominados encontram seu canal de escoamento no mercado musical nascente (a indústria do disco e do rádio). Enquanto o discurso nacionalista buscava implantar uma espécie de república platônica fundada no ethos folclórico, as manifestações populares povoam o mercado com uma “gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento de sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.161). O autor observa como essa incursão no mercado transformou a marca coletiva do samba numa acirrada disputa entre os compositores para se estabelecerem no mercado incipiente. O sujeito do samba é o malabarista/cancionista.

As diferentes formas de circulação dos discursos musicais a partir das mudanças tecnológicas/mercadológicas definem novas formas de escuta e abrangência do discurso musical. Antes do fonógrafo, os músicos se apresentavam em palcos, principalmente nos espaços urbanos. Se a indústria do disco de certa forma abalou a relação mágica entre o que se ouve e o que se vê, em privilégio do primeiro, possibilitou a difusão da música por todo país, abrigando diferentes gêneros. Embora houvesse um predomínio das marchas e sambas, a indústria fonográfica – que também abastecia as rádios – abriu espaço às manifestações do interior do país “respeitando o gosto do público regional e os gêneros específicos de cada região” (SALIBA; MORAES, 2010, p. 197). A consequência, a partir da

década de 1930, foi a ampliação das gravações musicais em todo o território nacional, com o surgimento de ritmos como o baião de Luiz Gonzaga e as músicas sertanejas paulistas a partir de Cornélio Pires e , mais tarde, de Tonico e Tinoco, dentre outros exemplos. Antônio Risério observa como o rádio permitiu aos brasileiros conhecerem a diversidade da própria cultura: “Levava Caymmi ao sertão; Larmartine Babo à Bahia; Assis Valente a Minas Gerais, o baião ao Brasil meridional” (RISÉRIO; GIL, 1988, p.148).

3.4 Outras bossas: linhas descontínuas do dizer convincente

A partir das configurações sociais que deram origem ao samba, é possível analisar a história da música popular brasileira pelos movimentos intercalados de assimilação e triagem, de acordo com o proposto por Luis Tatit (TATIT, 2004). O primeiro é caracterizado pela marca hegemônica da (s) mistura(s), valor síntese da brasilidade cujo equivalente social é a ideia de miscigenação. O segundo movimento é restritivo e demarca as opções estéticas/ideológicas de cada contexto histórico específico. Ao contrário da espontaneidade característica da assimilação, na triagem há consciência da intervenção. Um projeto discursivo/estético definido.

A primeira triagem da música brasileira é baseada na seleção do que seria ou não gravado. A escolha da música de “terreiro” se deve, ao que se sabe, à viabilidade técnica e interesses recíprocos entre os donos dos meios de produção e os artistas. Os conjuntos eruditos tinham um outro nível de exigência, assim como uma variedade maior de instrumentos: “nem os processos mecânicos estavam aptos a comportar tamanha complexidade sonora, nem os músicos viam necessidade de registro rudimentar de suas obras, que já estavam suficientemente consignadas em partituras” (TATIT, 204, p.94). Ritmos populares como o lundu ou o batuque também foram descartados, pois dependiam muito da expressão do corpo. Os “músicos espontâneos”, aqueles cujas brincadeiras noturnas tendiam a ser esquecidas no dia seguinte, não só tinham disponibilidade para fazer as gravações, como passaram a ganhar algum dinheiro extra e ainda registrar o que só existia na memória oral. O incipiente mercado fonográfico se adaptou, então, às formações do samba maxixado, em que a melodia era articulada pela voz acompanhada de instrumentos de cordas – violão, bandolim, cavaquinho e percussão. Do lado dos compositores, a gravação promoveu uma triagem dos temas improvisados nas rodas, selecionando o recado a ser dado: “a porção da fala que merece ser gravada” (TATIT, 2004, p.70).

A segunda triagem se dá pela distinção entre a música de carnaval e o *samba de meio do ano* (o samba canção), tendo o segundo adotado linhas melódicas distintas das tematizações presentes nas músicas de predominância rítmica indicadas para a festa popular. O carnaval se institucionalizou no final dos anos 1920, período que coincide com o início da expansão do rádio. O discurso do samba se torna, assim, nas três primeiras décadas do século passado, uma narrativa que inventa uma “raiz pura” da brasilidade a partir do valor da miscigenação. “O Brasil foi o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da nacionalidade no orgulho de ser mestiço e em símbolos populares urbanos” (VIANNA, 2007, p.152). Como significante cujo sentido se constrói no histórico-social, o samba permite, como vimos, tanto apropriações populistas, quanto alguma mobilidade social do sujeito, manobrando recados.

O samba canção atinge seu auge/declínio na segunda metade dos anos 1950. Os excessos sentimentais adquiridos pelos compositores e intérpretes com a assimilação da influência dos boleros afastavam segmentos mais intelectualizados e jovens, identificados com gêneros como o *cool jazz* americano. É mais uma vez no espaço urbano do Rio de Janeiro, sobretudo entre os músicos da noite – entre os quais se destaca Tom Jobim –, que se inicia uma fusão do jazz com o samba. Processo que culminaria com a terceira triagem da história da canção brasileira: a Bossa Nova. A linguagem da Bossa Nova é o resultado, sobretudo, da dicção inovadora de João Gilberto, resultante de um compósito de voz e violão, que foi, com vimos, o elemento desencadeador da vontade de criação dos futuros tropicalistas. Ao fundir o refinamento harmônico do jazz com a síncopa brasileira, João Gilberto “reencontra a batida do samba sem precisar enfatizar seus tempos fortes que, a essa altura, já estavam suficientemente assimilados pela cultura musical brasileira” (TATIT, 2004, p.80). A batida privilegiava as cordas mais agudas do violão mimetizando a sonoridade do tamborim, enquanto o canto do artista baiano seguia o calibre da fala cotidiana, evitando as impositões. A Bossa Nova surge como acontecimento discursivo no final dos anos 1950 por ser o exato oposto dos sambas canções abolerados – com seus arranjos e interpretações grandiloquentes para temas passionais – e por representar uma brasilidade cosmopolita adequada ao nacional desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek⁷².

A escolha do repertório de João Gilberto complementa a estratégia ao eliminar os excessos também no conteúdo poético. Na Bossa Nova, muitas letras são metalinguísticas

⁷² Interessante observar que o próprio JK ficou conhecido como o Presidente Bossa Nova, um exemplo da importância adquirida pela revolução musical de Tom Jobim e João Gilberto, entre outros artistas, no contexto da época.

e elegem o samba como tema: *Só danço samba* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça), em 1960; ou difundem conteúdos pueris: *O pato* (Jayme Silva e Neusa Teixeira), em 1960, e *Lobo bobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli), em 1959. As canções de amor, como *Corcovado* (Tom Jobim), de 1960, e *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) de 1958, substituem o sofrimento passional por abordagens solares. Vinicius de Moraes, poeta e embaixador, se transforma ao longo do tempo em cancionista, num trânsito entre o lugar-sujeito revelador da característica de mediação da música popular brasileira e empresta uma “aura” literária às canções.

É na conjunção entre o que se diz e a maneira de dizer que está o alcance estético do ritmo criado na zona sul carioca. A Bossa Nova reinventa a voz que canta e seu gesto produz o que Tatit (2004, p.81) define como “dizer convincente”, resultado de uma radicalização do processo de atrelar a letra à melodia. Entre o que se diz e como se diz, a Bossa Nova prioriza a segunda opção. O refinamento harmônico e melódico aliado à batida do samba e a uma dicção suave – quase sussurrante – se tornam as marcas características da música de Tom Jobim e João Gilberto. Ao eliminar todo adorno desnecessário no canto acompanhado do violão, a dicção de João Gilberto atinge uma espécie de “grau zero da canção” (TATIT, 2004, p.81)⁷³, neutralizando todo excesso, maneirismo ou passionalidade. A triagem da Bossa Nova persegue, portanto, a essência da canção. “Toda vez que um cancionista – roqueiro, pagodeiro, tecno, sertanejo, vanguardista, etc. – sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem a disposição é a bossa nova” (TATIT, 2004, p.81).

Assim como o Tropicalismo, a Bossa Nova teve vida curta interrompida pela ida de seus principais expoentes para os Estados Unidos no início dos anos 1960, “realizando o sonho de exportação da nossa música” (TATIT, 2004, p.101), mas a triagem resultante da sua intervenção estética se torna um gesto extenso na música brasileira. O sucesso internacional da Bossa Nova rompe com os estereótipos da brasilidade ao mesmo tempo em que refaz a linha entre o popular e o erudito. A Bossa Nova simboliza, assim, um grau de refinamento abrindo espaço no Brasil para a “música intelectualizada, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado” (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.121). Não que isso se dê pela primeira vez nos anos 1950. Desde as antigas modinhas, a música popular brasileira se constrói na tênue fronteira entre a sofisticação do popular e a

⁷³ A referência de Tatit é Roland Barthes: *Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. Barthes utiliza como exemplo de neutralização dos estilos literários a obra *O estrangeiro* de Camus, que também se aproxima da oralidade.

popularização do erudito. O *status* de refinamento da Bossa Nova apontava para a possibilidade do país produzir símbolos de validade internacional, como Brasília e um futebol – pela primeira vez – campeão mundial. Há, ainda, uma espécie de predomínio do feminino no princípio entoativo da Bossa Nova, sobretudo em João Gilberto, na contra corrente da produção de subjetividade do machão latino dos antigos boleros redefinindo, dessa forma, a relação territorial e simbólica a partir do Rio de Janeiro. Uma suavidade possível – a invenção de um tempo da delicadeza –, que é a essência mesmo da “promessa de felicidade” contribuindo para a redefinição da identidade urbana brasileira. “Pode-se dizer que até a Bossa Nova o Brasil correu atrás de si próprio em busca da decantação que lhe era essencial, do que o distinguia como nação e, conseqüentemente, como sonoridade autêntica” (TATIT, 2004, p.214). O “grau zero da canção” não deixa de ser a construção discursiva de uma essência possível da brasilidade, em que a euforia ou sensualidade se transmutam em sutilezas, o primitivismo se cosmopolitiza. O batuque incorporado ao violão, somado ao encadeamento harmônico abre caminho para uma discursividade mais libertária – no sentido comportamental –, capaz, inclusive, de quebrar a barreira da língua e conquistar a América com seu apelo de expressão que concilia a tradição à contemporaneidade.

A implantação da ditadura militar tem o efeito de um choque do real sobre o imaginário bossanovista. Alguns artistas identificados com o movimento liderado por João Gilberto e Tom Jobim migram para a formação discursiva da música engajada que se formulava desde o início dos anos 1960. As temáticas de “amor, sorriso e flor” predominantes na primeira Bossa Nova deram lugar a busca das raízes nacionais, com poética de crítica social (cujo ápice são as canções dos festivais). Vinicius de Moraes estreita as parcerias com Baden Powell nos afro-sambas, se aproximando da baianidade. Nara Leão é a principal estrela do espetáculo *Opinião*, dividindo espaço com sambistas tradicionais como Zé Kéti e o nordestino João do Vale. Surgem novos artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Elis Regina, no processo que consolidaria o núcleo forte da MPB, complementado com o aparecimento dos tropicalistas. Tom Jobim e João Gilberto seguem se equilibrando no fio discursivo da Bossa Nova. O primeiro trabalhando temas tão leves quanto líricos: “evitando sempre a presença do elemento dramático ou trágico, Jobim fez da tristeza e da alegria um só sinal de delicadeza que perpassa todas as suas canções” (TATIT, 2004, p.181). João Gilberto faz da sua arte a constante busca do grau zero da canção, refazendo constantemente clássicos dos cancionistas brasileiros (Noel Rosa, Geraldo Pereira, Caymmi), filtrando-os à sua dicção singular.

O acontecimento discursivo da Bossa Nova (com sua potencialidade de nos

revelar uma promessa de brasilidade feliz), seguido do golpe militar, foi responsável pela criação de um núcleo de resistência em torno da canção, diverso do que se verificava nas primeiras décadas do século. É como se a rede de recados estivesse, a partir de então, afinada com os destinos políticos nacionais (mais próxima do meio universitário e intelectual), manobrando metáforas para driblar a censura e se tornando um “lugar simbólico” de resistência à ditadura. Esse movimento acentua o que Santuza Cambraia Naves define como “canção crítica” (2010, p.19), fazendo da música um canal de expressão e opinião sobre temas nacionais, radicalizando o processo de articular a voz que fala à voz que canta. Os principais cancionistas adquirem – para o bem ou para o mal – o *status* de pensadores da “brasilidade”, expandindo o discurso a partir da canção, atrelando suas ideias aos debates sobre os destinos nacionais. É o processo que culminaria com a figura do cancionista ensaísta, escritor, cineasta, Ministro, como o comprovam as trajetórias de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

É sintomático desse movimento o registro do polêmico discurso de Caetano no Festival da Globo, em 1968, como uma das faixas de um compacto simples lançado pouco depois com o título de *Ambiente de festival*. A música parava para protestar, “fora do tom, sem melodia”, como disse Caetano, tamanha era a demanda pela voz que fala diante das variadas formas de opressão. O episódio é considerado por Tatit (2004) como “o ponto central da dissolução tropicalista que se traduziu em decomposição da própria canção em instabilidades próprias da linguagem cotidiana. O compositor ofereceu a obra em holocausto para denunciar um estado de coisas que se tornara insustentável” (TATIT, 2004, p.206). O valor histórico adquirido pela intervenção de Caetano é uma demonstração inequívoca da busca pela voz que fala na canção.

Entre a Bossa Nova e o Tropicalismo está, como sabemos, de um lado a música de protesto e de outro a Jovem Guarda. Estilos que convivem no espaço simbólico da tela de TV, cujos programas refletiam os debates no meio social a partir da música brasileira: “A Record era a casa da Tia Ciata da era televisiva” (TATIT, 2004, p.54). Já vimos como os artistas consagrados nos festivais de música se tornaram protagonistas de programas na emissora, entre os quais o *Fino da Bossa* (apresentado por Elis Regina, que abrigava a canção de protesto ou a “verdadeira” música brasileira) e a *Jovem Guarda*, capitaneada por Roberto Carlos, cujo estilo de cantar recuperava a essência – o modo de dizer – da interpretação de João Gilberto: “pode-se dizer que desde então passou a existir no Brasil uma linha direta entre o canto mais refinado (João Gilberto) e sua voz mais popular (Roberto Carlos)” (TATIT, 2004, p.102). No programa de Elis Regina, a Bossa já não era a mesma. Em 1966, antes da intervenção tropicalista, Augusto de Campos (1968) já chamava atenção para o fato de que o

tom melodramático das interpretações de Elis Regina – “extrovertendo a bossa nova” – afastavam o público, mais identificado com a expressão dos artistas do iê-iê-iê. “Roberto e Erasmo cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total” (CAMPOS, 1968, p.55).

Há um paradoxo na relação dos tropicalistas com a canção perceptível na relação dos artistas baianos com os programas de TV – o *Fino da Bossa* e a *Jovem Guarda*. Se, de um lado, os artistas baianos privilegiaram a performance na exploração de uma ordem imagética que começava a se impor com a popularização da TV, de outro, a proximidade deles com Roberto Carlos e outros artistas da *Jovem Guarda* revelam uma comprometimento com as linhas históricas da canção. Caetano e Gil se tornam, como já foi dito, exímios cancionistas. A percepção de que o dizer convincente estava, antes, na linha que liga a Bossa Nova à *Jovem Guarda* do que nas inflexões da música de protesto foi decisiva para forjar a própria linguagem tropicalista – e o que nela é tributário da ordem da canção. As intervenções tropicalistas – sobretudo na busca de uma linha evolutiva da música brasileira – perseguiram, pelo avesso da Bossa Nova, a canção. “O tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico” (FAVARETO, 2007, p.32). Objeto que pode tanto estar tanto na dicção suave de João Gilberto, quanto no tom dramático de Vicente Celestino.

O gesto tropicalista dialoga e complementa o da Bossa Nova. Já analisamos o acontecimento tropicalista no contexto dos debates dos anos 1960, motivo pelo qual não se faz necessário nos estendermos nesse aspecto. Fiquemos com a síntese de Tatit (2004), o Tropicalismo é um gesto de assimilação: “precisamos de todas as dicções – comerciais ou não comerciais – para que a linguagem funcione em sua plenitude” (TATIT, 2004, p.89). Enquanto, como vimos, a Bossa Nova trabalha na construção de um dizer convincente no interior dos *arquivos de brasilidade*, o Tropicalismo se interessa por todos os modos de dizer convincente. Há uma intuição dos tropicalistas ao perceberem o projeto de exclusão da música engajada – uma hipertriagem ideológica e musical em torno dos temas de raiz – e uma força em investirem todas as suas fichas na diversidade, “sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética” (TATIT, 2004, p.84).

Os movimentos de expansão tropicalista e recolhimento da Bossa Nova são, para Tatit (2004, p.86), a seiva que alimenta a música brasileira, num malabarismo entre e exclusão e excesso. Há excesso quando a canção diz, mas não convence, quando há predomínio do gênero em relação às particularidades do cancionista. As pressões do mercado na criação de gêneros como sertanejo e axé são exemplos do excesso. O compromisso com o

gênero é maior do que a letra e as músicas buscam apenas “fazer sentimento” se forem passionais ou “fazer dançar” se forem temáticas, cuja consequência é a canção sem autor e o intérprete sem grãos. “Só uma atitude bossa nova pode recuperar a raiz oral perdida nos meandros do gênero” (TATIT, 2004, p.87). Há exclusão quando as formas hegemônicas do mercado ou mesmo de uma elite intelectual/engajada segregam ou estigmatizam algum tipo de canção. Atitude que bloqueia conteúdos sociais e psíquicos que, no entanto, vazam por espaços alternativos.

A existência da Bossa Nova e do Tropicalismo equilibra os dois movimentos e se constituem como na música de Gil, em “régua e compasso da canção brasileira” (TATIT, 2004, p.89). A Bossa Nova como interdiscurso é a balança que preza a continuidade da canção, a busca do dizer convincente na linha melódica, sempre que a massificação do gênero se distancie do real da história. O Tropicalismo como interdiscurso sinaliza a expansão sempre que se está diante de um ponto de vista restritivo – a música de raiz, o samba autêntico, entre outros –, que também se afasta do dinamismo dos acontecimentos. No discurso da canção, é como se a Bossa Nova cumprisse o papel da estrutura e o Tropicalismo do acontecimento.

Com os paradigmas da Bossa Nova e do Tropicalismo funcionando no movimento dos arquivos, a força (o saber-poder) da música brasileira é tanto maior porque ela não teme a expansão quando a triagem se torna redutora e intui o momento da triagem quando a expansão se configura numa ameaça, sobretudo em relação à voz que fala de maneira convincente. À canção formatada pelos sambistas carioca – o recado das ruas –, se acrescenta um jogo capaz de dialogar tanto com o mercado, que se tornará, como veremos, cada vez mais potente, sendo também capaz de atender as demandas de um público intelectualizado, sem perder o lastro com a poética cotidiana. A canção segue tecendo seus nós na rede dos *arquivos de brasilidade*. E a posição-sujeito do cancionista tanto se transforma quanto se consolida na organização social brasileira, à espera da nova dicção que restitua o “dizer convincente”, tanto musical quanto poético/político.

O que Tatit (2004) considera triagem pode ser pensado como o movimento do discurso num ponto de vista foucaultiano: “como acontece que numa época seja possível dizer algo e que isso nunca tenha sido dito” (VEYNE, 2011, p.101). É na dimensão de “rede de recados” que a música se torna um fenômeno discursivo, por articular o dinamismo dos acontecimentos com uma posição sujeito capaz de torná-los enunciáveis. “Explicitar um discurso, uma prática discursiva, consistirá em interpretar o que as pessoas faziam ou diziam, em compreender o que supõem seus gestos, suas palavras, suas instituições” (VEYNE, 2011,

p.26). A canção é um exercício constante de reformulação do que se entende por identidade brasileira, reconhecida como tal, justamente por sua capacidade de deslizar entre os sistemas. Somos brasileiros também porque temos uma música popular própria, um ritmo de estar na vida. A síncopa como poder de quebra da linearidade do modelo europeu e singularidade da mistura do novo mundo.

O cancionista é, assim, um lugar institucional ligado a um domínio de memória. A rede de recados se tece como linhas de força descontínuas que ligam, por exemplo, Noel Rosa a Chico Buarque, Assis Valente a Caetano Veloso, Luiz Gonzaga a Gilberto Gil. O elemento determinante dessas linhas é certa capacidade do cancionista em escutar o recado das ruas e torná-los não só enunciáveis como entoáveis. O dizer convincente é também a afinação do real da língua com o real da história.

Numa síntese do que foi exposto, é possível afirmar que o recado do samba é de um lado o reforço da miscigenação como valor social e de outro a invenção da tradição, como se o samba existisse desde sempre como símbolo da brasilidade. A Bossa Nova, por sua vez, é o reconhecimento de certa sofisticação do popular, recriando uma antropologia urbana brasileira, só realizável na canção. A promessa de felicidade nos acena a cada vez que se busca resolver os problemas urbanos como a exclusão, a violência e a corrupção, como uma necessidade de ajustar o real à linguagem materializada nas músicas. A canção crítica dos anos 1960 assinala, de um lado, o modo como música popular e política se entrelaçam na utopia socialista e no combate à ditadura. E de outro – no caminho tropicalista – como o reconhecimento da dimensão individual do desejo, das contradições contra visões unívocas do real, tanto a direita quanto a esquerda.

É justamente no período que coincide com fim da ditadura militar que se percebe, mais uma vez, um interessante movimento da música popular. As manifestações populares que arrastaram multidões nos comícios pelas eleições diretas em 1984 foram um momento particularmente rico na convivência entre os pronunciamentos de políticos, entremeados por apresentações musicais pedindo o fim da ditadura militar. Chico Buarque, Simone, Fafá de Belém, eram alguns dos artistas que participavam de comícios como o de 25 de janeiro em São Paulo. Poucos meses depois, em 10 de abril, um milhão e cem mil pessoas – de acordo com cálculo da imprensa e Secretaria Estadual de Transporte do Rio de Janeiro – se aglomeraram na capital carioca, conforme a descrição de Alberto Tosi Rodrigues:

Os artistas, como de praxe, misturaram-se aos muitos políticos, cada um com seu recado, numa maratona de canções e discursos [...]. Pouco antes do

início dos discursos das principais lideranças políticas, Fafá de Belém emocionou a multidão ao cantar o “Menestrel das Alagoas”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, em mais uma homenagem a Teotônio Vilela (RODRIGUES, 2003, p.75).

Menestrel das Alagoas (Milton Nascimento e Fernando Brant) e *Coração de estudante* (Milton Nascimento e Wagner Tiso) se tornaram hinos populares das diretas e se caracterizavam pelo tom passional levando ao limite a proposta da canção crítica/engajada. Ao mesmo tempo em que eram entoadas pelas multidões, resvalavam no sentimentalismo excessivo, anunciando o desgaste do gênero que seria regulado no movimento da história. A letra de *Coração de estudante* buscava o vínculo com a classe universitária, como era comum nos anos 1960, substituindo a conscientização pelo tom emocional: *Coração de estudante/ há que se cuidar da vida/ há que se cuidar do mundo/ tomar conta da amizade/ alegria e muito sonho/ espalhados no caminho/ verdes: planta e sentimento/ folhas, coração, juventude e fé.*

A reação veio de uma articulação entre o mercado e cenas urbanas musicais, que floresciam em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Um novo ciclo de músicas temáticas, de inspiração roqueira – inspiradas no lema punk *do it yourself* – cujo projeto estético desprezava as complexas elaborações harmônicas da canção pós-Bossa Nova e as letras metafóricas de combate à ditadura. Essas composições reestabeleceram a “dicção convincente”, revelando-nos uma nova geração de talentosos cancionistas roqueiros, como Cazuza, Renato Russo, Herbert Vianna, Titãs (Arnaldo Antunes e Nando Reis), entre outros.

O *Rock in Rio*, um grande festival de música realizado pela primeira vez em 1985 na capital carioca, coincide com a volta do processo democrático ao país e reacende o debate “em defesa da verdadeira música brasileira contra a invasão do rock” (VIANNA, 2007, p.134). Vianna cita artigos no *Jornal do Brasil*, entre os quais o artigo do sambista Nei Lopes, argumentando que o rock roubaria espaço de consumo de formas autenticamente brasileiras (VIANNA, 2007, p135). O gesto de assimilação tropicalista emergia, mais uma vez, na defesa das novas formas de expressão, justamente na voz de Gilberto Gil. O compositor percebe a volta dos mesmos temas defendidos pelos tropicalistas e reafirmava o valor do acontecimento contra as formas defasadas diante do real histórico:

Você pode dizer: não, mas é terrível acaba com a música brasileira, acaba com a cultura brasileira, acaba com a alma brasileira, acaba com a economia brasileira, a língua brasileira, tudo, aliena. É verdade. Mas ao mesmo tempo está acabando com uma tal cultura brasileira e criando outra (VIANNA,

2007, p.135)⁷⁴.

O rock brasileiro da segunda metade dos anos 1980 rompia com qualquer tom ufanista ou nacionalista e expunha um retrato pessimista dos destinos nacionais, adotando uma linguagem direta e clara. Músicas como *Que país é este* (Legião Urbana, 1987), por exemplo, são explícitas: *nas favelas, no senado/ sujeira pra todo lado*. Em *Perplexo* (Paralamas do Sucesso, 1989), o tom não é diferente: *Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto/ Endividado sem ter mais com que pagar/ Nesse país, nesse país, nesse país/ Que alguém te disse que era nosso*. A música *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor – que se tornou uma das mais populares no *Rock in Rio*, subvertia, inclusive, as regras gramaticais, para colocar o dedo na ferida: *A gente não sabemos tomar conta da gente/ a gente não sabemos escolher Presidente/ a gente não sabemos nem escovar os dentes. Inútil, a gente somos inútil*. Os jovens roqueiros dos anos 1980 retomam, assim, pela via da assimilação o vínculo com o recado no cancionário.

Vianna (2007, p.137) observa um outro movimento contemporâneo ao rock dos anos 1980 que promove uma alteridade na concepção de brasilidade cosmopolita sugerida pelo teor das letras dos roqueiros, cujo exemplo mais notório é a música *Lugar nenhum* dos Titãs: *Não sou brasileiro/ Não sou estrangeiro/ Não sou de nenhum lugar/ Sou de lugar nenhum/ Não sou de São Paulo, não sou japonês/ Não sou carioca, não sou português/ Não sou de Brasília, não sou do Brasil/ Nenhuma pátria me pariu*. Os blocos afro da Bahia, como o Olodum, “redefinem a visão de mundo e o estilo de vida cosmopolitas a partir de outra perspectiva e dentro de outro contexto: aqueles ligados culturalmente às noções de negritude e terceiro mundo” (VIANNA, 2007, p. 138). Sem a defesa de valores nacionais puros, na medida em promoviam fusões com o reggae e a música africana contemporânea, essas experiências dialogam com a do rock e irão até mesmo se fundir, anos depois, com os Tribalistas, aproximando Arnaldo Antunes de Carlinhos Brown. O gesto Tribalista é, como demonstramos no primeiro capítulo, uma atualização do Tropicalismo, assim como a emergência nos anos 1990 da cena pernambucana capitaneada por Chico Science e Nação Zumbi na fusão dos tambores de Maracatu com as guitarras e músicas que evidenciam uma voz das periferias.

Artistas como Cazuzza, Herbert Vianna e Arnaldo Antunes se aproximam de novas formas de canção com temáticas contemporâneas, reestabelecendo o dizer convincente

⁷⁴ Vianna reproduz entrevista de Gilberto Gil ao programa *Conexão Nacional*, exibido pela Rede Manchete em 1985.

e dialogando com a tradição da música brasileira. É um momento limiar, pré-queda do muro de Berlim, que anuncia o período dos mega eventos diretamente ligados ao entretenimento, esvaziando o campo político da música. O mercado será, de acordo com Tatit (2004, p.107), o grande regulador da quarta triagem da canção brasileira no século XX. “Os verdadeiros sujeitos da quarta triagem foram os representantes das empresas (diretores, produtores, e homens de mídia) que respondiam pelo perfil artístico dos grupos e pelos acordos com os veículos de divulgação” (TATIT, 2004, p.107). Há uma ampliação da venda de discos com a eleição do estilo de cada temporada – sertanejo, axé, pagode – em convivência com os ídolos dos anos 1960 – Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Betânia, muitos dos quais conquistando espaços no mercado internacional.

É possível propor uma nova triagem pós-mercado ao modelo concebido por Tatit. Já discutimos como a indústria do disco foi a primeira a se ressentir das mudanças provocadas pela cultura digital. Esse abalo mercadológico trouxe novas consequências à posição do cancionista. A crise da canção, discutida no próximo capítulo, é também a crise de um lugar enunciativo construído nas brechas dos dispositivos midiáticos da indústria do disco. É uma mudança que se enquadra no que os teóricos de mídia norte-americanos classificam como a passagem do hit ao nicho⁷⁵. Há uma pulverização, uma diversidade de estilos e possibilidades artísticas a circular, sobretudo, na internet, em contraposição ao modelo anterior, quando a indústria fonográfica dava as regras.

Ao contrário do fonógrafo, quando os recursos eram parcos e era necessário escolher qual estilo seria gravado, a triagem agora se define pela diferenciação no excesso. Já que grande parte dos artistas tem acesso aos meios de gravação e reprodução da internet, a sobrevivência do cancionista depende da forma como a mensagem possa se destacar em meio a uma profusão de conteúdos os mais variados. A singularidade diante do excesso⁷⁶.

O cancionista perdeu força também por causa da ampliação de espaços para o recado das ruas na cultura digital. Os vídeos no Youtube sobre os mais variados assuntos acentuam essa característica, que faz de cada um produtor de recados em potencial: “O ideal da cidadania monitora depende do desenvolvimento de novas habilidades em colaboração e de uma nova ética de compartilhamento de conhecimento que nos permitirão deliberar juntos” (JENKINS, 2007 p.342).

O vínculo histórico da canção com o dizer convincente cria novos campos de

⁷⁵ A esse respeito, ver: ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

⁷⁶ Um clipe com a canção composta por jovens curitibanos, *A banda mais bonita da cidade*, tornou-se, em 2012, um fenômeno de audiência não só na internet, mas foi replicado na televisão e nos jornais.

possibilidade, mesmo na cultura do excesso. Ainda que se considerem todos os lados do espetáculo tropicalista, é possível tomá-lo principalmente como instalador de novos paradigmas no campo específico da música brasileira. Gilberto Gil se torna um dos mais importantes cancionistas da história da música brasileira, dialogando com a tradição e a subvertendo na busca de uma dicção original. Se o sujeito tropicalista é aquele que multiplica as possibilidades enunciativas – adotando diferentes dicções –, o faz num diálogo com os domínios de memória da música brasileira. Assim, nossa proposta é perceber como Gilberto Gil articula sua singularidade a partir da inscrição nos discursos do samba e da Bossa Nova, ampliados, entretanto, de um lado, pelas influências externas como o rock e o reggae e, de outro, pelos ritmos territoriais do nordeste, tais como o baião e o forró. Gil se faz múltiplo, se reinventando nos saberes/poderes/sabores dos acontecimentos, sem perder o vínculo com uma ordem do olhar sertanejo. É o que vamos demonstrar no último capítulo, articulando a trajetória do cancionista ao do Ministro como um caminho revelador de uma inversão na rede de recados da história da canção popular. No caminhar para a política institucional, é a voz que canta que ecoa na voz que fala.

CAPÍTULO IV

**A VOZ QUE CANTA NA VOZ QUE FALA:
DO CACIONISTA AO MINISTRO**

*A refavela
Revela a escola
De samba paradoxal
Brasileirinho
Pelo sotaque
Mas de língua internacional
[Gilberto Gil, *Refavela*, 1977]*

A trajetória de Gilberto Gil é exemplar da característica definidora do sucesso do cacionista: o dizer convincente (TATIT, 2004). Há dizer convincente, como vimos, quando o intérprete entoia a canção como uma extensão da linguagem oral cotidiana na linha melódica, quando transparece a voz que fala na voz que canta. A definição de Tatit (2004) não se aprofunda – pela própria inscrição de seu trabalho na semiótica greimasiana – na abordagem discursiva implícita na ideia do dizer convincente: a relação entre o que se diz, como se diz e o real histórico (o porquê se diz). É exatamente esse fio que gostaríamos de retomar através da articulação entre a voz que fala e a voz que canta no percurso político-poético-musical de Gilberto Gil, especificamente por meio da canção⁷⁷. Para convencer, é preciso que o sujeito expresse as coisas por saber: esteja afinado ao mecanismo que traduza práticas discursivas em enunciados. São elementos tão presentes na constituição de Gilberto Gil em Sujeito da Canção que, por vezes, o poeta se torna, como já vimos, visionário. A linguagem pode estar atrasada em relação ao real histórico, mas pode também antecipá-lo,

⁷⁷ Nossa opção teórica inscrita na Análise do Discurso de linha francesa não torna possível o nível de detalhamento das canções analisadas por Tatit (2004) na conjunção entre melodia e letra, muitas vezes tratadas de maneira mais superficial neste trabalho em nome do recorte histórico/discursivo mais amplo.

como ocorre, em certa medida, com o Tropicalismo.

Já exploramos nos dois primeiros capítulos a relação entre o acontecimento tropicalista, o funcionamento dos arquivos e o real histórico. Ao exercício da constituição histórica da figura do cancionista que tem nos guiado neste último capítulo, é necessário, agora, entrelaçar a especificidade de Gilberto Gil, procurando ver a articulação entre a dicção do compositor/intérprete e o dizer convincente. Gilberto Gil faz da canção um caminho para o contínuo processo de construção da estética de si, no jogo entre memória e acontecimento. O principal corpus de organização da análise é o livro *Todas as letras*, uma coletânea do cancionário de Gil até o ano de 1996, obra em que o artista comenta a maior parte das canções, tornando mais próxima a articulação entre a voz que canta e a voz que fala⁷⁸. A trajetória do artista é constituída pela constante busca do dizer convincente que é, como vimos, o fio condutor da canção na descontinuidade histórica. Assim, não há uma dicção única definidora do sujeito da canção, Gilberto Gil, mas dicções que são transformadas no movimento da história. Percorrer essas dicções é nossa proposta para alcançar a posição de sujeito da canção ocupada por Gilberto Gil. Numa obra tão diversa e extensa, é natural que se privilegie as canções mais expressivas, aquelas que abriram caminhos na rede discursiva, instalaram singularidades, redefiniram a carreira do artista. São as canções/acontecimentos que nos dão a configuração de uma rede discursiva a partir da produção de Gil. Nossa opção metodológica não será cronológica. Para dimensionar o espaço da relativa autonomia do sujeito em meio aos domínios de memória, buscaremos analisar a relação da produção de Gil articulada com as correntes mais importantes da música brasileira: o samba, a Bossa Nova, a música engajada dos anos 1960, e o próprio Tropicalismo.

4.1 Ser só/só ser: o samba paradoxal

A geração de cancionistas dos anos 1960 leva ao limite a relação entre a voz que fala e a voz que canta, na medida em que o intérprete e o autor se confundem. Gilberto Gil também ocupa, como se sabe, simultaneamente, as posições sujeito do autor e do intérprete. Ainda assim, existem especificidades próprias da elaboração e da interpretação da canção. Além de compor músicas que se inscrevem no *arquivo de brasilidade*, Gilberto Gil

⁷⁸ Não nos limitaremos a esse *corpus* porque se trata de uma transcrição para a escritura das canções. É preciso considerar a performance do artista. A riqueza da obra, entretanto, está na possibilidade do acesso dos comentários do autor sobre o contexto de produção de cada canção, motivo pelo qual o denominamos *corpus* de organização do cancionário.

por vezes emprestou sua voz para criações de outros compositores. Os dois gestos se complementam nas dicções do artista. A expressão de um cancionista resulta do encontro entre a musicalidade e o conteúdo: a maneira de dizer é indissociável do que é dito.

A busca pela singularidade resulta numa rede de influências com outros cancionistas já discutidas no primeiro capítulo. O primeiro nome a ser considerado é Luis Gonzaga, que motivou em Gilberto Gil o aprendizado de acordeon ainda na infância. João Gilberto lhe forneceu a motivação para se aperfeiçoar no instrumento em que seria composta a maior parte de suas canções, o violão. A influência de Dorival Caymmi é decisiva, como demonstramos no primeiro capítulo, para forjar a dicção do compositor no momento histórico de *Domingo no parque*. Jorge Ben se torna uma influência tão decisiva, como relata Caetano (1997) em suas memórias, a ponto de Gil não ver sentido em continuar criando, na medida em que o compositor carioca realizava tudo o que ele considerava relevante em termos de música brasileira. Sendo o Tropicalismo um gesto de assimilação, a rede de influências e diálogos segue aberta às sonoridades/acontecimentos, como os Beatles, o Reggae, as Africanidades. É a partir de campo de influências que se constrói a expressão singular do artista: “a incorporação atravessa, em princípio, o tema da mimesis e da originalidade ao mesmo tempo” (LOPES, 2012, p.236).

A mistura de todas essas influências tece a singularidade da dicção do artista: sua poética, musicalidade, recursos interpretativos. Gil concretiza no trabalho de cancionista a intuição de unir a Banda de Pífanos aos Beatles e o faz a partir de uma relação com a história da canção brasileira.

O núcleo inconfundível de seu repentismo rítmico e melódico está ele mesmo mergulhado nas fontes orais da música negra e da música popular nordestina, do baião de Luiz Gonzaga, já apto por sua vez para a grande aventura urbana dos meios de massa, repassada pelo cultivo poético-harmônico (intrinsecamente escritural) da bossa nova e explodido pela consciência metapoética e pós-pop da Tropicália (WISNIK, 2004, p.298).

Sendo um artista nordestino capaz de articular o universo do sertanejo representado por Luiz Gonzaga com as canções do mar de herança caymmianiana, a produção de Gilberto Gil é atravessada também pelas influências extensas do samba e da Bossa Nova, e se coloca na ponta do acontecimento tropicalista. A dicção de Gil é indissociável das formações discursivas em que o seu discurso se insere. Ao mesmo tempo em que existe essa determinação, há uma expectativa pela singularidade que nos revele um outro dizer convincente. Já demonstramos como o poder-saber da canção resulta do mecanismo que prevê

a inscrição de singularidades num domínio de memória, num jogo entre estrutura e acontecimento. Um cancionista só se efetiva como tal na aceitação do público quando é capaz de demonstrar sua particularidade inscrita na história da canção. Com Gilberto Gil não é diferente. Há certamente em Gil um sambista, bossanovista, tropicalista; mas sempre com um deslocamento que o singulariza, demarca um território discursivo próprio, intradiscursivo a atualizar interdiscursos. São essas singularidades que nos interessam na busca pela expressão do discurso do cancionista.

Na primeira fase da carreira do compositor, sua originalidade aparece ligada mais ao modo de dizer do que propriamente ao conteúdo de suas canções. O grão da voz, a particularidade do violão, são dimensões profundas da produção de sentido capazes de criar a percepção de que chegava à cena um artista original, cuja dicção se filiava à tradição oral da música negra e nordestina, aliada ao refinamento poético e musical na melhor tradição da linha que vai da Bossa Nova à canção crítica dos anos 1960. A personalidade artística, entretanto, ainda estava envolta e determinada pelas formações discursivas no campo da música popular brasileira de então. O momento era da transição da Bossa Nova para a canção crítica e o compositor baiano se enquadra, como já demonstramos no primeiro capítulo, neste duplo referencial. Há um equilíbrio entre músicas de teor engajado – *Roda* (Gilberto Gil e João Augusto, 1964), *Procissão* (Gilberto Gil, 1964), *Louvação* (Gilberto Gil e Torquato Neto, 1965), com outras de verve bossanovista como *Bem devagar* (Gilberto Gil, 1962) e *Amor até o fim* (Gilberto Gil, 1966).

Já vimos como o Tropicalismo se consolida entre os festivais de 1967 e 1968, sobretudo pela pretensão de retomada do que os atores envolvidos no movimento consideravam a linha evolutiva da música brasileira. É um processo que se dá a partir das formações discursivas da Bossa Nova, da canção engajada e da Jovem Guarda que se amalgamam num discurso outro, o do Tropicalismo. Os enunciados tropicalistas trazem em si as marcas dos discursos com os quais buscavam o rompimento, como foi demonstrado na análise de *Soy loco por ti, América* (1967), exemplo de heterogeneidade discursiva entre a canção de protesto e o incipiente Tropicalismo.

Lunik 9 (Gilberto Gil, 1966) aparece também como índice da originalidade do artista como poeta afinado ao contemporâneo. A letra da canção aborda a chegada do homem à lua como ameaça potencial ao “quadrado” erigido pela Bossa Nova – amor, sorriso, flor e violão: *Lá se foi o homem/ Conquistar os mundos/ Lá se foi/ Lá se foi buscando/ A esperança que aqui já se foi/ Nos jornais, manchetes, sensação/ Reportagens, fotos, conclusão:/ A lua foi alcançada afinal/ Muito bem/ Confesso que estou contente também/ A mim me resta disso*

tudo uma tristeza só/ Talvez não tenha mais luar/ Pra clarear minha canção/ O que será do verso sem luar?/ O que será do mar/ Da flor, do violão?/ Tenho pensado tanto, mas nem sei (RENNÓ, 1996, p.64). *Lunik 9* inaugura a temática da relação entre o mundo oral, circular, mítico (WISNIK, 2004, p.297) e o mundo tecnológico, informático, descontínuo, que seria ao longo do tempo uma regularidade da obra de Gil, perceptível de maneira explícita em canções como *Cérebro eletrônico* (1969) e *Futurível* (1969), compostas na prisão militar que deságuam, como vimos, em *Parabolicamará* (1991) *Pela internet* (1996) e *Banda larga cordel* (2008).

Há duas linhas singulares já sugeridas pelos primeiros trabalhos de Gil, ambas discutidas nos dois primeiros capítulos. A primeira é política: o fio do discurso que liga *Procissão* (de inspiração marxista) a *Soy loco por ti, América*, exemplar do deslocamento tropicalista. A segunda é o impacto da ciência e tecnologia na sociedade: a linha que vai de *Lunik 9* a *Banda larga cordel*, com repercussão direta no discurso e prática do Ministro, conforme demonstramos nos capítulos anteriores.

É necessário, agora, buscar outros núcleos de constituição da singularidade de Gil de maneira mais próxima aos domínios de memória predominantes na história da canção. É uma opção metodológica que nos permitirá, sobretudo, perceber a forma como os domínios de memória ao mesmo tempo determinam e criam espaço de singularidades para a expressão discursiva do cancionista. O primeiro núcleo se dá, portanto, na relação do artista com o discurso do samba e tudo que nele se refere ao elemento da mestiçagem. O samba aqui é tomado numa dimensão mais ampla e não apenas restrita ao predomínio da rítmica e do estilo tradicional do sambista. Embora, em alguns momentos, Gil adquira a dicção de sambista, o que nos importa é perceber a presença de elementos da triagem histórica do samba: a canção como recado, o elemento da mestiçagem e sua implicação política entre o combate ao racismo e o populismo. É do interior dessa formação discursiva que se dá um dos deslocamentos definidores da singularidade do artista. Gil reinventa o recado e contribui para instaurar novos paradigmas no discurso da mestiçagem, ao mesmo tempo redefinindo e extrapolando os limites da brasilidade.

A origem baiana do compositor já é, por si só, fator de aproximação com a formação discursiva do samba: “O samba foi erigido como a música nacional e a referência a Bahia é freqüente como uma espécie de mãe preta da pátria” (MARIANO, 2009, p.60). Já analisamos o samba *Eu vim da Bahia*, composto por Gil em 1965, música que busca a inscrição do compositor na posição sujeito de cancionista a partir do imaginário da baianidade. Gil chega ao sudeste como uma espécie de sambista baiano pós-Bossa Nova,

integrado à canção crítica. Os acontecimentos o comprovam: a ligação inicial com Elis Regina, a participação na passeata contra as guitarras elétricas. A autonomia criativa do artista estava condicionada ao discurso da época, um artista mais conduzido do que condutor. Situação que seria revertida em pouco tempo.

O acontecimento tropicalista provoca uma mobilidade enunciativa do cancionista, mais perceptível nos momentos posteriores aos Festivais de 1967 e 1968, quando ele compõe um dos seus sambas de maior sucesso. É como se ao retirar simbolicamente a couraça existente na música engajada, o intérprete/compositor adquirisse uma dicção libertária, mesmo sob a opressão da ditadura de direita⁷⁹. A musicalidade transborda, então, em dizer convincente, rapidamente percebido pelos militares que decidiram pelo exílio do artista. O samba *Aquele abraço* é o mais representativo dessa transição pós-tropicalista e pré-exílio, tendo sido composto, como lembra Gil, nos momentos em que ele se preparava para deixar o Brasil depois da prisão: “Finalmente eu ia poder ir embora do país e tinha que dizer bye bye, sumarizar o episódio todo que estava vivendo e o que ele representava, numa catarse. Que outra coisa para um compositor fazer uma catarse senão numa canção?” (RENNÓ, 1996, p.110).

Aquele abraço é um típico samba carioca (e como tal refaz a ponte imaginária Rio – Bahia), tanto na condução rítmica quanto na tradição de ser um veículo para manobrar o recado do compositor⁸⁰. Na gravação original em 1969, Gil anuncia a música com uma fala/dedicatória vigorosa aos conterrâneos – “esse samba vai para João Gilberto, Dorival Caymmi e Caetano Veloso” – seguida de versos com referências à beleza de signos cotidianos do Rio de Janeiro, entoados como um prolongamento da fala inicial: a banda de Ipanema, a Portela, o Flamengo e o Chacrinha que continua *comandando a massa, balançando a pança e buzinando a moça*. A recorrência ao verbo *continuar*, conjugado na terceira pessoa – se referindo ora ao Rio de Janeiro, ora ao Chacrinha – é o elemento que ironicamente assinala a permanência da vida cotidiana em meio a opressão que vitimava o próprio compositor: *O Rio de Janeiro continua lindo/ O Rio de Janeiro continua sendo/ O Rio de Janeiro fevereiro e março*. Quem está de partida é Gil, a cidade continua os ciclos representados pelo futebol, carnaval, mediados pela cultura de massa. A música é a expressão da “satisfação na provisoriidade” (WISNIK, 2004), vivenciada no intervalo entre a prisão e o exílio, como se o desfrute dessa parcela de liberdade, precedendo a despedida, fosse uma reserva de brasilidade

⁷⁹ Em depoimento ao documentário *Uma noite em 67*, já citado no primeiro capítulo, Gil classifica o Tropicalismo como um momento agônico na sua trajetória. Apesar da prisão e do eminente exílio, *Aquele abraço* revela certa distensão pós-tropicalismo.

⁸⁰ *Aquele abraço* foi composta, de acordo com Gil, numa viagem de avião do Rio para a Bahia.

para suportar de um lado os dias frios do inverno europeu e de outro a opressão da ditadura militar. O compositor toma os elementos que poderiam se supor alienantes na visão engajada (Chacrinha, o futebol) como signos de uma vitalidade poética, cotidiana, urbana, núcleos de resistência simbólica à própria ditadura.

A dicção de Gil em *Aquele abraço* é solar, soando como uma despedida de objetos do afeto – não só do compositor como a *todo povo brasileiro* que se identifica com o imaginário carioca historicamente difundido pelo samba. O sentido polifônico da canção, composta num contexto específico, mas incorporada aos *arquivos de brasilidade*, produz sentidos variados toda vez que é necessário por um motivo qualquer lembrar que *O Rio de Janeiro continua lindo*, seja como contraponto para lamentar o descaso político, o narcotráfico, ou mesmo no tom ufanista de celebrar a beleza da cidade. *Aquele abraço* dialoga com a “promessa de felicidade” da Bossa Nova, mas o faz com uma abrangência territorial-simbólica mais ampla, incluindo referências populares: a geografia carioca de onde brotaram expressões como Tim Maia, Jorge Ben, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Não se trata apenas do universo da zona sul presentificado nos versos da Bossa Nova, mas em signos outros, como as Escolas de Samba, o futebol, a cultura de massa que produziu o Chacrinha como expressão carioca/brasileira. Próxima à dicção de *País tropical* (1969) e *Fio maravilha*, de Jorge Ben – com quem anos depois Gil gravaria um álbum de voz e violão (Gil e Jorge – *Ogum Xangô*, 1975) – *Aquele abraço* sela a ligação entre Gilberto Gil e o samba, tornando sua dicção carioca-baiana.

A dimensão do recado no samba de Gil está na apropriação da linguagem oral dando o tom de informalidade e calor à narrativa. *Aquele abraço* era também a saudação dada pelos militares no quartel onde o compositor estava preso⁸¹. Um recado contrário, inclusive, às investidas populistas, comuns ao universo do samba. Durante o exílio londrino, o compositor foi agraciado com o prêmio *Golfinho de Ouro*, concedido pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, justamente, à música *Aquele abraço*. Em crítica publicada no semanário carioca *Pasquim*, Gil expõe os motivos pelos quais não aceitava o prêmio, explicitando o avesso do tom solar da composição, revelando a carga de ironia subentendida em *Aquele abraço*:

“Aquele Abraço” não significa que eu tenha me regenerado, que eu tenha me tornado “bom crioulo puxador de samba” como eles querem que sejam todos

⁸¹ Era também o bordão do humorista Lilico, que chegou a reivindicar uma participação na música. “Eu aprendi a saudação com os soldados. Eu não tinha televisão na prisão”, se defende o autor (GIL in RENNÓ, 1996, p.110).

os negros que realmente sabem qual é “o seu lugar”. Eu não sei qual é o meu, não estou em lugar nenhum; não estou mais servindo à mesa dos senhores brancos, e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Por isso talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde eu pelo menos possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam (GIL, 1970, p. 43)⁸².

Gil demarca sua posição discursiva se contraponto à possibilidade de uma leitura descontextualizada de *Aquele abraço* considerá-lo um samba exaltação, num momento em que a ditadura radicalizava a repressão. Ter se regenerado e transformado no “bom crioulo puxador de samba” seria aderir ao populismo que vê o samba como agente histórico de integração das raças, sem conflitos. A essa ordem, Gil resiste. O discurso da mestiçagem pode também esconder a exclusão econômica e política, disfarçada na cordialidade que toma o samba exemplo de convivência pacífica. Caetano relembra como a negritude passou a adquirir um outro valor para Gilberto Gil justamente nesse período:

No final da década – sobretudo sob o impacto de Jimi Hendrix – Gil vestiu a máscara do negro com consciência racial, e essa nova persona, em vez de meramente ocultar o homem resolvido além dos conflitos, revelou conteúdos de mágoa e orgulho latentes sob o antigo véu (VELOSO, 1997, p.288).

A referência interdiscursiva ao poema de Gonçalves Dias – *Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá/ as aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá* – desloca o sentido original para demarcar a crítica à opressão e à interdição da censura nas artes.

O processo de conscientização resultante de um “refinamento pessoal” (VELOSO, 1997, p.228) faria do canto de Gil um canal de denúncia do racismo, cujo ápice é a música *A mão da limpeza* (Gilberto Gil, 1984):

Eu fiz A Mão da Limpeza para repor certas coisas no lugar e remendar um preconceito histórico contra os negros; para responder, no mesmo tom, um desaforo - o velho ditado: “Negro, quando não suja na entrada, suja na saída”. [...] uma condenação moral aos brancos [...]. Há muito mais sujeira a apurar ao longo do processo da civilização de vocês do que da nossa. É o que a música diz. E ela diz o que tem a dizer, com contundência e eficácia (GIL in RENNÓ, 1996, p.288).

A letra, de acordo com Gil, é inspirada na imagem das lavadeiras, faxineiras negras que cruzou ao longo da vida: *Mesmo depois de abolida a escravidão/ Negra é a mão/*

⁸² Referência eletrônica, ausência de página.

De quem faz a limpeza/ Lavando a roupa encardida, esfregando o chão/ Negra é a mão/ É a mão da pureza. Contra o velho ditado racista o dizer convincente do cantor brada: *que mentira danada ê!*, fazendo do artista o condutor da reversão do sentido histórico de uma expressão popular que merecia cair em desuso – como, de fato, ocorreu. *A mão da limpeza* é exemplar da formulação das práticas discursivas em linguagem a partir da associação com elementos históricos: a reversão sintático-semântica daquilo que foi apagado no velho ditado – coube aos negros limpar a sujeira do branco. A expressão popular oculta uma estratégia de dominação. Essa “vontade de verdade” vindo à tona pela voz do cancionista efetiva sua posição sujeito de combate à intolerância racial e de utilização da linguagem para reversão dos sentidos sedimentados no imaginário brasileiro.

Na outra ponta das denúncias ao racismo, Gil transmuta a resistência em poder, valorizando o discurso da positividade negra: o direito à cidadania (educação, renda, saúde) de maneira indissociável ao reconhecimento dos aspectos culturais. Algo que é enfatizado, como vimos, em *Refavela*. Dois anos depois, a ideia do direito “ao salário mínimo da cintilância” do manifesto *Realce* (1979) se desdobra numa gravação pop de *Marina*, de Dorival Caymmi, a morena que já *é bonita com que Deus lhe deu*, e *Sarará miolo* (Gilberto Gil, 1987): *Sara, sara, sara cura/ Dessa doença de branco/ De querer cabelo liso/ Já tendo cabelo louro/ Cabelo duro é preciso/ Que é para ser você, crioulo.* O discurso de Gil se investe, por vezes de maneira pioneira, na afirmação da identidade negra, contra a linguagem racista, denunciando a exclusão econômica dos favelados e favorecendo a postura cidadã no negro na sociedade brasileira, articulando estética e política.

O discurso da miscigenação em Gil é o elemento que o transforma num artista cosmopolita, capaz de se expressar através das canções nas línguas inglesa e francesa e de ousar abordar aspectos sociais e políticos de outras culturas com a mesma verve com que tematiza esses assuntos no Brasil. Há uma inversão do clássico modelo do artista pop americano ou inglês se interessar por temas humanitários na América Latina, Gil ousa fazer o caminho contrário. Na medida em que se torna um artista pop de reconhecimento mundial, faz do trânsito entre culturas uma oportunidade de aperfeiçoar sua dicção, ao incorporar acontecimentos discursivos de outras geografias e universos simbólicos. A aproximação com a cultura negra de vertente pop se materializa na difusão do reggae no Brasil, com o sucesso estrondoso da versão de *No woman, no cry*, traduzido como *Não chore mais* (1977), uma das canções de maior popularidade no cancionário de Gil. A identificação com o reggae se efetivaria com a gravação de um álbum com clássicos da música jamaicana: *Kaya N'Gan Daya* (2002).

Mais do que incorporar elementos externos como reggae e o rock, Gil se dedica a apontar exemplos de intolerância racial, religiosa e cultural tanto na África quanto na Europa. A música *Oração pela libertação da África do Sul* (1985) homenageia o bispo Tutu, perseguido pelo regime do apartheid: *Se o rei Zulu já não pode andar nu/ Se o Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã/ Zelai por nossa negra flor pagã/ Sabei que o papa já pediu perdão/ Varrei do mapa toda escravidão*. Um evento de combate ao racismo em Paris⁸³ inspira Gil a criar *Touche pas à mon pote* (1985), escrita e interpretada em francês, como explica o autor:

Ao voltar ao Brasil - com o slogan deles, o “*Touche pas à mon pote*” (“Não incomode meu chapa”), na cabeça -, resolvi fazer a canção. [...] “Como é que vocês, povo da Liberdade, da Igualdade e da Fraternidade, se deixam rebaixar por tamanha mesquinharia? Isso é coisa de Hitlers, não de vocês!”. É a exortação da canção à alma francesa, às suas grandes máximas cívicas [...]. A canção se tornou conhecida na França. Os franceses ficaram admirados de ver que um fenômeno interno deles pudesse ter sido revelado a partir de fora (RENNÓ, 1996, p.306).

Touche pas à mon pote traz nas entrelinhas a mensagem de uma brasilidade de respeito à diversidade, que se efetiva como uma das principais bases discursivas do artista, refletindo nas apresentações na ONU na condição de Ministro: *Touche pas à mon pote/ Ça veut dire quoi?/ Ça veut dire peut être/ Que l'Être qui habite chez lui/ C'est le même qui habite chez toi*. Gil se torna no movimento dos discursos um cosmopolita pop. A internacionalização da canção brasileira, sobretudo a partir dos anos 1980, encontra em Gilberto Gil um campo tanto mercadológico quanto político. Nesses momentos, a música “não se restringe a uma mercadoria vendável, um modo de obter lucro imediato: trata-se de um instrumento poderoso e massivo para estabelecer confrontos e acordos socioculturais” (LOPES, 2012, p.219).

Em outras canções compostas em francês, o tema da África é dominante. *La lune de Gorée* (Gilberto Gil e Capinam), gravada no álbum *Quanta* (2002), é inspirada na ilha do arquipélago de Cabo Verde de onde saíam grande parte dos navios negreiros transportando os escravos: *La lune qui se leve/ Sur l'île de Gorée/ C'est la même lune qui/ Sur tout le monde se leve/ Mais la lune de Gorée/ A une couleur profonde/ Qui n'existe pas du tout/ Dans d'autres parts du monde/ C'est la lune des esclaves/ La lune de la douleur/ Mais la peau qui se trouve/ Sur les corps de Gorée/ C'est la même peau qui couvre/ Tous les hommes du monde/ Mais la peau des esclaves/ A une douleur profonde/ Qui n'existe pas du tout/ Chez d'autres hommes du monde/ C'est la peau des esclaves/ Un drapeau de Liberté*. *La renaissance africaine* (Gilberto Gil), gravada em *Banda larga cordel* (o álbum que marca o

⁸³ *SOS Racismo*, na Praça da Concórdia, nos anos 1980, segundo Rennó (1996, p. 306).

retorno do Ministro à canção) aborda a possibilidade de um renascimento africano postulado por Nelson Mandela, a partir da reapropriação dos elementos históricos de cada sociedade do continente, refundando o tecido social e político. Trata-se de uma reação ao paradigma colonialista cuja base consiste, sobretudo, em falar no lugar da África, ainda que apontando as injustiças sociais, a escravidão. O renascimento, ao contrário, busca a voz da África nos seus próprios habitantes: *L'homme plein de dignité/ Sa nature, ses dieux,/ Son histoire et l'au dela/ L'homme et son paysage aimé/ Tout est là devant ses yeux/ Tout ça dans le baouba/ La renaissance africaine/ La renaissance africaine/ Et sa puissance/ La renaissance africaine/ La renaissance africaine/ Avec sa dance/ C'est l'afrique libérée/ C'est l'afrique et ses idées/ De sagesse et de vigueur/ C'est l'afrique et sa mission/ Clé pour la vrai construction/ Du monde civilize/ Son peuple, son territoire/ Qui s'étendent en diáspora/ Jusqu'à la fin de la terre/ En Europe, en Amerique/ C'est toujours l'esprit d'Afrique/ La nouveauté qui prospere/ Ses enfants, ses gens musclés/ Ses femmes d'outre beauté/ Une beauté noir-nuit/ Continent le plus age/ Les vieux temps nous ont laissé/ Sa mythologie, sa vie.* A proposta é buscar na história as causas internas e externas da realidade social africana e projetar um futuro com aumento do nível de educação e renda. É a linha discursiva da *Refavela* que costura a diáspora africana à exclusão social do negro no Brasil: *brasileirinho pelo sotaque mais de língua internacional.*

Cássia Lopes (LOPES, 2012, p.196) percebe, na dicção cosmopolita de Gil, uma estratégia discursiva de reversão do eixo dominante do pensamento europeu, na busca de elementos contra-hegemônicos. O trabalho do artista se inscreve na reação à crise do modelo social e econômico de mentalidade colonialista, determinante nos paradigmas que leem as divisões no mapa e dão os parâmetros científicos. A produção discursiva de Gil reflete uma posição de fronteira.

A zona fronteiriça permite não só o encontro com o outro, ma o declínio da representação fechada de si mesma. É um não lugar, um limite imaginário instaurado a partir do contato entre culturas diversas que leva a projetar a vida e a viver a noção de diferença, sem a qual é impossível pensar o valor e o papel das ficções em torno da identidade projetada sobre o outro (LOPES, 2012, p.196).

A intuição original do Tropicalismo em deslocar as formações discursivas da esquerda nacionalista, através da articulação entre a cultura popular e jovem cultura de massa já se coloca no espaço da identidade híbrida, de fronteira. A aproximação com a África – intensificada, como veremos, na gestão Ministerial – busca construir uma posição crítica em

relação à visão colonialista e é feita, num primeiro momento, através da canção. É a partir da ampliação da representação fechada da própria identidade que o cancionista se aproxima tanto da África quanto da Europa. Depois da Bossa Nova, muitos artistas brasileiros ganharam reconhecimento internacional pela riqueza harmônica, rítmica e melódica. Gil alia a esses ingredientes uma voz política em que o discurso de uma negritude afirmativa em corpo, verbo e ritmo leva o artista a uma dimensão pop cosmopolita.

No álbum *Tropicália 2* (1993), gravado por Gil e Caetano em homenagem aos 25 anos do Tropicalismo, o centro discursivo é a relação entre a canção e a discussão racial no Brasil. Duas das faixas mais significativas do disco – a primeira e a última – expõem ângulos complementares sobre o tema. *Haiti* (1993), parceria de Caetano (letra) e Gilberto Gil (música), revela-nos o olhar do poeta sobre o massacre dos presos no presídio do Carandiru em São Paulo, em 1992. Na gravação, é a voz de Gil, num tom grave e contido, que enuncia: *111 presos indefesos/ Mas presos são quase todos pretos/ Ou quase pretos/ Ou quase brancos quase pretos de tão pobres/ E pobres são como podres/ E todos sabem como se tratam os pretos/ E quando você for dar uma volta no Caribe/ E quando for trepar sem camisinha/ E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba/ Pense no Haiti/ Reze pelo Haiti*. A letra é interpretada por Gil numa dicção próxima ao rap (preservando, entretanto, algo da contenção bossa-novista), intercalada por um refrão/citação da melodia de *Menino do Rio*, composta por Caetano nos anos 1980: *O Haiti é aqui/ O Haiti não é aqui*; no lugar de *O Havaí seja aqui* da versão original.

Mais do que troca de significantes, a inversão soa como (auto)crítica tropicalista e (meta)reflexão sobre a posição/sujeito do cancionista: choque entre o hedonismo da estética odara (objeto das patrulhas ideológicas) e o real social, entre a relação do princípio do prazer investido na canção de Caetano e o princípio da realidade histórica brasileira, representada pelo massacre aos presos negros. O *Menino do Rio* é o equivalente tropicalista da *Garota de Ipanema*, com sua construção de um imaginário a partir das praias cariocas da zona sul, trazendo, entretanto, o tema da androginia ausente nas formulações das canções dos anos 1950. O comentário de Caetano de que o Brasil precisa chegar a merecer a Bossa Nova encontra sentido na citação ao Haiti como o lugar que ao mesmo tempo *é e não é aqui*, articulado com a memória de *O Havaí seja aqui*, como extensão possível do desejo ao real. *Haiti* faz referência, ainda, à posição-sujeito do cancionista, convidado a se posicionar *no adro da Fundação Casa de Jorge Amado*, de onde é possível testemunhar – com a distância asséptica – o tratamento truculento dado pelos policiais negros à população negra, ali onde os escravos eram castigados. O cancionista se distingue dessa massa, mas de seu ponto de vista

vivência a contradição: os maus tratos dados à massa em contraponto à força rítmica da música popular, descrita nas vozes de Caetano e Gil: *E hoje um batuque, um batuque com a pureza de meninos uniformizados/ De escola secundária em dia de parada/ E a grandeza épica de um povo em formação/ Nos atrai, nos deslumbra e estimula/ Não importa nada/ Nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico/ Nem o disco de Paul Simon/ Ninguém/ Ninguém é cidadão*. Os versos são entoados numa progressão do batuque referido na letra, conforme a estética dos blocos afros da Bahia, sugerindo uma nova forma de civismo a partir da riqueza do batuque como expressão de um ritmo de vida. A utopia renasce na força de um batuque que procura transpor o mundo simbólico da canção para o real histórico.

Haiti sintetiza, assim, as duas faces do discurso de Gil em relação à mestiçagem: o tratamento racista sofrido pela população negra no cotidiano e a potência de expressão cultural representada pelo batuque das crianças. A distância entre os dois universos é reveladora dos limites políticos da canção, capaz de realizar no campo cultural/simbólico o que permanece irrealizável no social. A dubiedade do Brasil *ser* ou *não ser* o *Haiti* é enunciada na forma de um rap/canção que oscila entre a realidade que se dava a ver no tratamento dos policiais e o potencial presente na expressão cultural das crianças.

O sentido da crítica ao racismo em *Haiti* se complementa na faixa que encerra o disco: *Desde que o samba é samba*, composta por Caetano e interpretada por ele e Gil. Ao contrário do tom solar de celebração da vida de *Aquele abraço*, a contenção de inspiração bossa-novista permanece como princípio entoativo numa letra distante da utopia do “amor, sorriso e flor” e mais próxima ao mistério do samba: *A tristeza é senhora/ Desde que o samba é samba é assim/ A lágrima clara sobre a pele escura/ A noite e a chuva que cai lá fora/ Solidão apavora/ Tudo demorando em ser tão ruim/ Mas alguma coisa acontece/ No quando agora em mim/ Cantando eu mando a tristeza embora/ O samba ainda vai nascer/ O samba ainda não chegou/ O samba não vai morrer/ Veja o dia ainda não raiou/ O samba é o pai do prazer/ O samba é o filho da dor*. O samba é o significante cujo sentido se constrói na possibilidade da transformação social: *ainda não chegou, ainda vai nascer*, e remete, ainda, ao tempo mítico da ancestralidade africana na citação de uma expressão popular: *desde que o samba é samba*. A música da diáspora negra, reelaborada na Bossa Nova como promessa de felicidade, articula discursivamente a ideia de brasilidade como teia de poderes, resistências, afetos e desejos. Assim como no futebol, reconhecemos, na música, nossa identidade. *Desde que o samba é samba* transmuta a tristeza em alegria através do canto, aquele que, por vezes, não só nos diz quem somos, como o que podemos ser. *O samba ainda não chegou* remete a imagem das crianças num batuque cívico, no espaço simbólico em que o desenho futuro da

nação se materializa. Faz aparecer a condição do Brasil como um país criança: o novo mundo que se insinua na batucada. Na tradição platônica, o samba se torna a metonímia da república fundada no ritmo quebrado cujo sentido desliza, como o Haiti que é e não é aqui. *Olha que o samba foi/ Foi quebrando, foi/ Foi quebrando, foi/ Foi quebrar/ Lá na beira do mar*, cantaria antes Gil em *Samba de Los Angeles*.

Para além do caráter cívico, há um *Feitio de oração* em *Desde que o samba é samba*, apontando para uma relação espiritual em que a música se torna elemento alquímico transformador, capaz de mandar *a tristeza embora*⁸⁴. Esse aspecto constitui o terceiro eixo da relação de Gil com o elemento da mestiçagem. É o campo do mistério (o inconsciente): os tambores transmutados no toque singular de violão, no canto onomatopéico, terreno dos significantes. A aproximação com a religiosidade de matriz africana – sobretudo o candomblé – aparece como regularidade na obra do compositor, também como desdobramento pós-tropicalista: “Eu só vim mesmo a entrar num terreiro de candomblé – e foi num de Egum na ilha de Itaparica – quando voltava de Londres do exílio” (FONTELES, 1999, p.120). A experiência é refletida na gravação de um afoxé em homenagem aos Filhos de Gandhi, bloco formado só por homens que sai às ruas no carnaval baiano.

O bloco tão vivo na minha memória, tinha sido um dos grandes emblemas de minha infância e era o mais antiga da cidade. Começou a sair em 49, quando eu tinha sete anos. [...] diferente do samba, da marcha, do frevo, dando uma sensação de espaço sagrado (depois viemos a saber que o afoxé era mesmo um toque religioso do candomblé) (RENNÓ, 1996, p.146).

O bloco que estava em decadência ganhou importância com a música e a participação de Gil como integrante durante 13 anos seguidos. A letra era uma homenagem ao desfile do bloco, entoado no ritmo do afoxé numa canção temática em que letra e melodia caminham de encontro ao que procuram, os Filhos de Gandhi: *Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim/ Chama o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/ Oh, meu Deus do céu, na terra é carnaval/ Chama o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi*.

O tema da espiritualidade africana será incorporado ao cancionário de Gil mediante as referências aos santos que comandam sua cabeça na tradição do candomblé: Xangô e Logunedé. O artista aprofunda sua vivência na espiritualidade de matriz africana, sobretudo por intermédio de Mãe Menininha do Gantois. Os baianos tropicalistas contribuem

⁸⁴ Embora os versos sejam de Caetano Veloso, o fato de Gil emprestar sua voz a eles diz muito sobre a relação entre os dois artistas e dialoga com as obras tropicalistas. Num certo sentido, os versos são também um pouco de Gil. *Feitio de oração* é um dos clássicos de Noel Rosa, em cuja letra o autor se pergunta se o samba vem do morro ou da cidade, para concluir que ele nasce no coração.

para minorar os preconceitos contra a religiosidade africana, mantida no gueto – muitas vezes com perseguição policial – até os anos 1970 em muitas localidades. Se no cancionário de Caymmi já são comuns as referências a Iemanjá, a protetora dos pescadores, os tropicalistas intensificam a temática em suas canções, incorporando elementos visuais como roupas e colares nas apresentações. Dessa forma, se aproximam de uma construção discursiva da origem mítica do samba como mistério, ancestralidade.

Ao analisar a música *Banda um* (1981), de Gilberto Gil, Cássia Lopes (LOPES, 2012, p. 249) observa como a canção remete à palavra umbanda, religião nascida no Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX e que reúne elementos distintos como espíritas e bantos, jeje-iourubás, exemplar do sincretismo. A letra faz referência ao multiculturalismo: *Banda Um que toca um balanço parecendo polka/ UmBandaUmBandaUm/ Banda Um que toca um balanço parecendo rumba/ UmBandaUmBandaUm*. A religião da umbanda tem o significado alegórico da descentralização da verdade como característica do cancionário de Gil.

A voz e o ritmo deste compositor acenam para formas concretas de deslocar valores socioculturais enraizados na tradição filosófica metafísica ocidental, ao sabor de velhas e perversas hegemonias, próprias aos colonizadores, que sempre operam pela lógica da diferença suprema e única (LOPES, 2012, p.250).

A proximidade às religiões orientais se inscreve, portanto, na esfera da resistência. Pode-se falar aqui num engajamento político multicultural, chamando atenção para as vozes da África a anunciarem um renascimento, trazendo à luz outras maneiras de pensar e outras possibilidades de existir. Reconhecer essa fronteira é também afirmar a própria singularidade brasileira, reforçar outros eixos de discursividades, de corporeidade, para além dos paradigmas científicos e culturais da Europa. Não se trata de negar o conhecimento europeu, mas de relativizá-lo pela própria inscrição da diferença latino-americana e africana. A globalização surge também como possibilidade de instaurar no jogo discursivo a alteridade. Inquirir, no coração do ocidente, se o paradigma histórico do colonialismo não determina ainda as relações de poder-saber em relação às periferias. É esse sentido político que a miscigenação adquire na forma como o discurso de Gil retrata outras práticas discursivas.

Nessa primeira análise panorâmica da singularidade de Gil na sua relação com o discurso da mestiçagem, é possível perceber como a formação discursiva do samba está na base dos três eixos pontuados: o reconhecimento histórico das relações racistas encobertas sob o discurso populista da miscigenação como sinônimo de convivência pacífica e tolerância; a

potência afirmativa da negritude como possibilidade de reversão de uma ordem histórica opressiva; e, por último, a iniciação aos mistérios de uma África ancestral, das vozes da diáspora presentes nos rituais musicais/religiosos. Se retomarmos às considerações de Wisnik (2004) em relação aos biombos sociais do modelo da Casa da Tia Ciata, seria possível dizer que Gilberto Gil busca retirar do “gueto” o discurso religioso, foge das investidas populistas e utiliza o mercado como canal de recados/atualização de aspectos históricos brasileiros: é preciso estender a voz que canta do negro à voz que fala na sociedade, abrir espaços simbólicos para afirmação das singularidades. E o faz amplificando essa voz para outras culturas que estão na base de nossa formação: a africana e a europeia.

Por estar ao mesmo tempo fora e dentro dos domínios de memória do samba (algo conquistado pela posição sujeito tropicalista), Gil expande as possibilidades políticas do discurso da mestiçagem ao reinventar sua própria dicção. São elementos que não se fazem presentes apenas nas letras das canções, a positividade da expressão de Gil também está a serviço dessa formulação crítica. A dicção convincente se investe dos três eixos numa compatibilidade entre letra e melodia para uma formulação singular, definindo uma especificidade discursiva do artista em relação, inclusive, ao Tropicalismo. A percepção do cancionista como aquele que manobra os recados, articulando à descontinuidade da fala a continuidade da canção, o adensamento da temática do racismo e da miscigenação e o papel transmutador da música como agente espiritual parecem ser características associadas ao universo do samba – aquele que *ainda vai nascer e ainda não chegou*. É a dimensão significativa do samba – aberto aos acontecimentos e à história –, que forneceu as bases e possibilidades de expansão/expressão ao artista, tornando-o, inclusive, cosmopolita. Como o Tropicalismo é o campo de todas as dicções, existem outros caminhos a serem trilhados a partir do corte da Bossa Nova. Vamos a eles.

4.2 Gil contracultural

As relações de Gilberto Gil com a contracultura contribuem para aspectos singulares de sua produção discursiva como cancionista, para além dos mais evidentes como a dicção roqueira, a postura de palco, a substituição do violão pela guitarra. Da contracultura, Gil extrai dois elementos discursivos trabalhados como regularidade em suas canções: a liberdade sexual (a busca de uma nova afetividade nas relações amorosas, expandido os limites dos gêneros) e a vivência espiritual (representada pelo discurso das práticas orientais

como a meditação e a yoga, além da utilização de drogas, principalmente a maconha e o LSD, como ampliadores de consciência). Há um investimento por parte do artista nas bandeiras micropolíticas da contracultura, sobretudo, como já vimos, nas relações entre corpo e desejo. O conjunto desses diferentes elementos de matriz contracultural produzem uma outra camada discursiva a partir do cancionero de Gilberto Gil.

Uma das canções, composta nos anos 1970, é emblemática da inscrição da temática contracultural na obra de Gilberto Gil ao mesmo tempo em que aponta para um diálogo com a história da canção brasileira. A música *Eu preciso aprender a só ser* (1973) faz referência a uma outra canção composta pelos irmãos Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle, celebrizada por Elis Regina, *Eu preciso aprender a ser só* (1965). A inversão semântico-sintática do *ser só* para o *só ser* aponta para algumas das principais características presentes no cancionero de Gil: de um lado, a relação singular do artista com a formação discursiva da contracultura, de outro, uma expansão em relação ao gesto da Bossa Nova.

Na música/resposta a *Eu preciso aprender a ser só*, Gil articula um espaço simbólico para além do tom dramático dos sambas canções e também do “amor, sorriso e flor” difundidos pela Bossa Nova. A diferença entre o *ser só* e o *só ser* pode ser vista como metonímia das mudanças discursivas na música brasileira, tocando a sutil relação entre o dizer convincente e o real histórico. A passionalidade do samba canção que deixa suas marcas em *Eu preciso aprender a ser só* deposita todas as possibilidades de felicidade no ser amado: *Ah, se eu te pudesse fazer entender/ Sem teu amor eu não posso viver/ Que sem nós dois o que resta sou eu/ Eu assim tão só/ E eu preciso aprender a ser só/ Poder dormir sem sentir teu amor/ E ver que foi só um sonho e passou/ Ah, o amor/ Quando é demais ao findar leva a paz/ Me entreguei sem pensar/ Que a saudade existe e se vem/ É tão triste, vê/ Meus olhos choram a falta dos teus/ Esses olhos que foram tão meus/ Por Deus entenda que assim eu não vivo/ Eu morro pensando no nosso amor.* A música dos irmãos Valle exemplifica a heterogeneidade das formações discursivas: embora composta no período histórico entre a Bossa Nova e a canção engajada, retoma certo tom excessivo dos sambas canções anteriores ao acontecimento discursivo de *Chega de saudade*. A primeira parte é harmonicamente próxima às músicas da Bossa Nova; no segundo movimento – a partir do verso *o amor quando é demais ao findar leva a paz*, o investimento passional na melodia e letra se aproxima dos antigos sambas canções abolerados. É como se, diante da mudança sugerida pela Bossa Nova, a canção recuasse, recuperando algo da passionalidade, que permanece como uma das marcas discursivas mais fortes da música brasileira, irrompendo em diferentes

períodos no movimento dos discursos⁸⁵.

A resposta de Gil em *Eu preciso aprender a só ser* enfatiza a solidão do sujeito, não mais diante do amor não correspondido, mas da multiplicidade do desejo, os vários modos de afetar e ser afetado pelo mundo a volta: *Sabe, gente/ É tanta coisa pra gente saber/ O que cantar, como andar, onde ir/ O que dizer, o que calar, a quem querer/ Sabe, gente/ É tanta coisa que eu fico sem jeito/ Sou eu sozinho e esse nó no peito/ Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder/ Sabe, gente/ Eu sei que no fundo o problema é só da gente/ É só do coração dizer não quando a mente/ Tenta nos levar pra casa do sofrer/ E quando escutar um samba-canção/ Assim como/ "Eu Preciso Aprender a Ser Só"/ Reagir/ E ouvir/ O coração responder:/ "Eu preciso aprender a só ser".* A melodia da música de Gil também dialoga com a dos irmãos Valle, sobretudo na citação de *eu preciso aprender a ser só*, quando adquire um tom de passionalidade como a canção original, sucedido por um movimento decrescente, retomando a dicção da Bossa Nova na palavra chave *reagir*. O intérprete adquire a entoação da fala cotidiana – sem excessos – como se a reação se desse antes no campo das sutilezas, do trabalho interior do sujeito consigo mesmo, do que numa batalha passional. É na finalização que as diferenças se tornam mais expressivas. A música dos irmãos Valle chega a uma espécie de apoteose: *eu morro pensando em nosso amor*. A dicção suave de Gil finaliza com a inversão: *e ouvir o coração responder/ eu preciso aprender a só ser*.

A música de Gil expressa a capacidade da canção enquanto produtora de subjetividade, simbolizada pelo verbo *reagir* em relação à dor de amor proposta pelo samba canção. Já vimos como o tom passional dos sambas canções com seu efeito de sofrimento, de abandono do ser amado, dá lugar, na dicção da Bossa Nova, a amores solares e leves. Trata-se de uma significativa mudança nos hábitos sociais urbanos brasileiros, que encontra sua expressão no discurso da música. Com *Eu preciso aprender a só ser*, Gil demarca uma posição discursiva a partir da Bossa Nova, ampliando-a, entretanto, com elementos que definem a constituição de uma identidade contracultural tropicalista, instituindo temas como a revolução sexual, o amor livre, a crítica ao sentimento de posse nas relações. É como se a partir das práticas discursivas que geraram a Bossa Nova, e também como reação à passionalidade do samba canção, o cancionista buscasse a sua singularidade num outro eixo: o da própria subjetividade, onde se dão as reações às dicções que podem, mas não devem nos convencer. Eu não *preciso aprender a ser só* (como diz a velha canção), *eu preciso aprender*

⁸⁵ As músicas passionais sempre retornam: seja no segmento da chamada estética brega dos anos 1970-1980 ou na recente música sertaneja, as características desse estilo vem à tona.

a só ser.

A proposta de uma relação amorosa menos possessiva aparece como regularidade na produção de Gil e é através desse discurso que ele recria a dicção do cantor romântico, acenando para novas possibilidades de existência, mais afinadas às experiências contemporâneas, evitando o ranço machista, propondo uma abordagem de viés psicológico ou psicanalítico. É o que se observa em *Esotérico*, canção composta no período dos Doces Bárbaros (com abordagem próxima a *O seu amor*): *Não adianta nem me abandonar/ Porque mistério sempre há de pintar por aí/ Pessoas até muito mais vão lhe amar/ Até muito mais difíceis que eu pra você.*

Às influências do movimento hippie nas canções compostas no início dos anos 1970, se sobrepõem versões mais maduras sobre o tema na década seguinte. Há um progressivo refinamento da dicção de Gil nas canções de amor: letras e melodias elaboradas, pontos de vista inusitados, a expressão de uma interioridade reflexiva. Um sítio de significação que dá voz a abordagens mais realistas, evitando tanto as dores de amores quanto o *happy end*, como em *Clichê do clichê* (Gilberto Gil e Vinicius Cantuária, 1985): *Não vou jogar/ Meu destino contra o seu/ Num filme piegas sem sal/ Não vou chorar/ Nem fingir que o amor morreu/ Chega de drama banal/ [...] Eu, Belmondo/ Como um Pierrot, le fou/ Só no cinema francês/ Você, Bardot/ Belo anúncio de shampoo/ Só fica bem nas TVs/ Melhor viver/ Nosso papel bem normal/ Que a vida nos reservou/ Interpretar/ Nosso bem e nosso mal/ Sem texto e sem diretor.*

O convite a interpretar a própria subjetividade pela pauta do desejo e da vida cotidiana – ao invés de se deixar levar por modelos pré-determinados – se abriria em reflexões densas sobre as relações amorosas, articulando metáforas a desenhos harmônicos na melhor tradição da Bossa Nova. O dizer se torna mais convincente porque articulado à própria subjetividade (o poeta se torna intérprete da *dor que deveras sente*), a canção um espelho para revelar ao autor o sentido das experiências por ele vivenciadas. Esse “efeito de interiorização”, ao contrário do sentimentalismo passional do samba canção ou do ar *blasé* da Bossa Nova, se transforma em potência de agenciamento de subjetividades mais adequadas às realidades contemporâneas da vida urbana. É o caminho que leva o cancionista à excelência da expressão poética, que se dá a ver em *A linha e o linho* (1983): *É a sua vida que eu quero bordar na minha/ Como se eu fosse o pano e você fosse a linha/ E a agulha do real nas mãos da fantasia/ Fosse bordando, ponto a ponto, nosso dia-a-dia/ E fosse aparecendo aos poucos nosso amor/ Os nossos sentimentos loucos, nosso amor/ O ziguezague do tormento, as cores da alegria/ A curva generosa da compreensão/ Formando a pétala da rosa da paixão/ A sua*

vida, o meu caminho, nosso amor/ Você a linha, e eu o linho, nosso amor/ Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa/ Reproduzidos no bordado a casa, a estrada, a correnteza/ O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza. O jogo entre o imaginário (as *mãos da fantasia*) e o real (os *sentimentos loucos, o ziguezague do tormento, as cores da alegria*) fazem de *A linha e o linho* uma canção cuja singularidade se dá na percepção do amor cotidiano, simbolizado pelo desenho tecido de maneira paciente e constante pelas bordadeiras, tão representativas da cultura popular brasileira. De novo, é o ponto de vista do sertanejo que guia as viagens cosmopolitas do poeta. As mãos refazem o sentido da vivência – a casa, a estrada, a correnteza – nos objetos cotidianos (a *colcha de cama, a toalha de mesa*), metáfora que aponta para a possibilidade da existência ser também uma expressão artística. A vida como um bordado, cartografia que se tece no movimento dos desejos/afetos e se aplica à trajetória do artista.

O avesso/espelho do bordado como metáfora da construção amorosa de *A linha e o linho* aparece em *Drão*, canção composta após um processo de separação do artista, na qual Gil articula o amor ao caminhar pela vida (a cartografia), morrendo aqui para renascer acolá: *Drão/ O amor da gente é como um grão/ Uma semente de ilusão/ Tem que morrer pra germinar/ Plantar nalgum lugar/ Ressuscitar no chão/ Nossa semeadura/ Quem poderá fazer/ Aquele amor morrer!/ Nossa caminhadura/ Dura caminhada/ Pela estrada escura/ Drão/ Não pense na separação/ Não despedace o coração/ O verdadeiro amor é vão/ Estende-se, infinito/ Imenso monólito/ Nossa arquitetura/ Quem poderá fazer/ Aquele amor morrer!/ Nossa caminha dura/ Cama de tatame/ Pela vida afora/ Drão/ Os meninos são todos sãos/ Os pecados são todos meus/ Deus sabe a minha confissão/ Não há o que perdoar/ Por isso mesmo é que há/ De haver mais compaixão/ Quem poderá fazer/ Aquele amor morrer/ Se o amor é como um grão!/ Morrenasce, trigo/ Vivemorre, pão/ Drão.* A melodia desenha a leveza que a letra sugere: a existência que oscila entre a *dura caminhada pela estrada escura* e a *cama de tatame pela vida afora*. *Não despedace o coração* reafirma o sentido de negação da passionalidade do velho samba canção em *Eu preciso aprender a só ser*.

As canções de amor de Gil tocam de maneira pioneira a flexibilização da subjetividade masculina, instituindo o elemento da androginia nas apresentações cênicas ao mesmo tempo em que baladas de tom intimista (onde tradicionalmente flutuaram letras explorando a perda da mulher amada) nos lembram de possibilidades mais afetivas de existir. Há um fio do discurso a ligar a música *Pai e mãe* (1975) do álbum *Refazenda com Superhomem - a canção* (1979) de *Realce*. A primeira é um recado de Gil a seus pais, se defendendo de um possível “conflito de gerações”, diante do hábito difundido nas aparições

públicas dos tropicalistas da troca de beijos entre amigos do mesmo sexo (o que no período soava como provocação), mas que, trabalhados na canção, realçam esse tipo de afetividade como um prolongamento do núcleo familiar: *Eu passei muito tempo/ Aprendendo a beijar/ Outros homens/ Como beijo o meu pai/ Eu passei muito tempo/ Pra saber que a mulher/ Que eu amei/ Que amo/ Que amarei/ Será sempre a mulher/ Como é minha mãe/ Como é, minha mãe?/ Como vão seus temores?/ Meu pai, como vai?/ Diga a ele que não/ Se aborreça comigo/ Quando me vir beijar/ Outro homem qualquer/ Diga a ele que eu/ Quando beijo um amigo/ Estou certo de ser/ Alguém como ele é/ Alguém com sua força/ Pra me proteger/ Alguém com seu carinho/ Pra me confortar/ Alguém com olhos/ E coração bem abertos/ Pra me compreender.* A melodia é próxima do choro: canção de inspiração seresteira. É como se o cancionista referenciasse o respeito aos pais também na opção musical/melódica (estando próximo do modo de dizer deles), para tocar em pontos polêmicos na letra (como um esclarecimento que precisasse ser feito), enunciadas, entretanto, na dicção afetiva de um filho se dirigindo aos pais. Gil utiliza a sintaxe tradicional do nosso cancionário para enfatizar micromudanças sociais como a flexibilização das manifestações de carinho entre pessoas do mesmo sexo.

Em *Superhomem - a canção*, composta por Gil em 1979, o efeito e inspiração são parecidos e o passo é adiante. A melodia é desenhada numa cadência regular, ao estilo de uma balada romântica que poderia ser composta por qualquer artista pop no mundo (não há o elemento da brasilidade presente em *Pai e mãe*). Para além da temática, a sonoridade do álbum *Realce*, em que *Superhomem - a canção* foi gravada, assinala um nível de sofisticação pop da música de Gil. A música por si só sugere grandes possibilidades poéticas com sua levada de pulso regular e encadeamento harmônico, a base ideal para o que a letra enuncia de maneira confessional: *Um dia/ Vivi a ilusão de que ser homem bastaria/ Que o mundo masculino tudo me daria/ Do que eu quisesse ter/ Que nada/ Minha porção mulher, que até então se resguardara/ É a porção melhor que trago em mim agora/ É que me faz viver.* O elemento surpresa é a forma como a canção dialoga com outras possibilidades de constituição da relação entre o masculino e o feminino na sociedade:

Muita gente confunde essa música como apologia do homossexualismo, e ela é o contrário. O que ela tem, de certa forma, é sem dúvida uma insinuação de androginia, um tema que me interessava muito na ocasião (RENNÓ, 1996, p.225).

A música, inspirada numa conversa com Caetano Veloso a respeito do filme

Superhomem, se aproxima mais do superhomem nietzschiano (evidenciando alguma possibilidade do sujeito intervir no próprio destino): *Quem dera/ Pudesse todo homem compreender, oh, mãe, quem dera/ Ser o verão o apogeu da primavera/ E só por ela ser/ Quem sabe/ O Superhomem venha nos restituir a glória/ Mudando como um deus o curso da história/ Por causa da mulher.*

A percepção feminina a guiar o olhar da relação amorosa (e da construção da subjetividade) como extensão do bordado em *A linha e o linho* encontra em *Superhomem - a canção* sua formulação mais explícita. O cancionista se desloca de uma posição contracultural na chave do amor livre – em *O seu amor* e *Esotérico* – para abordagens mais densas. A revolução sexual dos anos 1960 não nos privou do sentimento de posse nas relações pessoais, mas é preciso um trabalho do sujeito sobre si mesmo para reagir, não *despedaçar o coração*, fazer da vida uma *cama de tatame pela vida afora*. Cássia Lopes (2012, p.45) observa como a “porção mulher” proposta por Gil em *Superhomem - a canção* emerge no curso da história antes como suplemento do que complemento para o masculino. O que está em jogo é a consciência por parte do artista dos processos de produção de subjetividade como possibilidade de desenhar sua cartografia no mundo contemporâneo.

Assim, o termo porção mulher, além de sugerir a idéia de um sujeito cindido, aponta para o ocaso do sujeito do iluminismo, considerado como masculino; rejeita o indivíduo centrado, indiviso e completo. [...] talvez este artista seja o testemunho de transição democrática e paradigmática de um corpo que se espalha e expande na crise e na fronteira entre os discursos, sempre atento às contingências e aos movimentos sociais (LOPES, 2012, p.48,53).

De um lado, a abertura aos acontecimentos, de outro, a capacidade de recriar no simbólico a própria existência: a agulha do real nas mãos da fantasia a tecer os desenhos singulares do artista. A canção se torna veículo para a autodescoberta e propaga os movimentos micropolíticos que acompanham o processo de democratização do país.

4.3 Tempo mítico e cronológico: o sertanejo cosmopolita

Eu preciso aprender a só ser é também a senha para uma outra camada discursiva associada à contracultura no cancionário de Gil: o *só ser* como a busca do exercício zen, a proximidade com a cultura oriental, articulados com maior ênfase no álbum *Refazenda*, numa relação de proximidade aos hábitos culturais do sertanejo. Já vimos como Gil propõe

um esforço de reconstrução dos excessos de final dos anos 1960 a partir de *Refazenda*, quando o cancionista promove a triagem da contracultura através da adesão a práticas orientais articuladas com a busca da sabedoria interiorana, sobretudo a partir do imaginário do nordeste brasileiro. A capa de *Refazenda* exhibe o artista em posição de lótus, se alimentando de comida macrobiótica, cercado por uma rede de pesca, tendo os vãos das tramas ocupados por imagens dele com os filhos, produção agrícola, objetos de cerâmica artesanal, típicos da cultura popular. A contracultura antropofogizada pelo olhar interior do sertanejo (com sua percepção dos ciclos naturais do semear e colher): eis a restauração singular proposta por Gil em *Refazenda*. O recuo estratégico vai na contracorrente do acontecimento tropicalista e do enfrentamento com as forças da repressão da ditadura. Em *Refazenda*, Gil manifesta a sua intenção de “sair da vanguarda e ir para a retaguarda [...] quer dizer o soldado que fica lá atrás, aquele que sai do front da guerra, do enfrentamento direto, para ir refletir lá atrás. Era a volta ao sertão e a infância” (FONTELES, 1999, p.203).

Assim, há um progressivo direcionamento nas canções de Gil para as bandeiras micropolíticas levantadas pela contracultura: de um lado, como vimos, as liberdades sexuais e de outro a ampliação dos limites da consciência. As músicas de Gil propagam, no pós-Tropicalismo conteúdos de divulgação de práticas orientais como a meditação, a ioga, a alimentação macrobiótica e o uso de drogas como ampliadores de consciência. Analisando sua trajetória, Gil afirma:

Tive três coisas que chamo de aliados e que me ajudaram na descontração do olhar interior. A maconha, sem dúvida; depois o LSD e a Yuasca [...] trapézios e gangorras onde me balancei, onde ia e voltava e, principalmente, na descontração para poder contemplar e ser contemplado (GIL *in* FONTELES, 1999, p.136).

São instrumentos que parecem servir, sobretudo, à afinação do “olhar interior” como algo que o permite observar os próprios pensamentos e sentimentos e refinar, assim, a percepção do mundo à volta. É o trabalho do sujeito sobre si, uma busca pelo entendimento daquilo que o objetiva para a constituição do espaço de subjetivação.

As canções de temática contracultural são a maior herança do exílio londrino. Todo o caminho posterior do artista será no aprofundamento de perguntas filosóficas de alguma forma relacionadas à atmosfera espiritual da contracultura: uma vontade de inquirir tanto a ciência quanto o mistério na busca por possibilidades mais libertárias de existir. Aspecto que se harmoniza com a ideia do *só ser* como um reaprendizado da cultura antropológica do sertão: o contentamento com o aqui e agora, uma aceitação da incompletude

pela experiência compartilhada da fé, os mundos circulares dos rituais festivos e religiosos. A *Refazenda* propõe uma ponte entre o universo simbólico da contracultura e o conhecimento ancestral do lavrador que constitui uma das regularidades do trabalho de Gil. *Se os frutos produzidos pela terra/ Ainda não são/ Tão doces e polpudos quanto as peras/ Da tua ilusão/ Amarra o teu arado a uma estrela/ E os tempos darão/ Safras e safras de sonhos/ Quilos e quilos de amor/ Noutros planetas risonhos/ Outras espécies de dor*, cantará mais tarde Gil em *Amarra o teu arado a uma estrela* (1989), (re)elaborando o fio desse discurso. Na subjetividade do artista, instala-se a fronteira entre o conhecimento afetivo/territorial do sertanejo e as possibilidades reveladas no contato com o mundo. É desse entre-lugar que Gil materializa suas canções mais vivenciais. A canção se torna veículo de autoconhecimento, conforme avaliação do próprio cancionista: “As músicas nascem assim: como uma vontade de revelar, de sentir, de vestir uma indumentária correta, as vestes certas para a emanção do mistério” (GIL in FONTELES, 1999, p.129). É um trabalho em que variados aspectos da existência – as relações sociais, os domínios de memória, os acontecimentos e intuições (a dimensão inconsciente) convergem para a formulação em que a linguagem musical/poética da canção brasileira é tanto limite quanto possibilidade.

Nas margens da criação, a voz que fala do cancionista da contracultura motiva caricaturas. A demanda social pelos sentidos envolvidos na canção sempre busca, como vimos, a voz que fala na voz do cantor. Através da prosódia do Gil contracultural, se constrói um personagem caricato: o hippie baiano diletante, de prosódia arrastada e sintaxe inconclusa. O personagem Zelberto Zel, criado pelo humorista Chico Anísio para o seu programa na Rede Globo de Televisão, surge como caricatura do músico desbundado, que se infiltra na política. O bordão “soteropolitanos e soteropolitanas, vamos carnavalizar geral!” (LOPES, 2012, p. 49) sugere um sujeito que

articulava as palavras de modo ininteligível, fora da lógica aceita, longe das relações de causa e efeito, ou mesmo distante da sintaxe clara e bem pontuada, que tanto confortou a retórica de prestígio dentro da academia ou no âmbito das instituições públicas (LOPES, 2012, p.27).

Antônio Risério considera a caricatura composta pelo personagem Zelberto Zel como reacionária e racista: “Gil é decodificado, via paródia, como um mulato boçal, elitista, leviano e aviadado” (LOPES, 2012, p.29).

É possível encontrar nas razões dessa caricatura a herança colonialista de que fala Lopes (2012): se as relações históricas facultaram ao negro a posição de cancionista na

sociedade brasileira, há um fechamento para a voz política ou intelectual desse mesmo cidadão, algo que só seria flexibilizado pela geração dos compositores dos anos 1960. A negativa de Gil em ser o *bom crioulo puxador de samba* – como revela na polêmica pela homenagem por *Aquele abraço* –, para além dos aspectos contextuais da ditadura, revela uma relação histórica mais ampla, que se confirma na sua obra: fazer da canção o veículo para transformar os discursos, buscar através da posição sujeito do cancionista também a voz que fala (a cartografia que, inclusive, o leva ao Ministério). Cássia Lopes (2012) observa como a fala de Gil é historicamente caracterizada por pausas longas, utilização de expressões como “enfim” e “talvez”, fatores que contribuíram para o desenho caricato do artista⁸⁶. Lopes considera o “talvez” como índice de abertura do discurso: “é possível decodificá-lo como o limite e-ou fronteira para que as dicotomias caiam de seus altares sagrados e os conceitos sejam retirados de sua herança fechada e garantida” (LOPES, 2012, p.43). A voz que fala reproduz, portanto, a personalidade artística antropofágica/tropicalista em que o talvez é índice de abertura às possibilidades

Se a caricatura é desqualificação do estilo de oratória do artista, a voz que canta articula de maneira convincente, sobretudo no pós-Tropicalismo, a dicção do Gil contracultural. As canções do desbunde são compostas, como demonstramos no segundo capítulo, no exílio londrino: são criações como *Oriente e Expresso 2222* (1971) – a mais difundida dessa vertente do cancionário de Gil, justamente pela sua relevância como dizer convincente, conforme se percebe na avaliação de Zuza Homem de Melo.

A gravação, inteiramente despojada, com violão, percussão e nada mais, é uma expressiva demonstração da vitalidade rítmica do compositor como intérprete, capaz de prescindir de grandes recursos técnicos e instrumentais... desde que tenha o seu violão descendente direto dos violões de Caymmi e de João Gilberto (MELLO; SEVERIANO, 1998, p.173).

A canção sobrepõe o elemento mágico ao real, como uma viagem lisérgica entremeada por elementos familiares – signos do cotidiano carioca –, numa condução rítmica próxima ao baião: *Começou a circular o Expresso 2222/ Que parte direto de Bonsucesso pra depois/ Começou a circular o Expresso 2222/ Da Central do Brasil/ Que parte direto de Bonsucesso/ Pra depois do ano 2000*. Em *Expresso 2222*, as referências concretas convivem com o insólito de uma viagem ao tempo futuro. “Uma música de realismo mágico”, conforme

⁸⁶ O cineasta Roberto Berlinger lançou um vídeo no qual Gil leva 60 minutos para pronunciar a frase “A música é a afinação da interioridade”, uma brincadeira com o hábito do artista pontuar sua fala por intervalos de silêncio na busca da palavra exata.

o autor (FONTELES, 1999, p.145): *Nunca se chega no Cristo concreto/ De matéria ou qualquer coisa real/ Depois de 2001 e 2 e tempo afora/ O Cristo é como quem foi visto subindo ao céu/ Subindo ao céu/ Num véu de nuvem brilhante subindo ao céu.*

A interpretação da canção é tão solar quanto a de *Aquele abraço*, realçando a esperança no futuro, remetendo a elementos místicos, de acordo com relato do compositor:

Acredito que venha o Buda Maitreya [...], na segunda vinda de Cristo ou seja lá como se traduza isso [...]. Enfim, na Era de Aquário, que é uma outra tradução de todos esses signos que falam de uma “era nova”, a idade do ouro, o eldorado [...] Expresso 2222 é um pouco esse cenário (FONTELES, 1999, p.145-146).

A canção demarca a posição discursiva mística, cujo núcleo já vinha de músicas como *Objeto sim, objeto não* (1969), compostas por influência dos diálogos com Rogério Duarte após a prisão militar no Brasil: *Um objeto sim/ Um objeto não/ [...] Um surgindo do céu/ Outro vindo do chão/ [...] Eubioticamente atraídos/ Pela luz do Planalto Central/ Das Tordesilhas/ Fundarão o seu reinado/ Dos ossos de Brasília.* A aura de nova era da contracultura alimentava o sonho de um mundo erigido sobre a égide da “paz e amor”, com tolerância racial, religiosa, sexual e seres iluminados, com abertura das portas da percepção, seja através das drogas, das práticas meditativas, dos conhecimentos xamânicos. A subjetividade de Gil atravessa todas essas portas e as experiências mais sutis e interiores são materializadas em canções.

A voz que canta de Gilberto Gil fala com propriedade singular sobre esses temas no cenário da música brasileira. Diferentemente de Raul Seixas e Paulo Coelho – que também incorporam elementos místicos nas canções –, Gilberto Gil aperfeiçoa um tom filosófico fundado no gosto pelos paradoxos e no refinamento poético, como se pode perceber nas canções *Retiros espirituais* (1975) e *Meditação* (1975), ambas de *Refazenda*. Sobre a primeira, Gil declara ser um divisor de água:

É uma das músicas minhas que mais prezo, por ser das primeiras que dão uma radiografia de minha subjetividade e visceralidade interior, álmica. E é dividida em três partes para apresentar o movimento de tese-antítese-síntese de que gosto muito (GIL in RENNÓ, 1996, p.173).

Retiros espirituais é interpretada em dicção suave, o intérprete se investe da serenidade expressa na letra: *Nos meu retiros espirituais/ Descubro certas coisas tão normais/ Como estar defronte de uma coisa e ficar/ Horas a fio com ela/ Bárbara, bela, tela de TV/*

Você há de achar gozado/ Barbarela dita assim dessa maneira/ Brincadeira sem nexos/ Que gente maluca gosta de fazer/ Eu diria mais, tudo não passa/ Dos espirituais sinais iniciais desta canção/ Retirar tudo o que eu disse/ Reticenciar que eu juro/ Censurar ninguém se atreve/ É tão bom sonhar contigo, ó/ Luar tão cândido/ Nos meus retiros espirituais/ Descubro certas coisas anormais/ Como alguns instantes vacilantes e só/ Só com você e comigo/ Pouco faltando, devendo chegar/ Um momento novo/ Vento devastando como um sonho/ Sobre a destruição de tudo/ Que gente maluca gosta de sonhar/ Eu diria, sonhar com você jaz/ Nos espirituais sinais iniciais desta canção/ Retirar tudo que eu disse/ Reticenciar que eu juro/ Censurar ninguém se atreve/ É tão bom sonhar contigo, ó/ Luar tão cândido/ Nos meus retiros espirituais/ Descubro certas coisas tão banais/ Como ter problemas ser o mesmo que não/ Resolver tê-los é ter/ Resolver ignorá-los é ter/ Você há de achar gozado/ Ter que resolver de ambos os lados/ De minha equação/ Que gente maluca tem que resolver/ Eu diria, o problema se reduz/ Aos espirituais sinais iniciais desta canção/ Retirar tudo que eu disse/ Reticenciar que eu juro/ Censurar ninguém se atreve/ É tão bom sonhar contigo, ó/ Luar tão cândido.

A preferência de Gil por *Retiros espirituais* diante de tantas outras canções é reveladora da característica do compositor em fazer da canção o caminho para a autodescoberta, iluminando, através da criação, a parcela de autonomia do sujeito em meio às formações discursivas que o circundam. Revela ainda a consciência, por parte do artista, das possibilidades da linguagem como elemento libertador: “olha como a linguagem é poderosa, como ela é uma arma, como ela é uma ferramenta e instrumento e como você é responsável por você mesmo” (GIL in FONTELES, 1999, p.153). Os espirituais sinais iniciais da canção remetem à relação orgânica entre a letra e os aspectos melódicos e harmônicos. A poesia menciona uma insuficiência da linguagem (*retirar tudo o que eu disse*), a incompletude se instala (*reticenciar que eu juro*) e os retiros espirituais aparecem também como resistência diante das duas formas de interditos discursivos do período: a ditadura militar e a arte engajada (*censurar ninguém se atreve*). Versos intercalados por uma melodia que conduz/produz o efeito de quietude tratado na poesia. *Meditação* (1975), a música que fecha o álbum, promove o enlace da ideia da *refazenda* como uma afinação constante do sujeito entre a interioridade e exterioridade: *Dentro de si mesmo/ Mesmo que lá fora/ Fora de si mesmo/ Mesmo que distante/ E assim por diante/ De si mesmo, ad infinitum/ Tudo de si mesmo/ Mesmo que pra nada/ Nada pra si mesmo/ Mesmo porque tudo/ Sempre acaba sendo/ O que era de se esperar.*

A continuidade da temática proposta em *Retiros espirituais* e *Meditação*

reaparece em *Aqui e agora* (1977), música do álbum *Refavela*. A percepção do mundo se transforma pela prática na afinação entre a interioridade e a exterioridade, conforme a explicação do próprio autor: “Aqui e agora é de uma sensorialidade tanto física quanto álmica, quer dizer, fala de como ver, ouvir, tocar as superfícies do que é sólido e do que é etéreo, denso e sutil; de uma visão voltada para dentro, o farol dos olhos iluminando a visão interior” (RENNÓ, 1996, p.196). A letra de *Aqui e agora* descreve a experiência dialógica entre o exterior e a interioridade, fruto tanto dos fluxos do pensamento quanto da visão e sensações. A melodia é linear, sugerindo o efeito contemplativo da mensagem poética. A música principia pelo refrão em que ao *aqui* se sucede uma pausa para que o intérprete enuncie o *agora* num efeito de deslocamento: *O melhor lugar do mundo é aqui... e agora*. O sentido da canção aponta tanto para uma experiência coletiva, na medida em que há outros elementos em perspectiva além do observador (*Viver em Guadalajara dentro de um figo maduro/ [...] Aqui perto passa um rio/ Agora eu vi um lagarto*), quanto individual, já que é o observador quem formula sua percepção única do mundo à sua volta, feita de sensações e sentimentos (*O tempo, que a voz não fala/ Mas que o coração tributa/ [...] Sentir é questão de pele/ Amor é tudo que move*). A letra enumera as sensações de um *agora* sempre inapreensível diante das particularidades de *aquis* possíveis: *Aqui onde indefinido/ Agora que é quase quando/ Quando ser leve ou pesado/ Deixa de fazer sentido/ Aqui, onde o olho mira/ Agora, que o ouvido escuta/ [...] Aqui onde a cor é clara/ Agora que é tudo escuro/ [...] Aqui longe em Nova Déli/ Agora sete, oito ou nove/ Sentir é questão de pele/ amor é tudo que move/ [...] Morrer deve ser tão frio/ Quanto na hora do parto/ Aqui, fora de perigo/ Agora, dentro de instantes/ Depois de tudo o que eu digo/ Muito embora muito antes*.

Os paradoxos e deslocamentos de canções como *Retiros espirituais* e *Aqui e agora* se tornam uma marca singular da produção de Gil. O compositor baiano articula vida e arte na dinâmica entre a percepção e o pensamento: “tudo o que digo para os outros digo simultaneamente a mim mesmo. Sou eu e o outro o tempo todo” (FONTELES, 1999, p.138). Nessa relação entre a interioridade e o mundo exterior reside a chave da estética de si, o confronto entre as determinações das formações discursivas que determinam a ordem do dizível e o espaço de autonomia. Assim, a convivência entre as tradições africanas do candomblé e a espiritualidade contracultural não se tornam excludentes no discurso do artista. Os Filhos de Gandhi que reproduzem nas ruas de Salvador em todos os carnavais a união entre os dois mundos e a visão de Caymmi como o “Buda Nagô” materializam a ligação entre culturas, como fronteiras móveis, simbólicas. A alteridade é vivida como um processo de identificação – não pela imposição de um pensamento hegemônico, mas pela convivência das

diferenças transformadoras. Dessa forma, Gil propaga os arquivos de uma brasilidade de fronteira aberta à alteridade, inscrevendo nossa singularidade no jogo discursivo globalizado. “Temos o direito de ser iguais sempre que as diferenças nos diminuam; temos o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos subtraia características” (SOUZA SANTOS, 2001b, p.69).

A tradição do candomblé com seu culto aos antepassados sugere a inscrição da subjetividade do artista no território afetivo da África, de onde vem sua descendência:

O nome de seu orixá corporifica-se como o signo que o liga ao mundo da ancestralidade impõe-se como forma de saber sobre o seu passado e sobre o seu presente, numa dinâmica de diferentes temporalidades e formas de interpretar e viver as tradições culturais (LOPES, 2012, p. 179).

Bába Alapalá (1977), canção do álbum *Refavela*, demonstra a relação com a África como pautada pela familiaridade ancestral: *Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju/ O filho perguntou pro pai:/ "Onde é que tá o meu avô/ O meu avô, onde é que tá?"/ O pai perguntou pro avô:/ "Onde é que tá meu bisavô/ Meu bisavô, onde é que tá?"/ Avô perguntou bisavô:/ "Onde é que tá tataravô/ Tataravô, onde é que tá?"/ Tataravô, bisavô, avô/ Pai Xangô, Aganju/ Viva egum, babá Alapalá!* O candomblé, sendo um espaço de resistência da diáspora africana no Brasil, deriva de uma organização do pensamento que não passa pelo racionalismo ocidental, como sugere a imagem do índio nu do Xingu em *O sonho*.

A metáfora do sertão como campo dos mistérios e do tempo circular – e não sucessivo – é o elemento que articula a ancestralidade africana, o xamanismo indígena e as tradições sertanejas no trabalho de Gil. Em *Casinha feliz* (1985) – canção em homenagem a obra de Guimarães Rosa do álbum *Dia dorim noite neon* –, o tema é o espaço/tempo circular das culturas territoriais: *Onde resiste o sertão/ Toda casinha feliz/ Ainda é vizinha de um riacho/ Ainda tem seu pé de caramanchão/ De dia, Diadorim/ De noite, estrela sem fim/ É o Grande Sertão: Veredas/ Reino da Jabuticaba/ As minas de Guimarães Rosa/ De ouro que não se acaba/ Onde resiste o sertão/ Toda casinha é feliz/ Porque à tardinha tem Ave Maria/ E o beijo da solidão.* Há uma associação entre a ideia da felicidade e a circularidade dos rituais, como um tempo familiar não sucessivo, organizando a existência do sujeito. Espécie de nostalgia pelos ciclos do semear e colher presentes em *Refazenda: Aguardaremos/ Brincaremos no regato/ Até que nos tragam frutos/ Teu amor, teu coração*.

Octávio Paz (1976, p.189), ao discutir a importância do mito para as antigas civilizações toltecas, propõe uma distinção entre o tempo cronométrico e o tempo mítico.

Enquanto o primeiro supõe uma sucessão vazia e homogênea, o segundo acha-se impregnado de todas as partículas da existência. “A concepção do tempo como presente fixo e atualidade pura é mais antiga que a do tempo cronométrico, que não é uma apreensão imediata do fluir da realidade, e sim uma racionalização do transcorrer” (PAZ, 1976, p.189). O homem arrancado dessa eternidade, se transformou num prisioneiro do calendário e do relógio: “racionalizou os mitos, mas não pôde destruí-los” (PAZ, 1976, p.190).

A forma como Gil articula o tempo mítico e o cronométrico é uma das chaves de sua singularidade. No capítulo anterior, mostramos como a língua afinada nas práticas discursivas – desde a canção sobre morte de Guevara no calor do acontecimento à tematização da cultura digital – faz de Gil um artista do seu tempo, o poeta contemporâneo. De outro lado, a busca pelos antepassados na tradição do candomblé, as memórias da infância são o esteio da reconstrução proposta na *Refazenda* e na *Refavela*, como movimentos do interdiscurso. A aproximação ao universo do sertanejo como eixo conceitual da *Refazenda* (que se torna um gesto extenso no cancionário de Gil) é responsável por um tom coloquial presente em canções como *Andar com fé – Andá com fé eu vou/ que a fé não costuma faiá* –, em que há, conforme o autor, uma intenção de falar a linguagem das ruas na tradição da canção brasileira, que articula a fala na linha melódica:

é uma homenagem ao linguajar caipira, ao modo popular mineiro, paulista, baiano – brasileiro enfim – de falar falhar no interior. É como se a frase da canção não pudesse ser verdade se o verbo fosse pronunciado corretamente – o que seria um erro (GIL in RENNÓ, 1996, p.256).

Para além do refrão, a letra indica uma espiritualidade sem dogmatismos, cuja essência é a concepção da fé como o elemento que anima os seres, mais próxima ao mito do que ao tempo sucessivo: *Que a fé tá na mulher/ A fé tá na cobra coral/ Ô-ô/ Num pedaço de pão/ A fé tá na maré/ Na lâmina de um punhal/ Ô-ô/ Na luz, na escuridão/ [...])Certo ou errado até/ A fé vai onde quer que eu vá/ Ô-ô/ A pé ou de avião/ Mesmo a quem não tem fé/ A fé costuma acompanhar/ Ô-ô/ Pelo sim, pelo não*. Ao comentar sobre a inspiração para a música, Gil relembra a influência provocada pela leitura de um pensador expressivo da espiritualidade contracultural, o antropólogo Carlos Castanheira, cujos livros narram suas experiências xamânicas com o indígena mexicano, Dom Juan.

Recordo aquelas imagens bonitas do discipulato de Castanheira com Don Juan. Este ensinando Castanheira a correr no mato, na noite, sem ter medo de bater nas árvores, instruindo-o também a pular no abismo, sem ter medo de

despedaçar na queda. Em todas essas coisas há uma leveza, um deslocamento e uma possibilidade de flutuação [...]. É a fé como forma de cegueira esclarecedora (GIL *in* FONTELES, 1999, p.188).

O sentido da fé não dogmática, como “algo maior do que aquilo que a gente pode acreditar” (GIL *in* FONTELES, 1999, p. 188), e cuja eficácia depende de uma afinação sutil entre a intenção e a crença, ganha contornos mais explícitos na música *Água benta*, gravada no disco *Quanta*, álbum dedicado a tematizar as relações entre a ciência e a espiritualidade. A letra narra uma história de uma criança contaminada na pia baptismal e curada pelas ervas de um bruxo: *A água benta que batizou/ Contaminou o bebê/ A medicina e o seu doutor/ Nada puderam fazer/ O desespero se apoderou/ Do padre, do pai, da mãe/ Foi quando então alguém se lembrou/ De um feiticeiro de Ossãin/ Um simples banho de folhas fez/ O que não se esperava mais/ Depois, depois muitos muitos anos depois/ Rapaz, aquele menino já então rapaz/ Se fez um rei entre os grandes babalaôs/ Dos tais, dos tais como já não se fazem mais/ A água benta que ao bel prazer/ Se desmagnetizou/ Desconectada do seu poder/ Por um capricho do amor/ Amor condutor do élan vital/ Que o chinês chama de ch'i/ Que Dom Juan chama de nagual/ Que não circulava ali/ Ali na grã pia baptismal/ O amor deixara de fluir/ Talvez por mero defeito na ligação/ Sutil entre a essência e a representação/ Verbal que tem que fazer todo coração/ Mortal ao balbuciar sua oração.*

Água benta é uma canção exemplar dos próprios processos de subjetivação de Gilberto Gil em relação à religiosidade. O fato de ter sido criado como uma criança católica, descoberto o candomblé já na maturidade e se enveredar pelos ensinamentos xamânicos – via contracultura – faz do artista alguém que, antes de temer os mistérios, os explora. São caminhos articulados com a constante reinvenção que fez do executivo da Gessy-lever, cancionista. Revelado na esteira do refinamento bossanovista (e tudo o que nele é tributário do samba), se internacionaliza retomando eixos cartográficos da periferia para o centro: a África ancestral, a América xamânica. A sua trajetória personifica o sujeito da contracultura, aquele que também se insurge contra os interditos sexuais e espirituais presentes nas religiões cristãs.

A originalidade da experiência de Gil está na articulação do discurso da contracultura com a cultura popular brasileira, chamando atenção para a resistência das danças e manifestações musicais do sertão brasileiro que convidam o corpo a um outro posicionamento, onde de forma inconsciente se desenha um sentido mais lúdico para a existência. Desse processo, resulta um cosmopolitismo pop que o faz transitar por outras geografias, contribuindo para a descolonização dos saberes, uma catequese às avessas.

Devolvendo ao branco europeu o discurso da miscigenação como fronteira, ousando se expressar na língua do colonizador (como ocorre nas canções em francês), levando a resistência da cultura à política num contexto global.

O discurso de Gilberto Gil elege o tempo como o grande mestre – seja na sucessão descontínua da história, seja na circularidade do mito. José Miguel Wisnik (2004, p. 293-294) observa a regularidade linguístico-discursiva da palavra “ilusão” nas músicas do compositor. “Os muitos sentidos da ilusão, enganosamente tomados como negativos ou positivos, corresponde a uma sabedoria do tempo que os transcende”. No cancionário de Gil, a ilusão vai além do sentido literal do engano para ser também o caos que gera e destrói como defesa a um real que é “nada, nada, nada – o doze vezes nada – do que eu pensava encontrar” (WISNIK, 2004, p. 293-294), como canta o poeta no verso final da canção *Se eu quiser falar com Deus*. É a ilusão de que ser homem bastaria (*Superhomem - a canção*), o abraço real da ilusão de existir (*Menina do sonho*), na descrença das forças políticas que fazem com que, nos barracos da cidade, ninguém mais tem ilusão (*Nos barracos da cidade (Barracos)*), os abismos da ilusão revelados em *Seu olhar*.

As máscaras que caem para dar lugar a outras – a nova ilusão que sucede a velha desilusão – fazem com que o poeta atribua ao tempo a ideia da majestade, aquela que governa a existência. Em *Tempo rei*, o cancionista se coloca na condição de aprendiz das temporalidades que antecedem, atravessam e sucedem a sua existência: *Não me iludo/ Tudo permanecerá do jeito que tem sido/ Transcorrendo/ Transformando/ Tempo e espaço navegando todos os sentidos/ Pães de Açúcar/ Corcovados/ Fustigados pela chuva e pelo eterno vento/ Água mole/ Pedra dura/ Tanto bate que não restará nem pensamento/ Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei/ Transformai as velhas formas do viver/ Ensinaime, ó, pai, o que eu ainda não sei/ Mãe Senhora do Perpétuo, socorrei/ Pensamento/ Mesmo o fundamento singular do ser humano/ De um momento/ Para o outro/ Poderá não mais fundar nem gregos nem baianos/ Mães zelosas/ Pais corujas/ Vejam como as águas de repente ficam sujas/ Não se iludam/ Não me iludo/ Tudo agora mesmo pode estar por um segundo/ Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei/ Transformai as velhas formas do viver/ Ensinaime, ó, pai, o que eu ainda não sei/ Mãe Senhora do Perpétuo, socorrei.* Majestade ou divindade, a linha que une o nascimento à morte é a linha da subjetividade, onde se articula o tempo mítico e o tempo cronométrico. O discurso do Gil cancionista se faz no interstício entre os dois campos.

Tendo transformado a canção num canal de expressões filosóficas sobre a própria existência, Gil chega à maturidade evocando o *Tempo rei* e trabalhando essa relação entre o poeta que passa pela vida e a permanência de um tempo mítico que o transcende (os

ciclos de semear e colher), convivendo de maneira dialógica com o tempo sucessivo (a do nascimento à morte). Na canção *Não tenho medo da morte*, gravada em *Banda larga cordel*, se percebe a voz de um dos ensinamentos de Don Juan a Castanheda: o de fazer da morte a grande conselheira (MORAIS JUNIOR, 2012, p.121). Desse diálogo com o próprio fim, resulta a canção-balada interpretada na dicção ao mesmo tempo calma e elevada de *Retiros espirituais* e *Aqui e agora*. O tema da canção é a passagem entre o ato de morrer que ocorre aqui *na vida, no sol, no ar* e a perda da consciência, a morte em si e fora de si. O poeta escolhe a fronteira, o ato de deixar a vida: *não tenho medo da morte/ mas sim medo de morrer/ qual seria a diferença/ você há de perguntar/ é que a morte já é depois/ que eu deixar de respirar/ morrer ainda é aqui/ na vida, no sol, no ar/ ainda pode haver dor/ ou vontade de mijar/ a morte já é depois/ já não haverá ninguém/ como eu aqui agora/ pensando sobre o além/ já não haverá o além/ o além já será então/ não terei pé nem cabeça/ nem fígado, nem pulmão/ como poderei ter medo/ se não terei coração?* A segunda parte da canção mantém o ciclo melódico com variações na letra, que passa a descrever as últimas sensações, tanto físicas quanto afetivas: *não tenho medo da morte/ mas medo de morrer, sim/ a morte é depois de mim/ mas quem vai morrer sou eu/ o derradeiro ato meu/ e eu terei de estar presente/ assim como um presidente/ dando posse ao sucessor/ terei que morrer vivendo/ sabendo que já me vou/ então nesse instante sim/ sofrerei quem sabe um choque/ um piripaque, ou um baque/ um calafrio ou um toque/ coisas naturais da vida/ como comer, caminhar/ morrer de morte matada/ morrer de morte morrida/ quem sabe eu sinta saudade/ como em qualquer despedida.*

Não tenho medo da morte exemplifica a característica mística de Gil na sua ligação com a vida e não com a morte. É a nervura do discurso contracultural como resistência a ideia das salvação das almas presente no cristianismo. Não se trata de viver para morte, mas de reafirmar a potência da vida que é tanto mistério quanto ilusão. Paul Veyne observa como Foucault era pouco místico e por isso evitava falar do homem em geral. Uma única vez, quando o fez, descreveu o homem como um ser que está destinado a enganar-se:

o discurso só permite conhecer o empírico, o fenomenal, e de que, no entanto, o homem dá fé a ideias gerais ou metaempíricas [...] pois nada de transcendente nem mesmo de transcendental guia o devir imprevisível da humanidade (VEYNE, 2011, p.116).

De ilusão em ilusão, o poeta transita do mítico ao histórico. Ao falar da morte, Gil fala da vida – no além não há nem mesmo o medo, já que não há coração.

Na relação dialógica tecida pela criação, Gil compõe, em seguida, no álbum *Fé na festa* uma resposta a *Não tenho medo da morte*. Por sugestão de Rogério Duarte, um dos principais interlocutores dos tropicalistas, irrompe a canção *Não tenho medo da vida*: *Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver/ Eis a loucura assumida, você há de imaginar/ É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci/ Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar/ Viver tornou-se o dever de me desembaraçar/ A vida é somente um dom independente de quem/ Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som/ A vida seria um tom, uma altura a se atingir/ Viver é saber subir, alcançar a nota lá/ Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar/ Não tenho medo da vida, mas medo de viver, sim/ A vida é um dado em si, mas viver é que é o nó/ Toda vez que vejo um nó, sempre me assalta o temor/ Saberei como afrouxá-lo, desatá-lo eu saberei?/ A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor!/ A dor na carne e na alma, a calma a se propagar/ A durar dia após dia, a varar noite, a dormir/ A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar/ A amanhecer de novo e de novo um novo dia.../ Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar.* A metáfora da vida, presente na canção, como o nó a ser afrouxado, desatado, a semente de ilusão que, no entanto, tem de brotar para que germine. “Se o homem se engana incessantemente, é porque nunca chega à verdade em si mesma e só a recebe encalhada em ‘discursos’ que nunca são os mesmos de uma época para outra” (VEYNE, 2011, p.127).

Não há, nas canções de Gil, a vida e a morte. Os substantivos (universais) dão lugar aos verbos. O poeta que observava *as pessoas na sala de jantar ocupadas em nascer e morrer* (não em viver), como cantam os tropicalistas em *Panis et Circenses*, alheias a *canção iluminada de sol* que se insinuava no real histórico de um país periférico assolado por uma ditadura, é também criador dos versos interpretados em dizer convincente por Gal Costa, no ritmo do rock: *É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte* (*Divino, maravilhoso*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso). A concepção mística da contracultura – e tudo o que nela ecoa no trabalho de Gil – se aplica à vida, concebe o sujeito como um mosaico de visões e sensações. De um lado, as determinações histórico-discursivas e de outro as possibilidades do caminhar, tecer redes entre os discursos que nos assujeitam e libertam. Para Don Juan, o que define se um caminho é bom é se ele tem coração. E o que é ter coração?, pergunta Castenheda. “O caminho do coração para você é aquele que o faz forte e alegre, que não exige esforço para percorrer” (MORAIS JÚNIOR, 2012, p.86). A *cama de tatame pela vida afora*, convivendo com a necessidade de estar *atento e forte*. O discurso da contracultura se entrelaça, em Gil, ao da música brasileira. Filho do samba, da Bossa Nova e também da canção crítica dos anos 1960, Gil expande territórios simbólicos, novas geografias

político-poéticas. Veyne, citando Jean-Marie Schaeffer, nos lembra que “o conhecimento é uma interação entre duas realidades espaciotemporais, o indivíduo e seu meio” (VEYNE, 2011, p.119). A posição sujeito do cancionista é trampolim para outros postos no universo político cultural brasileiro: Caetano e Chico se tornam escritores, Gil caminha em direção ao Ministério da Cultura do Governo Lula. No jogo entre o simbólico, o imaginário e o real, a canção segue reinventando e sinalizando os caminhos de funcionamento do *arquivo de brasilidade*.

4.4 O fim da canção: crise da voz que fala na voz que canta

A geração de cancionistas dos anos 1960 expandiu a elaboração poética e musical, ampliando as relações políticas, estéticas e comportamentais em torno do fenômeno da canção, fechando um ciclo histórico que começa com a difusão do samba na nascente indústria fonográfica. A continuidade dessa forma de canção popular é condicionada a inscrição de outras singularidades – os *jovens à vista* referidos por Chico Buarque⁸⁷ – nos domínios de memória que nos legaram o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo, dentre outras. O movimento predominante, como vimos, tem sido mais o de mimetizar as fórmulas do que instaurar outras séries discursivas a partir de um domínio de memória. Há uma espécie de interrupção do fluxo que liga o passado da canção a seu futuro: a perda das linhas de continuidade. Mudaram as condições de produção do discurso da canção – antes mais centralizadas nos programas de TV e na indústria fonográfica – e mudaram as condições de recepção – a escuta atenta de um público politizado que reconhecia na canção popular brasileira tanto a voz da resistência política quanto a sinalização cultural dos caminhos do país. A posição sujeito do cancionista tem, hoje, sua importância reduzida. Os grandes artistas da geração dos anos 1960 continuam seu ciclo produzindo obras que refletem os tempos atuais e gozando de prestígio e credibilidade, mas a inscrição de outros compositores na série histórica da canção se dá muito mais pela técnica – musical ou poética – do que pelo valor da singularidade discursiva. A canção já não soa tão convincente na articulação com o real histórico.

⁸⁷ Referimos-nos à letra de *Paratodos*, música de Chico Buarque que homenageia os grandes cancionistas brasileiros numa articulação com os sotaques regionais: *o meu pai era paulista/ meu avô pernambucano/ o meu bisavô mineiro/ meu tataravô baiano/ meu maestro soberano/ foi Antônio Brasileiro/ [...] Salve Edu, Bituca, Nara/ Gal, Betânia, Rita, Clara/ Evoé, jovens à vista.*

A propagação do fim da canção se torna um acontecimento discursivo no início do novo século, sobretudo por ter sido protagonizada por um dos nossos maiores cancionistas. Em entrevista à Folha de São Paulo, em fevereiro de 2004, Chico Buarque de Hollanda argumentou que talvez a canção popular começasse a dar mostras de esgotamento, sendo um fenômeno do século XX: “Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova que remodela tudo” (NAVES, 2010, p.95). Chico Buarque contrapõe o fim da canção à difusão do rap. O compositor reconhece a legitimidade da voz da periferia presente na criação dos rappers, mas percebe na construção “artesanal” da canção um prazo de validade condicionado à existência de criadores da sua geração. Os velhos cancionistas seguem refazendo, da melhor maneira possível, o que fizeram ao longo da carreira.

Santuza Naves (2010, p.96) concorda parcialmente com a afirmação de Chico Buarque e se aproxima de Tatit (2002) ao observar que a característica mais marcante da canção é a correspondência dialógica entre música e letra. A pesquisadora recolhe exemplos clássicos dessa junção como o *Gago apaixonado*, música de Noel Rosa em que o intérprete gagueja “fazendo jus ao teor da letra” (NAVES, 2010, p.6) e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, clássico da Bossa Nova, em que música e letra se comentam de maneira recíproca. São exemplos hábeis do sujeito cancionista, manobrando as duas linguagens – a musical e a poética – num espelhamento de sentidos. É uma relação menos presente no rap, gênero em que na maioria das vezes o pulso musical é um *continuum* para a expressão poética, valorizando o que é dito e mantendo um mesmo padrão de enunciação, tão vigoroso quanto homogêneo, diferente dos desenhos melódicos da voz do intérprete da canção. Menos malabarista e mais afirmativo, o rapper expõe sua poesia crua próxima à realidade das periferias brasileiras. As bases eletrônicas permitem a expressão desses artistas mesmo sem o domínio das técnicas musicais.

A forma canção aprisionada a um passado de glórias circula entre temas que já não têm o sentido de antes e se descompassa do real histórico, em que o ritmo da vida se transformou. Num outro movimento, como manifestação das populações periféricas dos grandes centros, o rap, por vezes, se funde aos ritmos brasileiros, como o samba, num fenômeno de hibridização com a canção, como é possível perceber, por exemplo, no trabalho de Marcelo D2 ou Criolo. Os rappers das periferias urbanas não deixam de ocupar o lugar dos primeiros sambistas, manobrando recados das ruas, refazendo a ponte entre o popular e o

mercado⁸⁸. Visto desse ângulo, o processo resultaria em mais um exemplo de assimilação na história da música brasileira, dando vida nova ao rap canção, reatando o dizer convincente perdido no desgaste do gênero. Para Wisnik (2004, p.326), artistas como Mano Brown, ao gravitarem em torno da delinquência e dos excessos policiais, são capazes de expressar e transcender a violência “ao fazer vê-la de seu outro lugar” (WINSIK, 2004, p.326). Trata-se de um avanço social em relação à canção engajada dos anos 1960, que buscava falar no lugar do outro. Mano Brown, nos versos de *Negro drama*, acentua a proximidade em seu trabalho entre a voz que canta e a voz que fala: *Eu não li/ Eu não assisti/ Eu vivo o negro drama/ Eu sou o negro drama/ Eu sou fruto do negro drama*.

A discussão sobre o fim da canção repercute num samba de Gilberto Gil lançado em *Banda larga cordel*. O compositor ancora sua reflexão no ritmo, o criador da ordem-desordem na perspectiva platônica. Seguindo o eixo temático do álbum composto no Ministério, Gil lança a pergunta num dos versos da música: *Quem dança nessa dança digital?* O tema da canção é a continuidade do samba – que marca, como vimos, a emergência de uma república dionisíaca abraçada mais tarde pelos tropicalistas. A essência do samba é a singularidade rítmica – de difícil transposição para os padrões de notação musical europeus – que se transforma em expressão por excelência da canção brasileira, sendo, mesmo, a seiva da Bossa Nova. *Máquina de ritmo* trata da utilização dos ritmos computadorizados como base da produção contemporânea das músicas, sem as quebras da linearidade só alcançadas pela presença do elemento humano, o ritmista.

O toque de violão de Gil, que fornece a base para a gravação de *Máquina de ritmo*, é herdeiro direto da adaptação da rítmica do samba feita por João Gilberto e surge acompanhado, no arranjo, de um tamborim e sutis efeitos computadorizados, enfatizando a convivência entre as sonoridades eletrônica e acústica motivadora da letra, acentuando a relação de comunicação entre poesia e música, características da canção brasileira. A letra inicia pelas referências ao ritmo digital: *Máquina de ritmo/ Tão prática, tão fácil de ligar/ Nada além de um bom botão/ Sob a leve pressão do polegar/ Poderei legar um dicionário/ De compassos pra você/ No futuro você vai tocar/ Meu samba duro sem querer/ Máquina de*

⁸⁸ Em 2011, o rapper cancionista Criolo disponibilizou na internet uma nova versão de sua autoria para a música *Cálice* (Chico Buarque e Gilberto Gil). Criolo preservou a melodia e criou uma nova letra: *A ditadura segue meu amigo Chico/ A repressão segue meu amigo Milton/ Me acho Criolo e meu berço é o rap / Mas não há limite para a minha poesia/ [...] Há preconceito contra o analfabeto/ Há preconceito contra o nordestino/ Há preconceito contra o homem negro / Só não há preconceito se um dos três for rico*. Chico replica a criação de Criolo numa saudação em seu show *Chico*, se referindo aos versos de *Paratodos, Evoé, jovens à vista*. Essa rede de acontecimentos, o possível fim da canção, o rap feito a partir de uma das canções emblemáticas de protesto da ditadura, e a reação de Chico Buarque, é, por si só, uma rede de acontecimentos discursivos que diz muito sobre a relação entre o real histórico e a continuidade da canção.

ritmo/ Quem dança nessa dança digital/ Será, por exemplo, que meu surdo/ Ficaré mudo afinal/ Pendurado como o dinossauro/ No museu do carnaval?/ Se você aposta que a resposta é sim/ Por Deus, mande um sinal/ Máquina de ritmo/ Programação de sons sequenciais/ Mais de cem milhões de bandas/ De escolas de samba virtuais/ Virtuais virtuosas vertentes/ De variações sem fim/ Daí por diante, samba avante/ Já sem precisar de mim. A canção reconhece tanto um campo de possibilidades virtuais – escolas de sambas inteiras à disposição de uma leve pressão no polegar – quanto a percepção de que o resultado dessa nova forma de fazer música pode resultar frio, *sem paixão*.

A segunda parte da letra reafirma a crença na história como campo de acontecimentos e retomadas. A máquina de ritmo também um dia irá se silenciar e o surdo-mudo no museu do carnaval, poderá, de repente, ser redescoberto: *Máquina de ritmo/ Quem sabe um bom pó de pirlimpimpim/ Possa deletar a dor de quem/ Deixou de lado o tamborim/ Apesar do seu computador/ Ter samba bom, samba ruim/ Se aperto o botão meu coração/ Há de dizer que é samba, sim/ Máquina de ritmo/ Processo de algo-ritmos padrões/ Múltiplos binários e ternários/ Quaternários sem paixões/ Colcheias, semicolcheias/ Fusas, semifusas sensações/ Nos salões das noites cariocas/ Novas tecnoilusões/ Máquina de ritmo/ Que os pós eternos vão silenciar/ Novos anjos do inferno vão pôr/ Qualquer coisa em seu lugar/ Quem sabe irão lhe trocar/ Por um tal surdo-mudo do museu.* Ao colocar a balança no coração – o filtro por onde se decide se o samba é bom ou ruim –, Gil faz uma referência interdiscursiva ao Noel Rosa de *Feitiço de oração*, para quem: *O samba na realidade/ não vem do morro/ Nem vem da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce no coração.* É também a relação entre o sentimento e a expressão que faz o dizer soar convincente.

Máquina de ritmo dialoga com a história da canção, traçando um arco do passado ao futuro. À lembrança do Bando da lua, grupo carioca que acompanhava a cantora Carmem Miranda (percussora da globalização da música brasileira), se segue a referência ao filho de Caetano Veloso (Moreno Veloso), que produz, ao lado de Kassim, uma sonoridade eletrônica de dicção bossa-novista: *E os bandos da lua virão se encontrar/ Numa praia toda lua cheia/ Pra lembrar você e eu/ Moreno, Domenico, Kassin/ Assim meus filhos, filhos seus/ E bandos da lua virão se encontrar/ Numa praia toda a lua cheia/ Pra lembrar/ Só pra lembrar/ Só pra cantar/ Só pra tocar/ Só pra lembrar você e eu.* O samba se digitaliza e o fio do discurso da canção poderá ser retomado. O ponto de vista é a ruptura da tradição; o que para Agamben (2012) significa “que o passado perdeu sua transmissibilidade e, até que não se tenha encontrado um novo modo de entrar em relação com ele, o passado, pode doravante, ser

apenas objeto de acumulação” (AGAMBEN, 2012, p.174). A imagem do *surdo/mudo do museu* sugere a ideia do arquivo imóvel, de repente redescoberto no seu sentido ritual (os cantos de lua cheia na praia), senha para o renascer da tradição, na descontinuidade histórica, tornando a arte da canção popular, de novo, próxima ao dinamismo dos acontecimentos: a serenata à beira mar como retorno da experiência sensorial direta num mundo marcado pela virtualidade. Assim como o legado de Noel Rosa continua a produzir sentidos, a criação do próprio Gil também poderá ser ressignificada para as gerações futuras, no movimento dos arquivos que trazem à tona o que estava esquecido.

O centro discursivo de *Máquina de ritmo* é a crise de transmissibilidade nas linhas históricas da canção no descompasso entre o ritmo da criação e o real diante das mudanças nas formas de produção/circulação/recepção advindas da cultura digital.

Luis Tatit observa que, cada vez mais, se compõem e gravam canções dos mais variados estilos no país⁸⁹. Não há, portanto, possibilidade de fim da canção se tomarmos por referência a produção do discurso. Mudaram tanto o lugar ocupado pela canção na organização social, quanto as condições de produção. Procuramos demonstrar – sobretudo no primeiro capítulo – como havia nos anos 1960 uma centralização da produção nos estúdios da TV Record em São Paulo. Havia um efeito discursivo de representação de todo o panorama da música brasileira em programas como o de Elis Regina, da Jovem Guarda, dos tropicalistas. Esse conteúdo gerava uma espécie de pacto de recepção simbolizado pela escuta atenta de uma audiência que procurava desvendar as metáforas de resistência à ditadura, as diferenças entre um projeto estético e outro, reconhecendo na voz dos nossos maiores cancionistas a sinalização dos caminhos do país.

Assim, a crise de transmissibilidade pode ser explicada por dois aspectos que se encontram: de um lado a descentralização dos discursos (sobretudo com o advento da cultura digital), de outro, as mudanças nas formas de escuta/recepção. Aspectos que estão por trás dos principais desafios teóricos da Análise do Discurso na contemporaneidade porque ambos dizem respeito ao elo da teoria com a história. De um lado, as mudanças nos mecanismos de memória (ancoradas agora em dispositivos midiáticos), e de outro, as transformações no processo histórico fazendo com que o discurso que tinha sentido há anos atrás não mais o tenha.

As novas formas de circulação do discurso a partir da relação entre texto verbal e não verbal têm sido uma preocupação constante dos pesquisadores brasileiros, sobretudo

⁸⁹ Em depoimento gravado no DVD *O fim da canção* (Luiz Tatit, Zé Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski). Sesc São Paulo, 2012.

entre os Grupos Labor (*Laboratório de Estudos do Discurso*, da Universidade Federal de São Carlos) e Geada (*Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara*, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Araraquara)⁹⁰. A necessidade de se entender a produção de sentido nas materialidades sincréticas postas a circular em diferentes dispositivos midiáticos levaram os pesquisadores brasileiros a considerarem a emergência de uma semiologia histórica, não como uma disciplina, mas como

uma perspectiva de análise uma abordagem que congrega princípios e procedimentos da análise do discurso, particularmente sensível às contribuições de Foucault, da história cultural, da antropologia histórica e da semiologia (SARGENTINI; CURCINO; PIOVEZANI, 2011, p.7).

O conceito de Semiologia histórica, nascente em Jean-Jacques Courtine, parte da constatação de que, na contemporaneidade, o verbo é indissociável dos signos corporais: o gesto, a voz, são procedimentos que articulam linguagem e imagem. A semiologia histórica procura estender ao domínio das imagens a teoria dos discursos, problematizando a relação entre o enunciado (quer verbal ou imagético) com a memória, num exercício de atualização dos textos finais de Pêcheux (1999), principalmente o *Papel da memória*.

As imagens têm um regime de memória próprio? Como ele funciona? Em busca de respostas para essas perguntas, deparamo-nos com a revisão feita por Courtine do conceito de enunciado em Foucault, permitindo, como já vimos, a incorporação das materialidades sincréticas nas análises. A esses avanços, há um outro ponto que se formula como desafio desta tese na conjugação do *corpus* de análise e da teoria: fazer da AD um método de leitura da história brasileira de forma mais sistematizada e abrangente. Utilizar a metodologia da AD para escrever uma história dos discursos da brasilidade: algo que nos levou a conceber a proposta de *arquivo de brasilidade* (conceito derivado das contribuições de Foucault e Pêcheux), articulado às noções de formação discursiva, interdiscurso e intradiscorso. A proporcionalidade que este trabalho tem dado ao objeto de análise em detrimento da discussão teórica indica a opção pela aplicação de conceitos que se não estão estabilizados, encontram-se estabelecidos. Propomos um deslocamento para a questão do *corpus* de pesquisa em abordagens que falem de perto ao *arquivo de brasilidade*. Não

⁹⁰ O resultado dessas reflexões tem sido sistematizado na publicação dos textos do CIAD – Congresso Internacional de Análise do Discurso –, com edições trianuais (2006, 2009, 2012) na Universidade Federal de São Carlos, ocasiões em que o diálogo com os pesquisadores franceses, como Jean-Jacques Courtine e Cristian Puech tem possibilitado um cuidadoso avançar do dispositivo teórico.

fechados em si mesmo, como nos ensina o Tropicalismo, mas de maneira a perceber como a relação com as diferentes alteridades funda o novo mundo do qual somos herdeiros.

Diante de uma ordem do excesso e da descentralização, é necessário a Análise do Discurso afinar sua percepção à noção de acontecimento discursivo. É através desse conceito que se pode melhor perceber os fluxos descontínuos, a instalação de novas séries discursivas. A relação do acontecimento com os arquivos é o mecanismo que torna possível a Análise do Discurso refinar um método histórico próprio a partir da linguagem e da Psicanálise.

Assim, a discussão sobre o fim da canção coincide com a curva histórica em que Gilberto Gil abandona (ao menos temporariamente) o foco nas atividades musicais para se tornar Ministro da Cultura do Governo Lula. Passagem reveladora das metamorfoses dos discursos políticos no interior do *arquivo de brasilidade* a partir da chegada ao poder de um imigrante nordestino, transformado em líder sindical da indústria paulista. Do encontro entre a memória tropicalista investida na figura midiática de Gil e Lula se desenha um movimento singular e contemporâneo do diálogo entre a canção popular e a política no Brasil.

4.5 Do popular ao pop: encruzilhada da canção e política

O psicanalista Tales Ab'Saber (2012) estabelece uma relação entre a crise de transmissibilidade na música popular brasileira e a ascensão de Lula ao poder a partir da análise da voz do líder metalúrgico tornado Presidente. Análise que pode nos ajudar a entender as relações entre as mudanças no regime de escuta da canção popular e o acontecimento da ida de Gilberto Gil para o Ministério. Ab'Saber (2012) lembra como Lula era chamado por setores da oposição (“o sapo barbudo”), caricatura que resumia o personagem em três traços: a barba rebelde, a ausência de civilidade burguesa e a voz rouca. “Lula tem a voz de trovão do popular que rompeu o pacto conservador do homem cordial brasileiro”⁹¹ (AB'SABER, 2012)⁹². Ab'Saber (2012) busca articular a expressão de Lula a um domínio de memória: a relação dos artistas e intelectuais de esquerda com setores populares nos anos 1960. O psicanalista retoma a cena de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em que o personagem Paulo Martins (um jornalista de origem oligárquica convertido ao socialismo)

⁹¹ A análise de Ab'Saber tem como pano de fundo o fato de Lula ter sido acometido por um câncer de laringe e ser obrigado a se calar por recomendação médica, pouco tempos depois de cumprir o seu segundo mandato.

⁹² Referência eletrônica, ausência de página.

tapa a boca de um líder sindical para realçar a sua ignorância: “Estão vendo quem é o povo. Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”. A alegoria barroca de Glauber Rocha reflete as relações entre os intelectuais e a classe trabalhadora tal como se verificavam nos anos 1960, sobretudo do ponto de vista do projeto pedagógico socialista. A voz de Lula contemporaneamente representa a expressão de um popular não mais mediado pelo filtro do pensamento crítico de base marxista ou pela classe média de inspiração direitista. “Lula era o trabalhador articulado e portador da verdade, que havia sido calado por Paulo Martins e pelo golpe militar em uma famosa cena de Terra em Transe” (AB'SABER, 2011, p.39).

Na interpretação de Ab'Saber (2012), a geração dos compositores surgida nos anos 1960, de perfil universitário e base ideológica esquerdista, fez dos setores populares meros espectadores, no limite confirmando a fala de Paulo Martins. O psicanalista relaciona, portanto, a crise de transmissibilidade da canção à emergência de uma voz popular não mais mediada pelo filtro do cancionista de verve universitária. A voz de Lula, prossegue Ab'Saber (2012), não é do lirismo da classe média, tão bem representado por cancionistas como Chico Buarque e a dupla tropicalista ou o “nobre popular” encontrado na dicção de Dorival Caymmi e Cartola. “Ela é a voz do Preto Velho e de Exu, a voz do Sapo Barbudo, dos que expressam a conciliação com a violência recebida e encarnada, reconhecida e superada” (AB'SABER, 2012)⁹³. Político que fez da oralidade a sua principal força, construindo um imaginário carismático – sobretudo diante da mesma esquerda universitária –, por ser o portador do conhecimento prático e social, a voz de Lula traz as marcas do processo histórico que o constitui como sujeito. “Por aquela garganta passaram as forças de milhões de homens, dos companheiros e das companheiras, e o desejo coletivo de todo um povo de produzir uma diferença histórica, em uma história que aprendeu a progredir sem transformação” (AB'SABER, 2012)⁹⁴. A construção política de Lula, marcada pela experiência social de ser pobre no país, se descompassa do discurso dos nossos maiores cancionistas. “Esses músicos estavam ligados a outra temporalidade do projeto histórico, a outro tique e taque da história” (AB'SABER, 2012)⁹⁵. Para Ab'Saber, quem melhor representou a prosódia de Lula – na articulação entre a voz que canta e a voz que fala – foram os garotos da periferia, os rappers, “os Racionais MC'S e seu imenso cantor e poeta moderno, Mano Brown” (AB'SABER, 2012)⁹⁶.

⁹³ Referência eletrônica, ausência de página.

⁹⁴ Referência eletrônica, ausência de página.

⁹⁵ Referência eletrônica, ausência de página.

⁹⁶ Referência eletrônica, ausência de página.

O descompasso estabelecido por Ab'Saber (2011; 2012) entre a geração de cancionistas dos anos 1960 e a emergência de Lula se relaciona à aura de refinamento que cerca a canção brasileira herdeira da Bossa Nova e das experimentações críticas na década seguinte. Na medida em que esse tipo de canção se sofisticava, entra no mecanismo receptivo (e repetitivo) do bom gosto, rompendo o elo histórico que a liga ao dinamismo dos acontecimentos. Gilberto Gil e Caetano Veloso – preservando algo da gênese tropicalista de enxergar além do aquário do bom gosto – já assinalavam esse distanciamento do compositor popular isolado na categoria de artista/celebridade, conforme demonstramos na análise da canção *Haiti*, em que o sujeito/cancionista testemunha, de longe, a violência policial contra os negros pobres⁹⁷. À perda de contato com o popular no cancionário, corresponde o processo de mitificação das estrelas da música brasileira, sobretudo entre os anos 1980 e 1990, dificultando, assim, a continuidade da canção nas linhas históricas.

A arte pode, sim, avançar até o limiar do mito, mas não pode ultrapassá-lo [...] porque foi precisamente para resolver o conflito histórico entre passado e futuro que ela se emancipou do mito para se ligar a história (AGAMBEN, 2012, p.183).

A construção do mito em torno dos cancionistas dos anos 1960 é o de terem chegado ao ápice da “linha evolutiva”, articulando poesia de alto nível, sofisticação harmônica e capacidade de decifrar a cultura e a sociedade brasileiras. Os novos criadores, herdeiros do gênero MPB (caracterizado pelas harmonias de tradição bossa-novista e letras de pretensão literária), fazem uma arte mimética padrão bom gosto (presa mais às fórmulas do que a forma), cuja consequência é a crise de transmissibilidade descrita na construção teórica de Agamben (2012), sobretudo se tomarmos como medida de comparação o momento histórico da emergência da cena tropicalista e seus desdobramentos até a década de 1980. O diálogo entre os criadores – que marca a construção estética/política da canção brasileira da geração dos festivais – dá lugar ao foco no (tele)espectador, resultando no compromisso asséptico com o bom gosto.

A emergência do rock nacional no final da ditadura, seguido da popularização do rap são, como vimos, movimentos de assimilação para reatar o vínculo com o popular diante da triagem baseada no refinamento literário e musical que arrasta a canção para fórmulas repetitivas. Por isso, as discussões sobre o fim ou recomeço da canção são sintomas

⁹⁷ Chico Buarque também irá tematizar em *Carioca* o universo violento do subúrbio como um contraponto ao imaginário da canção herdeira da tradição da Bossa Nova, demonstrando como a geração dos anos 1960 é sensível contemporaneamente a essa crise.

de uma temática mais ampla: as novas formas de constituição-formulação-circulação do discurso popular brasileiro na sociedade globalizada. Durante os anos Lula, avalia Ab'Saber (2012), o poder da canção brasileira se dissipou no pop barato – entre o samba e a música eletrônica –, na produção de cantoras de “vozes bonitinhas, com seus sambinhas e canções simplistas, que pareciam simular a experiência no seu mundo de mercado” (AB'SABER, 2012)⁹⁸. A voz que canta nessas canções se distancia da voz que fala como metáfora da expressão do recado popular. A linha discursiva do recado das ruas se volta, contemporaneamente, à figura do rapper: aquele que fala/canta a própria vivência.

A indicação e permanência de Gilberto Gil no Ministério da Cultura é, entretanto, um acontecimento que relativiza o descompasso apontado por Ab'Saber (2011; 2012) entre o discurso dos cancionistas dos anos 1960 e a voz de Lula. Demonstramos, no segundo capítulo, como o funcionamento dos arquivos tropicalistas no campo político contribuiu para instaurar práticas discursivas que, de certa forma, legitimaram a liderança de Lula. Não se pode negar que o processo histórico de constituição e circulação do discurso do Partido dos Trabalhadores é permeado pela influência da intelectualidade de esquerda que está na base da canção universitária dos anos 1960⁹⁹. É possível tomar a ascensão de Lula ao poder a partir da retomada dos erros históricos da esquerda, simbolizada pela atitude do intelectual jornalista de *Terra em transe* diante do líder sindical. O filme, como foi dito no primeiro capítulo, impulsionou Caetano Veloso a conceber o projeto tropicalista. O parceiro de Gil via, nessa mesma cena, objeto do comentário de Ab'Saber (2011; 2012), a crítica ao que ele denomina de populismo de esquerda, o que “libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (VELOSO, 1997, p.105).

A influência de *Terra em transe* no Tropicalismo é o elemento interdiscursivo que permite relacionar os movimentos da esquerda nos anos 1960 à voz de Lula como emergência do popular construído nas margens da resistência à ditadura. Glauber criou uma alegoria a partir de um país imaginário, *Eldorado*, com referências explícitas ao contexto brasileiro que resultaram na ditadura: o populismo, o carnaval, as pretensões da esquerda engajada. Paulo Martins era o herói arrogante de uma esquerda nacionalista que se julgava

⁹⁸ Referência eletrônica, ausência de página.

⁹⁹ André Singer (2012) reconstituiu a fundação do PT em São Paulo em 1980 para realçar a forte presença dos intelectuais de esquerda com a proposta de criar uma sociedade justa, sem explorados e exploradores. Além dos intelectuais e lideranças sindicais (das quais Lula era a mais forte expressão), o PT também foi constituído pelas Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica (CEBs). A esse respeito, consultar Singer (2012, p.89). É de se notar também a participação de artistas como Chico Buarque nas campanhas eleitorais de Lula nas disputas contra Collor e FHC.

próxima ao poder e foi surpreendida pelo golpe de 1964. A alegoria do subdesenvolvimento criada por Glauber ampliava a leitura do golpe, articulando-o ao processo histórico da colonização, vendo no movimento de 1964 a confirmação da manutenção da ordem a partir de uma elite branca. “A indolência e a barbárie tais como outros atributos são dados de sua própria condição que a elite projeta sobre seus dominados. É esta elite quem, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão europeia nos trópicos” (XAVIER, 1993, p.60). Diante do ato do jornalista Paulo Martins em impedir a fala do líder sindical, irrompe, no filme de Glauber, no meio da multidão, uma outra voz: “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar” (XAVIER, 1993, p.49). O sentido mais amplo do filme era a crítica à manutenção da miséria sustentada pelo populismo de direita.

Terra em transe antecipa, em certa medida, a falta de percepção da esquerda diante das forças conservadoras legitimadoras da ditadura, as mesmas que temiam pelo radicalismo petista. A nervura da ruptura tropicalista no campo da canção popular – para a qual *Terra em transe* teve um papel relevante – foi a identificação de um outro tipo de populismo – o de esquerda –, cuja matriz é o projeto do CPC de falar do lugar do outro, projeto derrotado pela ditadura de direita. Ismail Xavier (1993, p.19) vê, na estética tropicalista, a perda da inocência diante das forças conservadoras e modernas que geraram o golpe militar em 1964 na sua relação com a indústria cultural. “Estranhado o Brasil era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público era preciso agredi-lo” (XAVIER, 1993, p.20).

A relação entre a ascensão de Lula ao poder e os arquivos da canção popular se cruzam num domínio de memória. As projeções da formação discursiva de esquerda de base marxista sobre a emergência de sua liderança política não mais correspondiam à real expressão do sindicalista a caminho da Presidência da República, suavizando sua imagem e discurso, aderindo à ordem do capitalismo financeiro e sinalizando alianças com setores conservadores da política nacional. Há uma retomada, agora no campo político institucional, dos embates em torno da canção popular dos anos 1960, quando aderir à guitarra elétrica era abrir mão do projeto revolucionário. É no interior das mudanças nessas práticas discursivas – entre a tradição do pensamento marxista como origem petista e sua adequação ao real histórico – que se pode pensar aproximação entre Lula e o Tropicalista Gilberto Gil.

A voz do Lula Presidente surge como metonímia da expressão popular, representada pelos segmentos excluídos dos centros urbanos e as populações rurais do nordeste, constituindo o que André Singer denomina como subproletariado (SINGER, 2012,

p.78)¹⁰⁰, tendo como correspondente cultural/musical o rap (nos nichos da resistência política), mas também o pagode, o axé e o sertanejo (quando a triagem é mercadológica). Há um discurso que passa a circular e outro que já não mais circula com o mesmo sentido de antes: de um lado, a crise de transmissibilidade da MPB como exercício de reflexão dos destinos do país, de outro, a irrupção de expressões culturais e políticas que não se formulavam ou permaneciam no gueto. A voz de Lula só se tornou politicamente hegemônica após três derrotas consecutivas na disputa pela presidência, resultantes das manobras da direita: o pacto midiático/conservador que elegeu Collor em 1989; o pacto econômico/tecnocrático da eleição de Fernando Henrique Cardoso em 1993 e em 1997 (AB’SABER, 2011, p.41). Há um movimento do real histórico que vai do final da ditadura à primeira eleição de Lula, convivendo com mudanças discursivas na expressão do líder sindical. Tanto adaptação da linguagem do discurso petista às demandas sociais quanto transformações desse mesmo real, resultando em sutis processos de mudança nas práticas discursivas.

A figura de Lula e sua projeção semiótico-discursiva tem sido objeto de estudos recentes no campo da Análise do Discurso no Brasil¹⁰¹, quase sempre realçando as metamorfoses do líder operário que migrou de uma formação discursiva socialista para a ordem capitalista (movimento sujeito às nuances da heterogeneidade entre as duas opções, fazendo com o que o discurso deslize entre uma e outra ideologia, como observa Singer (2012)). Por ser um acontecimento recente e que ainda dá as cartas no jogo político brasileiro, é difícil apreender a complexidade do fenômeno Lula, sobretudo porque se trata de algo em “nada parecido com qualquer das práticas de dominação exercidas ao longo da existência do Brasil” (OLIVEIRA; BRAGA; RIZEK, 2010, p.25). Não é nosso propósito nesse trabalho dar conta da complexidade do discurso de Lula, ele só nos interessa pela aproximação com Gilberto Gil; para isso, é necessário considerarmos, de forma breve, o contexto de emergência de Lula e sua relação com o popular.

O processo de legitimação eleitoral de Lula – escolhido Presidente do Brasil em 2002 depois de três derrotas e reeleito em 2006 – é indissociável das metamorfoses

¹⁰⁰ André Singer se refere à concepção de Paul Singer, para quem subproletariados são “aqueles que oferecem sua força de trabalho no mercado sem encontrar quem esteja disposto a adquiri-la por um preço que assegure a sua reprodução em condições normais” (SINGER, 1981, p. 22). São os trabalhadores destituídos das condições mínimas de participação na luta de classes, que constituem o grupo preferencial dos programas sociais como o *Bolsa Família* do Governo Lula.

¹⁰¹ O Grupo Labor – Laboratório de Estudos do Discurso – da UFSCar tem se destacado por pesquisas como a de Carlos Piovezani (2009) ou de Luciana Carmona Garcia, que tem entre seus objetivos apreender as novas formas do discurso político brasileiro tendo por *corpus* os programas eleitorais dos candidatos das eleições presidenciais mais recentes, entre os quais se destaca Lula.

discursivas. Há uma busca pela suavização da sua imagem de maneira complementar às mutações ideológicas no partido dos trabalhadores. As técnicas de marketing operam nos três índices que compunham a projeção semiótica do “Sapo barbudo”. A barba aparada, a introdução de traços da civilidade burguesa nas roupas, gestos e hábitos do ex-líder operário e jingles da campanha próximos à forma da canção brasileira que operam uma transformação na dicção “bruta” do político: “Lula lá, nasce uma estrela/ Lula lá/ Valeu a espera...”. Luciana Garcia (2009) observa como a construção do “Lulinha paz e amor” na primeira eleição vencida pelo líder petista é o resultado de uma adequação da linguagem às mudanças ideológicas.

A exposição massiva da nova imagem de Lula no período pré-eleitoral de 2002 pelos diversos suportes midiáticos fazia uma analogia em tom de crítica entre a mudança de fisionomia e a mudança de posicionamento e de discurso político-partidário de pleitos anteriores (o abandono de suas convicções socialistas para a adesão à lógica capitalista), ao mesmo tempo em que fazia circular a docilização do candidato, atraindo o olhar do (e)leitor/espectador e promovendo maior aliança com ele (GARCIA, 2009, p.87).

A trajetória de Lula é, nesse sentido, exemplar da metamorfose da *língua de madeira* do socialismo na *língua de vento* do discurso publicitário, porém, com nuances que constituem, no nosso entendimento, uma especificidade brasileira, principalmente por serem permeadas pelos arquivos da canção popular.

Mais do que a adoção das técnicas do marketing político, o discurso do Lula Presidente sugere, portanto, um novo posicionamento ideológico. André Singer (2012) observa como, na condição de partido do governo, o PT se distancia ideologicamente dos trabalhadores para se tornar o partido do Brasil. Lula passa a priorizar discursivamente sua trajetória pessoal: a origem de imigrante nordestino que foi trabalhar como operário nas indústrias paulistas. A mudança demarca uma nova polarização – entre ricos e pobres – que sustentará o seu discurso no lugar da antiga diferenciação entre classes sociais ou esquerda e direita predominante no discurso marxista da fundação do PT. O resultado é o abandono da base socialista e uma nova forma de populismo dirigida simultaneamente aos brasileiros e aos atores internacionais (SINGER, 2012).

O popular que havia ficado fora de moda, seja pela retórica neoliberal, ao centro, seja pelo conteúdo de classe, à esquerda, está de volta. Diferentemente da experiência pessedebista, o “Real do Lula” veio acompanhado de uma mensagem que faz sentido para os mais pobres: a de

que pela primeira vez o Estado Brasileiro olha para eles, os deserdados, e, portanto, se popularizou. Eis o motivo do ex-presidente insistir que “nunca na história desse país...”. Irritados, os “formadores de opinião” não percebem que Lula não está se dirigindo a eles e martelam a tecla de que a história não começou com Lula, o que é verdade. Contudo, ouvido vários degraus abaixo, o bordão adquire sentido distinto: Nunca na história dos mais humildes o estado olhou tanto para eles (SINGER, 2012, p.81).

Num movimento complementar, Lula se torna uma liderança mundial, “o cara”, no famoso enunciado proferido pelo Presidente norte-americano, Barack Obama, sintetizando o que Ab’Saber (2011) denomina de carisma pop.

Como todo sabemos, esta pequena afirmação do Presidente dos Estados Unidos, significante mínimo e máximo simultaneamente, teve efeito enorme na acumulação do poder simbólico de um Lula que, desde que chegou ao governo, trabalhou constantemente para tornar-se símbolo, não mais local, mas agora universal (AB’SABER, 2011, p. 31).

Essa construção política criou um neologismo representativo da singularidade do novo líder: o lulismo (AB’SABER, 2011). O “carisma pop” lulista conjuga, em suas práticas, uma habilidade midiática através de uma linguagem que, de um lado, fala diretamente aos setores populares brasileiros e, de outro, surge como manifestação de uma nova voz do Brasil no jogo financeiro/simbólico internacional. O Presidente articula – no duplo movimento da inscrição na ordem capitalista e do mecanismo interno de dar “voz” aos setores populares – um pacto social que une os mais ricos e os mais pobres, criando, dessa forma, uma blindagem crítica que teria produzido efeitos também sobre o discurso artístico, coincidindo com o propagado fim da canção sugerido por Chico Buarque (AB’SABER, 2011; 2012). O processo teria transformado o “ex-pau-de-arara, ex-metalúrgico, ex-sindicalista, ex-socialista petista, no novo mago do capitalismo periférico ou semiperiférico” (AB’SABER, 2011, p.25). Há uma contradição entre a trajetória do líder com traços messiânicos, portador da tradição imaginária dos revolucionários de esquerda e os pactos da governabilidade. De um lado, um pragmatismo capitalista que redefiniu o lugar do Brasil na geopolítica internacional, de outro, políticas de geração de renda, como o *Bolsa Família* e o acesso ao crédito entre o subproletariado.

A linguagem corpórea e verbal acentua os traços do carisma pop e redefine, a partir do círculo do poder, as regras de civilidade, incorporando elementos das classes populares.

Lula também continuou a sinalizar de maneira simbólica muito nítida abertamente aos pobres, com o seu antigo habitus de classe, em festas juninas, churrascos com futebol e isopores de cerveja na praia privativa da presidência, além do famoso futebolês como língua política e metáfora geral (AB'SABER, 2011, p.25).

A expectativa da emergência do líder sindical de esquerda como porta-voz das demandas socialistas dá lugar a um discurso que valoriza aspectos de uma antropologia popular brasileira: o futebol, o churrasco; signos tidos como alienados nos debates culturais dos anos 1960. Na esteira desse discurso, as diretrizes econômicas dos anos Lula redefinem a expressão do popular no Brasil com o incremento de políticas públicas que criam uma nova massa consumidora, sobre a qual se debruçam a publicidade, as telenovelas, o próprio jornalismo. Todos buscando falar a nova língua popular brasileira¹⁰². O resultado é uma conquista cidadã de pouca monta e uma adesão consumista de considerável alcance.

O Lula eleito se distancia do discurso socialista e articula, através do convite ao tropicalista Gilberto Gil para ocupar o Ministério da cultura, a ponte político-midiática que ajudaria a dar forma ao seu governo. É como se, diante da impossibilidade de fugir das formações discursivas/econômicas do capitalismo globalizado (o sujeito é livre pela metade, conforme a leitura de Veyne (2011) sobre o pensamento de Foucault), o discurso do petista encontrasse no Tropicalismo antropofágico o lastro necessário para a singularidade da articulação entre o popular brasileiro e o pop cosmopolita, síntese da produção discursiva de Gilberto Gil¹⁰³. Nesse sentido, o convite a Gilberto Gil para assumir o Ministério da Cultura tem implicações simbólicas mais amplas do que a composição técnico-política da formação do grupo de governo. A escolha de Gilberto Gil, já no primeiro mandato, surge como um acontecimento discursivo no conjunto das alianças do governo, sugerindo mesmo uma retomada – em outro campo – da dicotomia entre engajamento e liberdade estética no campo da canção popular nos anos 1960. O que está em jogo é o deslocamento do discurso de base petista. Eliane Costa (2011, p.27) demonstra a ocorrência da divisão no interior do próprio partido. Frei Betto – amigo pessoal de Lula – declarou à Folha de São Paulo que, apesar de seu respeito a Gil, existia um grupo que há 13 anos elaborava as políticas culturais do partido:

¹⁰² Como expressão desse popular, vale mencionar a telenovela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Falcão, exibida pela Rede Globo em 2012, cujo enredo criou o bairro do *Divino*, reduto fictício da zona norte carioca, em que os moradores vivenciaram situações de ascensão social, preservando as características culturais da espontaneidade popular.

¹⁰³ É importante salientar que o foco desse trabalho não torna possível o aprofundamento da ideia de funcionamento dos arquivos tropicalistas no discurso de Lula, mas ainda assim é importante observar como a escolha de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura está envolta no funcionamento dos *arquivos de brasilidade*, nas relações entre a canção e a política.

“Eu preferia o Antônio Candido” (COSTA, 2011, p.28). Gil responde às críticas sinalizando o pacto de alianças do Governo de Lula: “Lula não é Presidente do PT; agora ele é Presidente do Brasil” (COSTA, 2011, p.28), declaração acompanhada da reinscrição do artista na formação discursiva do Tropicalismo: “O povo sabe que está indo pra lá – para o Ministério – um tropicalista” (COSTA, 2011, p.30). A ênfase na subjetividade tropicalista tem, para Hermano Vianna, um caráter inesperado, já que na sua trajetória artística Gil não parece ter tido necessidade dessa afirmação.

A chegada de Lula ao poder operava uma transformação, “fazia com que toda a questão tropicalista ganhasse vida nova” (COSTA, 2011, p.30). A liderança de Lula é construída no processo de enfrentamento da ditadura com sua trajetória de pobre brasileiro e sindicalista, como um outro lado da moeda da modernização tecnoeconômica conservadora que sustentou o golpe. Ainda que a voz popular em seu governo se articule simbolicamente com o pai de família sem moradia do filme, o pacto de alianças conservadoras e o distanciamento da ideologia marxista no contraponto de sua adesão à ordem pop midiática, fizeram do Lula Presidente algo diverso do Lula do PT. É nesse movimento que Lula se aproxima interdiscursivamente do Tropicalismo. O deslocamento do discurso da esquerda de base marxista que está nas origens do PT encontra na complexidade tropicalista – com sua síntese antropofágica – ao mesmo tempo uma validação e uma estratégia.

O Tropicalismo surge, sobretudo, como perda da inocência à pretensão da esquerda de conscientizar as massas para a revolução alheia a uma nova ordem midiática (representada pela popularização da televisão). O discurso do intelectual que busca o popular revolucionário no eixo da formulação desconsiderava a dimensão da circulação enquanto as classes populares recebiam pelas antenas os sinais da cultura pop. O Gil tropicalista se constrói com um ouvido nos Beatles, outro nos Pífanos de Caruaru: a ponte do popular ao pop. O carisma pop de Lula se desloca dos modelos do nacional popular da esquerda dos anos 1960 para se tornar *brasileirinho pelo sotaque, mas de língua internacional*, como antecipava a *Refavela* de Gil nos anos 1970.

O cancionário de Gilberto Gil revela, como vimos, a sinalização discursiva dos caminhos sociais e políticos que resultaram numa nova configuração do valor brasilidade na geopolítica internacional, no limite tênue das forças simbólicas e econômicas. A linha discursiva que vai da *Refazenda* à *Refavela* e dessa à *Realce*, articula o trânsito do popular ao pop: a passagem do nacionalismo de esquerda à complexidade de elementos envolvidos na (re)definição da brasilidade no jogo globalizado. A trilogia de Gil desenha a subjetividade do brasileiro pobre de origem rural, aquele que migra para a grande cidade e se transforma,

renascendo através dos acontecimentos. No lugar do determinismo das leituras marxistas (com seu horizonte histórico culminando na revolução proletária), Gil não abre mão da complexidade da sabedoria poética da cultura popular territorial, cujos sinais também são difundidos na nova ordem midiática. E não menospreza a capacidade antropofágica desse mesmo sertanejo ao lidar com alteridade – não é preciso tapar a boca, nem nos olhos ou ouvidos desse sujeito para que ele se emancipe –, o Tropicalismo se funda sobre o erro de Paulo Martins. O sertanejo cosmopolita – corporificado nos discursos de Gil e Lula – tanto se transforma quanto se torna agente transformador.

Para entender esse processo, é preciso retomar algumas canções já analisadas que permitem perceber a articulação entre a subjetividade do popular no cancionário de Gil e no discurso do Lula Presidente, que sugerem um movimento interdiscursivo da canção em relação à política. A identificação do interdiscurso tem sempre um caráter hipotético, conforme esclarece Jean-Jacques Courtine (2009a, p.81). A relação entre o sujeito enunciador (eixo do intradiscurso) e o sujeito do saber (eixo do interdiscurso) de determinada formação discursiva se dá antes por rastros do que na literalidade do texto.

O interdiscurso como lugar de construção do pré-construído e de articulação desses elementos, estando ausente do plano experimental, só pode ser abordado em sua forma aleatória a partir de “traços” com que ele marca o processo discursivo (COURTINE, 2009a, p.81).

Há, na trajetória de Gil, uma regularidade discursiva que trata da subjetividade do brasileiro pobre de maneira a demonstrar a passagem de uma formação discursiva da arte engajada (de inspiração cepecista) para um ponto de vista tropicalista. Em *Procissão* (1967), o sertanejo pobre vivia *penando aqui na terra/ Esperando o que Jesus prometeu [...]/ Eu também tô do lado de Jesus/ Só que acho que ele se esqueceu/ De dizer que na terra a gente tem/ De arranjar um jeitinho pra viver*. Já a canção *Jeca total*, do álbum *Refazenda*, aborda a transformação do Jeca Tatu – símbolo do atraso e da ignorância criado por Monteiro Lobato “para sintetizar a miséria rural brasileira no caipira indolente tomado por vermes, doente, desdentado em sua habitação precária” (XAVIER, 1993, p.151) – em sujeito que conquista sua emancipação também pela tela de TV, no caso as cores de *Gabriela* (a primeira telenovela colorida exibida pela televisão brasileira, adaptada da obra de Jorge Amado), e se torna, então, representante de sua gente no congresso *elevando o teto salarial do Sertão*. A legitimação das novas formas do discurso midiático encontra na figura do *Jeca total* sua vertente mais política: as mídias são ao mesmo tempo recursos técnicos e protocolos sociais,

não se reduzem a mecanismos de alienação, são também terreno dos poderes e resistência, refletem as práticas discursivas e são canais contemporâneos da cultura popular (JENKINS, 2007). O sujeito da recepção não é um lugar vazio é capaz de recriar os conteúdos que recebe.

O brasileiro miserável representado pelo Jeca Tatu ressurgiu na *Refavela*, buscando dar o salto social do barraco para o bloco do BNH. Gilberto Gil segue a tradição da canção crítica dos anos 1960 de maneira articulada à sua vivência de sertanejo. A ideia do *Jeca total* diz respeito ao agenciamento de subjetividades, as metamorfoses político-culturais na relação entre os mundos territoriais do nordeste e as informações midiáticas. *Jeca total* é o antropofágico, o sertanejo que capta nas ondas do rádio, nas cores da TV, na conexão rápida da banda larga, os caminhos da emancipação, que o fazem também produtor e não mero espectador do entretenimento e da informação massiva. A linha que vai dos repentistas aos rappers é a voz popular que fala através do canto. É esse sujeito quem migra para a cidade grande, ao mesmo tempo em que aspira a vida digna – mudar do barraco para o bloco do BNH – interage com *o ambiente efervescente de uma cidade a cintilar*.

Lula, à sua maneira, também é o *Jeca total*: entra na política como a voz que fala na linha que liga o imigrante nordestino ao operário industrial: *Representante da gente no senado/ Em plena sessão/ Defendendo um projeto/ Que eleva o teto salarial no sertão. Refazenda e Refavela* – com sua ênfase no prefixo *Re* – sugerem a possibilidade da reescrita do destino da ex-colônia por aqueles que foram calados no processo histórico, tanto pelas forças políticas de direita quanto de esquerda. O Jeca Tatu, transformado em Jeca Total, revela sua amplitude no álbum *Realce*, cujo manifesto propõe o direito ao *Salário mínimo de cintilância [...]/ Como o domingo de futebol após a semana da fábrica*. Estão aí os signos do popular difundidos pelo Lula Presidente. Durante discurso, na festa de encerramento do campeonato brasileiro de futebol, Lula demonstra a singularidade de sua retórica popular que lhe “permitiu dizer o indizível” (AB’SABER, 2011, p.27):

Eu sempre digo que quando eu trabalhava na fábrica eu tinha horário para entrar, horário para sair, o fim de semana era meu e eu ainda podia tomar umas cana no almoço [...]. Aqui (na presidência) eu não tenho hora para entrar, não tenho hora para sair... E ainda não posso tomar as cana! É duro... (AB’SABER, 2011, p.27).

Ao mesmo tempo em que demarca seu passado de operário, Lula se coloca como um brasileiro comum – com direito a relaxar do trabalho. O Presidente faz ecoar as outras posições-sujeito de sua trajetória: o imigrante, o operário. Essa informalidade da linguagem coloquial é levada para o círculo do poder, fazendo do Presidente um “operário do

povo” e construindo, através dessa identificação, uma blindagem aos ataques da mídia ou ao pensamento crítico durante seu governo. Como ocorre na tradição da canção, Lula articula uma linha direta com o popular.

Os movimentos da produção de subjetividade na passagem do popular rural ao urbano e desse para o pop cosmopolita, são caminhos políticos por onde a aliança de Gil e Lula se adensa nas novas representações da brasilidade, protagonizadas ora por um ora por outro nos fóruns políticos internacionais. Esse é o sentido que está por trás da declaração de Caetano para Gil, quando o companheiro tropicalista assume o Ministério da Cultura: “Você corre o risco de ser o Lula do Lula” (COSTA, 2011, p.43). O enunciado de Caetano joga com duas forças simbólicas. A primeira representada pela chegada ao poder do ex-operário e ex-líder sindical, a outra a trajetória do tropicalista que movimentou o *arquivo de brasilidade* com miradas “místicas, míticas e antropológicas” (VELOSO, 1996). Se a primeira força se dá a partir da formação discursiva petista, a segunda sugere uma ampliação tropicalista/antropofágica do imaginário da canção para o real histórico. É possível tomar o movimento a partir de Gil como sintoma da crise da canção como voz que fala no real histórico e ao mesmo tempo transferência do capital simbólico presente na sua figura midiática na composição do novo governo. O lastro da canção popular da geração surgida nos anos 1960 criou raízes no *arquivo de brasilidade* e se faz ouvir como interdiscurso na voz política de Lula – tanto na dimensão do popular brasileiro quanto na do pop cosmopolita. Já demonstramos, no capítulo anterior, a forma como as micropolíticas tematizadas nas canções tropicalistas se concretizam nas chamadas ações afirmativas – política de cotas raciais, combate aos preconceitos religiosos e de gênero –, que constituem um dos eixos do discurso popular lulista. Além dessa pauta política, existe, entretanto, uma outra dimensão desse funcionamento discursivo.

Gil contribui para o abrandamento da “figura radical” de esquerda de Lula e ao mesmo tempo legitima a estratégia midiática de ocupação de espaços simbólicos na sociedade globalizada. A metamorfose do “Sapo barbudo” em “Lulinha paz e amor” não deixa de articular ao imaginário hippie presente na figura tropicalista de Gilberto Gil, que circula pelo mundo como o Lula do Lula, com seu corpo midiático afro-brasileiro e sua voz de cancionista manobrando recados. Recupera, assim, em outros fóruns, algo do diálogo que perdeu espaço na arte, com a mitificação das estrelas da música e a consolidação do negócio nas malhas da canção pop. Em meio à complexidade de elementos envolvidos no discurso e nas práticas do Presidente Lula, há uma dimensão tropicalista/antropofágica que parece decisiva na passagem do popular ao pop: “Seu gesto de ator para dentro e para fora, fez com que o Brasil passasse a

ser reconhecido, pelo outro e por si mesmo, como verdadeiro Global Player” (AB’SABER, 2011, p.51). Essa alteração significativa do estatuto brasileiro de sub ou emergente para mercado competitivo na sociedade globalizada rendeu repercussões na imprensa internacional, conforme relembra Ab’Saber (2011, p.53). A capa da revista *Economist*, de novembro de 2009, estampava – “Brasil Takes off, o Brasil decola, com o famigerado Cristo Redentor decolando rumo aos céus como um foguete, em uma espécie de imagem neotropicalista” (AB’SABER, 2011, p.54). A referência é a profecia mística do *Expresso* 2222, a ser concretizada pra depois do ano 2000, em que o poeta cantava: *o Cristo como quem foi visto subindo ao céu/ num véu de nuvens brilhantes, subindo ao céu.*

A dimensão antropofágica/tropicalista do encontro entre as trajetórias de Gil e Lula aponta para a incorporação do poético na fronteira tênue com as estratégias de marketing do discurso político contemporâneo, demonstrando a passagem de uma posição sujeito da canção para a política. A formação discursiva tropicalista permite um amplo campo de deslocamento. Há um Brasil que decola, outro que busca (e encontra) sua voz. A relação de Gilberto Gil com Lula dialogou com esses dois movimentos a partir dos arquivos da canção popular. A voz que canta de Gil representou o Brasil nos shows da ONU em protesto contra o terrorismo, enfatizando a simbologia de uma nação mestiça, tolerante e agora com representatividade no jogo financeiro internacional. A voz que fala do Ministro articulou os pontos de cultura como correspondente cultural de uma expressão pop/popular da brasilidade. A canção segue se reinventando nas linhas do repente, do samba e do rap que (re)fazem, no dinamismo dos acontecimentos, a circulação do popular.



4.6 A voz da fala do sujeito Ministro: atualização da rede de recados

Se o local é o irreduzível que emerge em cada momento de nossa simbolização e o universal o seu oposto, não nos deixemos jamais fixar a um ou outro desses polos extremados, que querem capturar a vitalidade do que nos é contemporâneo.
(Gilberto Gil in Siqueira [et al], 2013, p.38)

Alcançamos o momento da passagem do Gilberto Gil da série histórica da canção popular para a série das formulações das políticas culturais no Governo Lula. É o desenho final, nesta tese, da cartografia de um sujeito do discurso que se entrelaça com a história mais recente do país. O nosso destino (chegar ao discurso Ministerial produzido pelo então Ministro) aponta para uma nova partida (os ecos futuros da gestão de Gilberto Gil) na descontinuidade histórica como esboço de um mapa inconcluso. Não é nosso propósito detalhar ou aprofundar os temas sugeridos pelo discurso Ministerial, ficando como possível desafio futuro¹⁰⁴. A comprovação de uma hipótese lançada no início do trabalho – de que o discurso tropicalista-antropofágico se faz presente na constituição dos valores simbólicos do Governo Lula – já vem sendo explicitada nos parágrafos anteriores e poderá ser melhor verificada se buscarmos as regularidades do discurso Ministerial, ligando os fios do Tropicalismo com os processos políticos contemporâneos. É esse propósito que orienta o nosso olhar neste momento de análise.

Alguns dos enunciados Ministeriais que irromperam no ambiente político e cultural – tais como a discussão sobre cultura digital e ética hacker – já foram objeto de análise nos capítulos anteriores. Interessa-nos, neste momento, observar a forma como o momento de constituição do Governo Lula se dá de maneira articulada à presença de um Ministro que faz ecoar a voz do canto tropicalista no campo político institucional. Nosso

¹⁰⁴ Uma proposta que poderia sugerir um desdobramento deste trabalho seria entrecruzar o discurso de Gil na série histórica das políticas públicas culturais no Brasil, de Mário de Andrade a Gustavo Capanema até a criação do Ministério da Cultura como um dos resultados do processo de democratização do país após a ditadura. São desafios futuros que demonstram, antes, como o trabalho de pesquisa é sempre uma abertura para outras possibilidades.

corpus de análise, nesta parte final, são fragmentos dos pronunciamentos do Ministro, compilados no livro *Cultura pela palavra: Gilberto Gil & Juca Ferreira*, organizado por Armando Almeida, Maria Beatriz Albernaz e Maurício Siqueira (SIQUEIRA [et al], 2013). A publicação da dissertação de Mestrado de Eliane Costa sobre a gestão do Ministro, – *Jangada Digital* (COSTA, 2011) – também foi um elemento facilitador na busca das regularidades que nos interessam. Priorizamos os pronunciamentos da fase inicial da gestão porque são eles que permitem perceber a articulação entre os dois universos simbólicos: o Tropicalismo e o Governo Lula.

A passagem de Gilberto Gil do universo da canção para a política institucional se dá, nas palavras do próprio artista, por um ponto de vista heterodoxo, propondo uma ampliação e uma valorização do conceito de cultura de maneira articulada às relações entre identidades nacionais e diversidade. Em depoimento a Eliane Costa, o Ministro lembra seu desafio em romper com uma visão clássica da política cultural como preservação do patrimônio e incentivo às artes.

Havia as questões novas da propriedade intelectual, a questão da diversidade cultural, dos países emergentes, em geral, todos eles resultantes da colonização Europeia. Esse deslocamento do processo civilizacional mundial para o protagonismo desses novos países, dessas novas culturas. [...] O sentimento de mutação, a extraordinária aceleração tecnológica dos últimos tempos [...] tudo isso como tematização nova pra cultura (COSTA, 2011, p.27).

O Ministro busca chamar atenção para as identidades híbridas, os fluxos ao mesmo tempo simbólicos e econômicos do capitalismo e a possibilidade de inversão do eixo de dominação das antigas colônias. São esses temas que vão nortear a *práxis* política.

O entendimento da identidade nacional como uma construção dinâmica inserida no fluxo das trocas simbólicas globalizadas é o centro da memória tropicalista que se torna um dos lastros conceituais do discurso formulado pelo Ministro a partir da eleição de Lula. Já no pronunciamento de posse, em janeiro de 2003, Gilberto Gil chama a atenção para a emergência de uma nova voz da *brasilidade*, ligada aos setores populares, realçando a trajetória do novo Presidente. Tal acontecimento aponta para um dos desafios de sua gestão: a busca de um novo lugar para o Brasil na geopolítica internacional, um Brasil que ao se reencontrar consigo mesmo – na linha do popular “simples e direto” – ganha força simbólica.

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva foi a mais eloquente manifestação da nação brasileira pela necessidade e pela urgência da mudança. Não por uma

mudança superficial ou meramente tática no xadrez de nossas possibilidades nacionais. Mas por uma mudança estratégica e essencial, que mergulhe fundo no corpo e no espírito do país. O ministro da Cultura entende assim o recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador, do nome de um brasileiro profundo, simples e direto, de um brasileiro identificado por cada um de nós como um seu igual, como um companheiro (Gilberto Gil *in* SIQUEIRA [et al], 2013, p.229).

Na sequência, Gilberto Gil busca sintetizar a sua própria trajetória de maneira alinhada à emergência de Lula – fazendo valer a observação de Caetano sobre o lugar institucional do Ministro como o Lula do Lula, portador da imaginação artística e personificação do trânsito entre o popular brasileiro e o pop cosmopolita. Já se percebe a busca da afinação entre a voz que canta no campo artístico e a voz que fala nas esferas políticas. Ambos, poeta e político, são filhos generosos da terra e compartilham objetivos comuns.

É também nesse horizonte que entendo o desejo do presidente Lula de que eu assumo o Ministério da Cultura. Escolha prática, mas também simbólica, de um homem do povo como ele. De um homem que se engajou num sonho geracional de transformação do país, de um negromestiço empenhado nas movimentações de sua gente, de um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular - e que, como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo. E é por isso mesmo que assumo, como uma das minhas tarefas centrais, aqui, tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra, hoje, do dia-a-dia dos brasileiros (Gilberto Gil *in* SIQUEIRA [et al], 2013, p.229).

O Ministro, na sua auto apresentação, traz a memória da geração engajada dos anos 1960, ambiente de gestação da arte tropicalista. A referência interdiscursiva dessa abertura ao novo como marca tropicalista é, como foi dito, a cultura popular do Nordeste, a herança de Luiz Gonzaga. O poeta político faz par com o ex-pau-de-arara, operário e líder sindical, ambos representantes do popular brasileiro. Um pela via da música, outro pela da política.

O pronunciamento prossegue com o Ministro apresentando a concepção de cultura que norteará o seu trabalho, retomada por ele em futuros fóruns nacionais e internacionais, como uma das principais regularidades discursivas. A cultura para o Ministro possui três dimensões: econômica, simbólica e cidadã, a partir das quais ele constrói um conceito de maneira articulada, como veremos, à sua trajetória artística e ao contexto brasileiro.

A dimensão simbólica é a mais abrangente e permite pensar a cultura

como usina de símbolos de um povo. Cultura como o conjunto de signos de cada comunidade e de toda nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (SIQUEIRA [et al], 2013, p.230).

A essa concepção abrangente, Gil contrapõe sua diferença em relação a posições restritivas que tomam, por exemplo, a cultura como privilégio de uma classe artística ou intelectual: “Cultura não é apenas uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos” (SIQUEIRA [et al] 2013, p.230). O novo Ministro busca igualmente se distanciar das visões demasiado puristas da atividade cultural.

Ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra folclore [...]. Folclore é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa, é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.230).

Gilberto Gil reafirma, no discurso de posse, o ponto de vista tropicalista, buscando um distanciamento da teologia das raízes e do dirigismo intelectual da arte pedagógica e fazendo uma aposta na diversidade.

O distanciamento dos dois modelos culturais sectários – a visão elitizada e folclorista – revela o batimento entre tradição e invenção, características que fazem da cultura brasileira uma espécie de laboratório bem sucedido a servir de exemplo para outros países. A unidade da cultura brasileira é, paradoxalmente, sua diversidade. Um caboclo da Amazônia ou um sambista do morro carioca convivem com universos simbólicos totalmente distintos, mas ambos se reconhecem como brasileiros, exemplifica o Ministro no seu pronunciamento de posse. O modo como o Brasil é capaz de conciliar esses contrastes é o grande recado a ser transmitido. “Temos de saber que recado o Brasil – enquanto exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente – deve dar ao mundo, num momento em que discursos ferozes e estandartes bélicos se ouriçam planetariamente” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.233), diz o Ministro. Há aqui uma referência, talvez de matriz inconsciente, sobre a própria estratégia que define o dizer convincente na canção popular desde o surgimento do samba, conforme demonstramos no capítulo três: ser uma rede de recados. O Ministro vislumbra essa possibilidade de levar o recado de uma brasilidade tolerante e sincrética como unidade diversa aos fóruns mundiais. É necessário modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo como parte de um “um novo projeto nacional” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.233), esforço a ser desempenhado de maneira associada ao Ministério das Relações Exteriores.

A dimensão do recado oriunda das linhas da canção popular busca valorizar o aspecto da inventividade da cultura brasileira, presente em pensadores como Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2006). Parte-se da consciência de que historicamente o Brasil se caracterizou por uma massa de trabalhadores explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante, eficaz, entretanto, na manutenção de seu projeto de prosperidade. Somos um povo “em fazimento”, escreve o antropólogo e por isso preservamos “a adaptabilidade de quem não é rígido, mas flexível, a vitalidade de quem enfrenta, ousado, azares e fortunas, a originalidade dos indisciplinados” (RIBEIRO, 2006, p.408). Essa relação entre “otimismo trágico” e “pessimismo alegre” (WISNIK, 2004, p.225), que a canção equilibra na relação entre a palavra cantada e a palavra falada, torna-se a matriz do recado concebido pelo novo Ministro, no esforço de modelar um novo imaginário da brasilidade como marca dos anos Lula, realçando nossa adaptabilidade e originalidade. Não se parte, entretanto, de um ponto de vista nacionalista, o Brasil aparece como metonímia no discurso de Gil para a emergência da voz de antigas colônias no jogo geopolítico contemporâneo.

Nesse sentido, as duas apresentações na sede da ONU, já descritas neste trabalho, são os principais momentos de potencialização do recado da brasilidade pacífica, lúdica e tolerante com a diversidade que encontra no repertório do artista-Ministro sua tradução. A primeira delas, em setembro de 2003, irrompe como acontecimento discursivo nos canais da mídia, sobretudo por Gil se fazer acompanhar na percussão do Secretário Geral Kouffi Anan e colocar o plenário da ONU para dançar ao ritmo de canções como *Soy loco por ti América* e *Toda menina baiana*. Ao todo foram 16 músicas cantadas em Português, Francês, Espanhol e Inglês. A maioria delas de autoria do próprio Ministro, complementadas por canções dos Beatles, *Let it be*, de John Lennom, *Imagine* e Bob Marley, *No woman, no cry*, sem se esquecer de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Na ONU, Gil fez valer o seu sotaque brasileiro de língua internacional. A canção como rede de recados tecida nas margens da indústria fonográfica no nascente samba, articulada como voz política no processo de difusão da televisão no final dos anos 1960, se fazia representar na sede da ONU como uma voz de uma brasilidade cosmopolita. “Pra encerrar, Gil gritou como se estivesse em casa: *E viva Luiz Gonzaga, o rei do baião*. E toda ONU dançou ao som de Asa Branca”, registrou na época o Chefe de Comunicação do Ministério, Luiz Turiba (COSTA, 2011, p.42).

O acontecimento discursivo na ONU indica também como o Ministro irá preservar o trânsito com a sua personalidade artística, tornando-a um complemento da performance Ministerial.

Por diversas vezes ao longo de sua gestão, especialmente em visitas a Pontos de Cultura espalhados pelo país, Gil juntou-se aos participantes em jongs, maracatus, sambas de roda e danças rituais indígenas ou do candomblé, minutos depois de ter discursado como Ministro (COSTA, 2011, p.49).

Há, portanto, uma simbiose entre canto e fala que se constitui numa regularidade do discurso Ministerial, tornando viva a memória do cancionista. “Enquanto Ministro da cultura, Gilberto Gil adquiriu lugar de honra pra proferir discursos, mas também para desarmá-los” (LOPES, 2012, p.11). Quando Gil canta, fala na sua voz a Bahia de Caymmi, o sertão de Luiz Gonzaga, a contracultura Londrina, o reggae jamaicano, a ruptura tropicalista, entre tantos outros universos simbólicos. O seu próprio corpo reproduz essas vivências. Quando o Ministro fala, os domínios de memória do canto soam como uma rede de recados da canção na política institucional. “Era a primeira vez que um artista da MPB chegava a um posto tão alto na esfera política federal, mas tê-lo no primeiro escalão do governo Lula reacendia inquietações e conflitos antigos” (COSTA, 2011, p.30).

As responsabilidades políticas, entretanto, se impõem como fronteiras com a dimensão lúdica da cultura. O segundo eixo do conceito de cultura concebido pelo Ministro – a cidadania – busca a recuperação da nossa dignidade interna sem a qual não poderemos nos afirmar plenamente no mundo. A violência, as desigualdades e a exclusão são impedimentos trágicos ao exercício da cidadania. “Não podemos continuar sendo, como dizia Oswald de Andrade, um país de escravos que teimam em ser homens livres” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.232), diz o Ministro no mesmo discurso de posse. O aspecto simbólico da cultura como antídoto contra a violência seria uma reserva de autoestima para uma afirmação mais plena da brasilidade no mundo.

É nesse contexto que o Ministro propõe o funcionamento da terceira dimensão da cultura: a econômica. Há dois aspectos interligados que aparecem como regularidade não só no discurso de posse como em outros nos meses seguintes. O primeiro se refere a uma mudança nos processos de financiamento público dos projetos culturais. Caberia a Gil avalizar o documento “A imaginação a serviço do Brasil”, assinado por lideranças artísticas e encaminhado a Lula durante a campanha eleitoral, como um manifesto de oposição ao estado mínimo de característica neoliberal, predominante na política cultural dos Governos anteriores de Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso (COSTA, 2011, p.25). Assim, Gil propõe, no discurso de posse, uma espécie de terceira via entre “o velho modelo estatizante” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.231) e as escolhas feitas em nome do “deus-mercado.” A meta é corrigir as injustiças. “Sabemos bem que em matéria de cultura, assim como saúde e

educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.231). A proposta é assegurar a prerrogativa do Governo em decidir os destinos das verbas, ao contrário do que acontecia antes, quando a aprovação ficava na mão da iniciativa privada. “O Ministério abandonou aquela que deveria ser sua função maior. Em vez de ter uma política cultural para o país, simplesmente entregou essa tarefa aos Departamentos de Comunicação e Marketing das empresas”, diria o Ministro em Fortaleza durante um seminário sobre cultura em março de 2003 (SIQUEIRA [et al], 2013, p.240).

O segundo aspecto também relacionado à economia da cultura refere-se ao potencial de geração de recursos da atividade cultural. “Um bem simbólico é um produto cultural, político e econômico” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.242). Além de gerar empregos no país, a atividade cultural também traz recursos de fora, enfatiza o Ministro. Em conjunto com a economia do lazer, a economia da cultura é um dos setores mais dinâmicos hoje no mundo. O Ministro chama atenção para a exportação brasileira de bens e serviços culturais, como os filmes, a música popular, as telenovelas. “Isto não é importante apenas para nossas divisas, mas sobretudo pela nossa afirmação no mundo”, conclui. (SIQUEIRA [et al], 2013, p.242).

Há um alinhamento entre as primeiras manifestações do Ministro e os principais eixos do Governo Lula apontados nas páginas anteriores a partir dos trabalhos de André Singer (SINGER, 2012) e Ab’Saber (AB’SABER, 2011): a busca por uma nova inscrição do Brasil na ordem capitalista e o mecanismo interno de dar voz a quem não a teve, a emergência econômica dos setores populares. O projeto dos pontos de cultura é uma espécie de equivalente simbólico ao Bolsa Família, na medida em que propõe uma descentralização dos recursos, estimulando as trocas culturais no território brasileiro¹⁰⁵. O projeto é considerado por Eliane Costa um dos mais ousados do Ministro, por contemplar com estúdios digitais “as periferias geográficas e sociais do nosso país” (COSTA, 2011, p.24), procurando responder à dimensão cidadã da política cultural como inclusão de setores populares. Assim, do ponto de vista interno, o discurso Ministerial busca chamar atenção para a inclusão dos que historicamente não são contemplados pelo Estado e do ponto de vista externo reforçar nossa indústria cultural como estratégia da afirmação da brasilidade no mundo. O que, no entanto, aparece como originalidade no discurso Ministerial é contemplar a dimensão simbólica por detrás da atividade econômica.

¹⁰⁵ Nosso trabalho não aprofunda nos resultados práticos do projeto. Embora se saiba que houve uma maior divisão dos recursos culturais para o conjunto do território nacional, as produções culturais dos pontos de cultura parecem não ter encontrado a circulação necessária para, de fato, transformar a relação com o eixo dominante dos grandes centros urbanos. Ainda assim, o seu valor como ideia original e contemporânea parece incontestável.

É possível articular a criação dos pontos de cultura com a intuição motivadora do Tropicalismo a partir de Gilberto Gil. A proposta estética de fundir a Banda de Pífanos aos Beatles revelava também uma intenção política de inscrever os pífanos nos canais midiáticos, retirando-os da dimensão folclórica. Na contramão do projeto de arte pedagógica de base marxista, o que estava em jogo era a possibilidade de circulação do popular. Fazer da troca poética, cujo princípio é a liberdade estética, o eixo da relação entre tradição e invenção. É ponto no qual o discurso Ministerial encontra uma das sínteses da obra de Gilberto Gil, transmutar o *Jeca Tatu* no *Jeca Total*, realizar a *Refazenda*. Nesse sentido, o projeto dos pontos de cultura é coerente com a busca da proposta de usar a tecnologia como ferramenta de expansão do humano. *Queremos saber/ Quando vamos ter/ Raio laser mais barato/ Queremos de fato um relato/ Retrato mais sério/ Do mistério da luz/ Luz do disco voador/ Pra iluminação do homem/ Tão carente e sofredor/ Tão perdido na distância/ Da morada do Senhor*, cantaria o compositor em *Queremos saber*, canção de meados da década de 1970. Aparece como uma regularidade em alguns pronunciamentos do Ministro uma analogia com a revolução maioista para situar os desafios contemporâneos. O desenvolvimento das novas tecnologias propiciam hoje uma revolução culturalista:

Não mais aquela do Mao, que reeducava o literato para saber lavrar a terra, mas uma que desperta no lavrador o seu potencial criativo e imaginativo, ainda que seja pra lavrar a terra, ou para falar dela, e de si, para os que se dispuserem a ouvir (SIQUEIRA [et al], 2013, p.313)¹⁰⁶.

É a visão da cultura ampliada a todas as esferas da vida humana, onde o simbólico se faz linguagem e a linguagem cria outras possibilidades para a história.

A defesa da diversidade como estímulo à circulação de universos simbólicos distintos está na base das propostas que geraram mais polêmica na gestão Ministerial, como o apoio aos *creative commons* (a defesa do software livre) e a discussão sobre os direitos autorais na sociedade digital. Dezoito meses após a posse, o Ministro formulava com pioneirismo uma política pública para a cultura digital: “um conceito novo. Parte da ideia de que a revolução cultural das tecnologias digitais é, em essência, cultural” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.305), explica o Ministro na mesma Aula Magna da USP, em agosto de 2004, na qual se afirmou como um hacker. É o desenvolvimento de uma discussão que se deu logo no início da gestão. A primeira agenda internacional do Ministro, 20 dias após a posse, foi em Cannes,

¹⁰⁶ Gil desenvolve essa ideia em aula Magna na FACAMP (Faculdades de Campinas), em Campinas, e na Plenária Arte e Política em Porto Alegre, em 2005.

na França, para participar de uma grande feira da indústria fonográfica. Na entrevista coletiva, a tecnologia digital aparece como possibilidade de mudar a circulação de linguagens na sociedade contemporânea:

A globalização provocou a estandardização da música, da comida, de outros itens. O grande desafio é promover a inclusão da diversidade [...] É preciso olhar a cultura de massa em suas dimensões social, cultural e simbólica. Não se pode ignorar a importância do mercado, mas é preciso estabelecer um diálogo dele, mercado, com as outras dimensões que a cultura traduz (COSTA, 2011, p.148)¹⁰⁷.

Articular através da chave antropológica as dimensões econômicas, simbólica e cidadã significa priorizar a criação e fazer do mercado um meio e não um fim. “O ouro não pode se transformar num fim em si mesmo. Quando isso acontece impérios decaem, nações se perdem, povos escravizam e são escravizados” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.259), dizia o Ministro em pronunciamento no Senado em maio de 2003.

A concepção cultural de Gil nas três dimensões – simbólica, econômica e como fonte de cidadania – não deixa de ser ao mesmo tempo uma reafirmação e uma reformulação, em outra esfera, da estratégia tropicalista. A potência simbólica se alimenta sempre no jogo da alteridade. “Que a humanidade signifique em nós esse desejo de completar-se no outro”, escreve o Ministro em artigo ao *Le Monde Diplomatique Brasil*, em janeiro de 2007 (SIQUEIRA [et al], 2013, p.29). Há uma rede alinhavando a estratégia antropofágica modernista ao Tropicalismo como guerrilha cultural nos canais do sistema com o Ministro que tenta nos fóruns mundiais inculcar a defesa da diversidade e da circulação simbólica não só do centro para a periferia, mas também da periferia para o centro. Em 2004, o Relatório de Desenvolvimento Humano divulgado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) passou a defender que os bens culturais tenham tratamento especial nas relações comerciais, de modo a incentivar as culturas nacionais. “A ONU vai criar uma instituição para regular o comércio de audiovisuais e de indústrias criativas, a partir de uma sugestão de Gil”, escreveu na época o jornalista Merval Pereira, em sua coluna em *O Globo* (COSTA, 2011, p.43).

A lição da Bossa Nova ao se transmutar de influenciada pelo jazz à influência do jazz, tornando-se um produto simbólico-econômico de exportação, serviu de inspiração ao compositor e também ao Ministro. A diversidade não é apenas um valor estratégico para fazer

¹⁰⁷ O trabalho de Eliane Costa, *Jangada Digital* (COSTA, 2011), contextualiza a aproximação de Gil com a temática da cultura digital, algo relevante na sua gestão que foi tratado, nesta tese, de maneira panorâmica.

da brasilidade uma voz representativa no cenário global, é também a própria seiva de nossa criação. Em depoimento à Câmara de Educação, Cultura e Desporto da Câmara dos Deputados, Gil enfatiza a nossa abertura para a recriação de linguagens.

Lembro aqui da bossa nova; o pródigo da construção de Brasília, em terras da antiga Capitania de Porto Seguro; e até mesmo uma vanguarda radical como a poesia concreta. João Gilberto parte do samba de roda da Bahia, Niemeyer e Lúcio Costa não perdem Ouro de Preto de vista, a poesia concreta mistura o barroco, o ideograma Chinês e as aventuras da vanguarda internacional (SIQUEIRA [et al], 2013, p.246).

O Ministro realçava o princípio ideológico do Tropicalismo: a de que as maiores criações da cultura brasileira resultam do processo de mistura, fundamentada na tradição.

Pensar a cultura como manifestação simbólica, econômica e cidadã é incorporar outras formas de heterogeneidade na passagem da administração de uma trajetória artística – em que os três aspectos se fazem presentes – para criar políticas públicas relacionados a um território geográfico e simbólico, o Brasil. Algo que não se dá sem contradições. O mercado é, ao mesmo tempo, potencialmente um objetivo a ser alcançado para dar visibilidade ao *arquivo de brasilidade* nos fluxos internacionais e algo a ser temido, sobretudo pela prevalência da lei do mais forte. É papel do Estado corrigir as distorções. Há uma estratégia interna e outra externa que se irmanam no estímulo à criação de outros universos simbólico-discursivos como foram a Bossa Nova e o próprio Tropicalismo.

É desse lugar que se percebe de maneira mais nítida a voz que canta na voz que fala do Ministro. A sua própria trajetória exemplifica metonimicamente a conquista de um lugar enunciativo para um pensamento contra hegemônico, anticolonialista, cujo recado é difundido na ONU. Os pronunciamentos mais poéticos do Ministro são aqueles em que as referências a sua obra e trajetória se fazem presentes. É o caso de uma palestra proferida em Barcelona, em maio de 2004, no Fórum Universal das Culturas, intitulada “O mundo hoje: do conhecimento à sabedoria”. Gilberto Gil começa com uma citação de sua música *Parabolicamará*. Ele explica que “sampleou” um dos versos – *Ê, volta do mundo, camará* – das rodas de capoeira, uma manifestação cultural que possivelmente teria “engravado em Angola” para nascer no Brasil. Hoje a capoeira ganhou o mundo.

Procurei a palavra capoeira na internet [...] são 553 mil páginas de Web. Poucas, se comparadas com os 5 milhões e 800 mil que citam a palavra

Samba ou os 6 milhões e 668 mil que falam de reggae, ou os 25 milhões de jazz (SIQUEIRA [et al], 2013, p.286).

A partir desse exemplo, o Ministro defende que os responsáveis pelas políticas culturais devem estimular o que é produzido “espontaneamente” pelos povos em seus encontros e desencontros. O eixo, novamente, são as novas formas de circulação do poético-popular.

Não se trata de uma postura ingênua, observa o Ministro, ao lembrar das relações de poder que fazem desaparecer as originalidades culturais com a imposição de padrões de consumo em escala planetária. E se refere ao próprio exemplo para demonstrar o jogo entre simbólico e econômico na circulação dos discursos:

Até hoje trabalhei dentro dessa indústria, tentando usar seu poder para os meus objetivos artísticos. Não sei se consegui criar o meu espaço dentro das suas leis, mas tenho certeza de que elas não são excludentes ou incontestes (SIQUEIRA [et al], 2013, p.287).

O artista relembra as vaias por ocasião do uso de guitarras elétricas em *Domingo no parque*, em meio a citações de outras canções como *Lugar comum* e *Expresso 2222*. “Na minha condição de homem, vislumbrei minha sensibilidade homo; na de negro, exaltei minha alma de todas as cores; na de crente, abracei o credo de todos os deuses” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.289). A sua trajetória é usada como exemplo do jogo entre sujeição e liberdade nos mecanismos de formulação e circulação dos discursos. No enunciado do Ministro estão os deslocamentos que sua arte promoveu a partir dos discursos do samba e da Bossa Nova, conforme análise no início deste capítulo: a sensibilidade andrógina, o distanciamento da postura do “bom crioulo, puxador de samba” e servil ao sistema, a espiritualidade que funde cultos afro-brasileiros, práticas orientais e xamânicas.

O sentimento poético se impõe como diferencial num mundo em que “o primado do econômico nas relações sociais reduz a cultura a mera mercadoria” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.290). Gil faz uma diferenciação entre o ser do litoral e o ser do interior, buscando se inscrever na primeira categoria. “Apesar de ter passado parte da minha infância no interior, cresci com o ethos do litoral” (SIQUEIRA [et al], 2013, p.288). O homem do litoral tende a formar sua noção de pertencimento ao mundo com os olhos no horizonte.

O continental tende a olhar com desconfiança para esse ser que lhe parece frívolo e sonhador, pois é uma criatura mais sólida, com raízes profundas

plantadas em seu território, noção clara de limites e caminhos (SIQUEIRA [et al], 2013, p.288).

Gil busca a memória de seus ancestrais Africanos debruçados sobre o Atlântico e também dos navegantes portugueses refletidos na voz de seus maiores poetas: Camões e Fernando Pessoa.

O encerramento da palestra sugere a síntese da complexidade de um sujeito que faz da reinvenção de si a medida cartográfica de um mapa desenhado com os traços do afeto:

A vocação do menino de Salvador de Todos os Santos, umbigo atado ao torrão natal e alma vagabunda de navegador, me acompanha por todos os portos em que hoje aporto, para falar na linguagem internacional da música sobre um certo povo, que habita em algum lugar, e sobre esse lugar comum, onde todos somos iguais em nossas imensas diferenças. Axé, shallon, salam aleikum, ave e que Deus vos acompanhe (SIQUEIRA [et al], 2013, p.290).

A referência é a canção *Lugar comum*, parceria de Gil e João Donato: *Beira do mar/ Lugar comum/ Começo do caminhar/ Pra beira de outro lugar/ Beira do mar/ Todo mar é um/ Começo do caminhar/ Pra dentro do fundo azul.*

O poético na trajetória do artista-Ministro é o que na política não se filia ao primado do mercado. Se o contemporâneo é aquele que vê no mundo não as luzes, mas as trevas a partir de uma dissociação com o presente, conforme a síntese de Agambem (2009); a passagem de Gil pelo ministério flutua como “promessa de felicidade” na relação entre a voz que canta e a voz que fala, o espaço discursivo das linhas que ligam a linguagem da canção ao real histórico. A dimensão cidadã da cultura brasileira é um horizonte ainda inalcançável, a treva escondida sob a luz de um mundo reduzido a mercado, já cantado no velho samba: *nesses delírios nervosos/ dos anúncios luminosos/ que são a vida a mentir* (Assis Valente). À emergência de uma nova massa consumidora, como herança dos anos Lula, se faz necessário acrescentar a dimensão cidadã.

Gil retorna a seu ofício primeiro, de cancionista, demonstrando no deslocamento para a política institucional como o poético pode proporcionar aquilo que queriam os estudantes franceses e os jovens tropicalistas: a imaginação no poder. A trajetória de Gilberto Gil, permeada pelo *arquivo de brasilidade*, demonstra como um sujeito do discurso cria um espaço de enunciabilidade que o faz levar o recado da canção aos fóruns políticos internacionais. E *como se ter ido fosse necessário para voltar*, o compositor retorna traduzindo em linguagem visões e vivências de brasilidades possíveis, poéticas e políticas. A canção também elabora a cidadania que ainda vai chegar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AVIVAR O VELHO E ATIÇAR O NOVO: A RECEPÇÃO COMO (RE)CRIAÇÃO

Arte é o nome que se dá ao traço essencial da vontade de potência.

[Agamben, 2012, p.149]

*QUE TAL SE
FOSSE REAL
ESSE REALCE
QUE GIL SE
VIU VIAJOU
SE VIA GIL*

[Leminski, 2013, p.106]

O caminho final de uma tese sugere a retomada dos principais apontamentos do percurso na tentativa última de alinhar os sentidos dispersos no trânsito entre o real da linguagem que o analista pratica e o real histórico sobre o qual se pretende refletir. O trabalho científico, sobretudo no interior das ciências humanas, não deixa de ser a busca de uma aproximação entre esses dois reais, a utopia de uma linguagem que se neutralize a ponto de nos fazer ver somente aquela que o analista descreve e interpreta. É impossível se colocar de forma neutra na linguagem. Assim é com o discurso que se analisa, assim é com o sujeito que tece a análise. Se o desenvolvimento de um trabalho acadêmico revela também discurso do analista na leitura do objeto, sua interpretação só acontece a partir de uma circulação por se fazer em relação a qual o sujeito da análise não tem controle. Não há possibilidade de totalização dos sentidos, a incompletude é constitutiva da linguagem. Não há, tampouco, conclusão a ser feita, mas desdobramentos que sugerem antes aberturas. Assim, inscritos num

dispositivo teórico de entremeio entre a língua, a história e a psicanálise buscamos descrever e interpretar a potência poética e política de um sujeito do discurso. Na condição de artista midiático e Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil refletiu práticas discursivas do meio social e construiu, com sua linguagem, deslocamentos singulares no interior do arquivo da brasilidade. Esse indivíduo que se faz sujeito na ordem do discurso fala na voz do canto e canta na voz da fala sobre brasilidades possíveis, históricas e simbólicas. O elo que liga a ordem da língua à ordem do discurso faz da complexidade sua regra, numa rede de filiações descontínuas das quais apenas uma parte apreendemos neste trabalho para constituirmos uma possível interpretação dessa história.

Na distância entre a observação dos fenômenos e sua transposição para a linguagem há uma motivação inicial deste trabalho cuja retomada se justifica como reflexão final, principalmente por estar relacionada a dois pontos centrais desta tese. De um lado, a metodologia do arquivo como base conceitual de uma Análise do Discurso, que incorpora cada vez mais as contribuições de Foucault, pensada na relação intrincada entre sujeito, acontecimento e memória. De outro, a síntese das discussões geradas pela análise do *corpus* que apontam para a forma como se produzem sujeitos na contemporaneidade, num cenário em que a crise das tradições revela, pelo avesso, a fragmentação e dispersão no espaço entre o excesso de relativismo cultural e a nostalgia das identidades fixas. O acontecimento discursivo que deflagrou as inquietações da pesquisa pode ajudar-nos nas reflexões finais sobre esse duplo caminho, sem, evidentemente, a pretensão de apontar conclusões fechadas a respeito de um ou de outro. Referimo-nos à primeira apresentação do Ministro Gilberto Gil na sede da ONU, divulgada no noticiário televisivo no período inicial de sua gestão, em 2003. Havia ali uma imposição singular de um desafio a ser decifrado à luz do dispositivo teórico-metodológico da Análise do Discurso. Ao mesmo tempo em que parecia inscrita na ordem da espetacularização, o show musical de Gilberto Gil sugeria uma vitalidade diversa das estratégias do marketing que predominam nos discursos políticos, tornando-os mais uniformes na superfície e frios na recepção. O modo como uma potência poética conduzia tanto a apresentação do músico quanto a reação da plateia, que, gradativamente cedia à pulsação rítmica das canções e a mensagem pacifista das letras (conforme se podia perceber nas gravações mais longas disponibilizadas posteriormente na internet), parecia dizer que se dava ali algo diverso do que ocorre tanto no universo do showbizz quanto nos fóruns onde se discutem as relações políticas internacionais. A voz do canto de Gil se expressando em português, francês e inglês criava uma atmosfera de valorização das particularidades culturais territoriais não só como exemplo de tolerância com a diferença, mas demonstrando como a

diversidade é em si mesma a moeda de resistência aos fluxos homogeneizantes na ordem dos discursos tanto políticos quanto culturais. As mensagens formuladas numa linguagem que parecia circular ao mesmo tempo no código da razão e da emoção, convidando o corpo a entrar na dança, eram um contraponto singular à barbárie do terrorismo. Ali onde a semântica dos discursos políticos tradicionais fracassava na tentativa de entendimento das diversidades étnicas e religiosas, a canção brasileira de matriz tropicalista irrompia como “promessa de felicidade”. O sujeito desse discurso era ao mesmo tempo o Ministro da Cultura do Brasil e o compositor popular que expandiu as possibilidades da canção brasileira. Reconhecíamos ali uma espécie de coroamento da trajetória do artista surgido nos festivais de música no calor dos anos 1960 e identificávamos uma concretização do enunciado de maio de 1968; parecia que a imaginação tinha chegado, naquele momento, ao poder. Ao mesmo tempo em que enfatizava a diversidade cultural do planeta na escolha do repertório que incluía outros compositores como John Lennon e Bob Marley, a apresentação de Gil falava de uma brasilidade na dicção convincente, no ritmo das canções e na voz política por detrás do canto.

O desenvolvimento da pesquisa não deixa de ser a busca de respostas a essas inquietações iniciais e a metodologia empregada foi expandir o acontecimento nas redes de formulações ligando-o aos domínios de memória. O resultado foi um recorte histórico em que a ilusão de uma origem – o ambiente cultural dos anos 1960 – se ligava a outras: o surgimento do samba no início do século XX, a Bossa Nova. É a trajetória reveladora de uma metodologia possível do arquivo na sua relação com o acontecimento. O sentido da apresentação na ONU só se tornaria decifrável se contraposto a outro: o surgimento de Gilberto Gil como integrante do grupo tropicalista nos Festivais de música dos anos 1960. Foi, portanto, desse primeiro acontecimento que partimos para atingir apenas a superfície do segundo, cuja inscrição no arquivo ainda não é de todo perceptível em razão da curta distância histórica. As apresentações na ONU podem tanto se diluir na ordem do excesso quanto representarem um marco na política externa nacional, acentuando os valores da tolerância e do sincretismo como elementos de um imaginário brasileiro. É necessário deixar correr o rio da história para que o movimento do arquivo revele o peso dos acontecimentos diante de outros possíveis acontecimentos do porvir.

É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado e, este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente (AGAMBEN, 2009, p.72).

Assim, centramos nossa análise no intervalo histórico entre o acontecimento tropicalista e os shows do Ministro no plenário das Nações Unidas, uma trajetória que procurou revelar, antes, como foi possível a emergência do acontecimento protagonizado por Gil na ONU. O acontecimento motivador da tese revela, portanto, uma rede de filiações históricas que o analista percorre para restituir o sentido revelado pela voz do canto ministerial. É, sobretudo, esse aspecto, que exemplifica como a Análise do Discurso sugere possibilidades outras de interpretação da história, tomando como ponto de partida o acontecimento. O Tropicalismo, ao se tornar heterogêneo em relação a ele mesmo (nas formulações que o atualizam) permite esse deslocamento para o campo político institucional através do sujeito de discurso Gilberto Gil. Não se trata do mesmo Tropicalismo dos anos 1960, mas ainda assim os ecos de sua irrupção conduzem no tempo histórico novas formulações. Assim como o modernismo Oswaldiano da releitura tropicalista não é o mesmo do momento de publicação do manifesto no final dos anos 1920. São esses “diálogos” heterogêneos do discurso que fundam as séries novas, no trânsito entre a canção e a política: “Tudo age sobre tudo, tudo reage contra tudo” (VEYNE, 2011, p.98).

Os discursos se deslocam na própria alteridade de cada tempo (determinada por séries com a qual eles se contrapõem e/ou se identificam no momento em que irrompem) e no decorrer do tempo histórico, emergindo nas linhas descontínuas como interdiscurso de outras formulações. Permanece, portanto, no arquivo da canção, a despeito da identificação de uma crise de transmissibilidade trabalhada na análise, essa base composta pelo samba, bossa, Tropicalismo, como a regularidade que possibilita as novas combinações. São os domínios de memória que permitem perceber, numa ponta, a presença do samba e da Bossa Nova no Gil tropicalista e, na outra, a transferência do capital simbólico da canção para a política institucional. Há, no percurso da canção, a regularidade da voz que fala (como interdiscurso) na voz que canta. Na aproximação entre Gil e Lula, observamos a inversão do processo: a voz que canta como agente interdiscursivo da voz que fala.

Descrever e interpretar a heterogeneidade e a transformação do sujeito e dos sentidos no processo que vai da constituição à recepção, só se torna possível se o analista recortar uma série histórica construída a partir das perguntas que orientam seu trabalho. No primeiro capítulo, demonstramos como o acontecimento tropicalista se torna um potente domínio de memória na cultura brasileira. A partir da heterogeneidade dos elementos em jogo se formou uma unidade diversa. No segundo capítulo, demonstramos como esse acontecimento interpenetra o arquivo poético e político da brasilidade, ao mesmo tempo em

que permite o deslocamento do sujeito do discurso Gilberto Gil em novas formulações, elas mesmas heterogêneas em relação ao Tropicalismo. Foi o movimento do arquivo tropicalista que nos levou ao fio do discurso da canção popular: a série discursiva que permitiu tanto a emergência de Gilberto Gil nos Festivais da TV quanto a transferência do capital simbólico da canção para a política institucional, aspectos trabalhados no terceiro e quarto capítulos. O foco na regularidade dos enunciados e sua relação com o arquivo transcendem, portanto, as questões de gênero (não é a música na música que importa), ou mesmo de suporte (embora não se possa negar as particularidades do discurso que circula no rádio, na TV ou na internet, o olhar do analista deve estar voltado para as regularidades de cada tempo que se desdobram nos dispositivos transmidiáticos). A leitura discursiva da canção popular implica, portanto, em buscar as relações de saber e poder incorporando aspectos musicais, visuais, ligados pela linha do discurso. Na história da canção brasileira, se pode perceber de maneira mais clara essa passagem do visível/audível para o nomeado, como sugere Pêcheux (1999), ao pensar a relação entre o imagético e o discursivo.

A análise dos principais movimentos da canção popular brasileira se deu, nesta tese, pela aproximação com outros campos teóricos. A inscrição de Luis Tatit na Semiótica greimasiana, de José Miguel Wisnik nos estudos literários e culturais, e de Hermano Vianna na Antropologia sugerem movimentos transdisciplinares que se constituíram numa ferramenta indispensável à abordagem da canção popular. O trabalho construído por esses pesquisadores não poderia ser descartado em nome de uma abordagem que se queira discursiva, como se a teoria fosse reinventar a roda. A densidade histórica presente na trajetória desses autores é um elemento enriquecedor a partir do qual o analista pode tentar o seu deslocamento. Olhar essa contribuição pelo ponto de vista discursivo significa priorizar as relações de saber e poder que se formam na articulação trabalhada entre a voz que canta e a voz que fala, algo que permite perceber como as práticas discursivas interpenetram nas canções e as canções instauram novas práticas.

O campo estético supõe, por parte do artista (o sujeito criador), uma liberdade relativa de escolha em relação aos discursos com as quais ele se identifica. Escolha essa, evidentemente, limitada aos discursos artísticos que são permitidos circular em cada tempo histórico. “Tudo não é possível, todo o tempo” (VEYNE, 2011, p.178)¹⁰⁸. Um compositor popular urbano nos anos 1960 poderia, por exemplo, se mover entre a Jovem Guarda, a canção de protesto, o Tropicalismo. É essa visão que permite conceber a relação de recepção

¹⁰⁸ Veyne faz referência ao historiador da arte, Heinrich Wölfflin, dizendo que ele é uma espécie de Foucault da história da arte ao abordar a “forma plástica de uma época”.

dos conteúdos dos meios de comunicação também como possibilidade de reinvenção, de produção de subjetividade, sobretudo nos tempos atuais, em que a tecnologia propicia um nível maior de trocas simbólicas. As canções tematizam o ritmo da vida e ao fazê-lo criam novas possibilidades de vida. É nessa relação que se dá, de um ponto de vista discursivo, a sustentação do dizer convincente como a característica que alinhava o fio do discurso da canção. É convincente tanto porque espelha no real da linguagem o real da história quanto por captar no simbólico o que ainda está por se formular, na dimensão do poeta contemporâneo. O quanto há em cada brasileiro do sujeito do samba, da Bossa Nova e do Tropicalismo é a medida desse saber. O quanto esses discursos rompem o imaginário construído na canção para o social e o político é a medida desse poder, como é possível perceber na análise de Heloisa Starling sobre a produção de subjetividade a partir da Bossa Nova.

A interpretação de João Gilberto como as canções de Tom Jobim, garante aos brasileiros a sombra de um refúgio – um lugar só nosso, mas dotado de qualidade muito específica que faz emergir da meia luz que ilumina nossa vida privada e interna, valores, sentimentos e idéias, e deriva deles a base de formação de nossas condutas individuais e coletivas (STARLING, 2012, p.5).

O mecanismo de funcionamento do arquivo da canção, prevendo a inscrição de singularidades em domínios de memória, se dá num processo que é ao mesmo tempo de identificação e subversão em relação aos discursos de cada tempo histórico. O fenômeno de emergência do Gil tropicalista parte dessa ancoragem do sujeito do discurso na ordem do dizível – a canção engajada herdeira da Bossa Nova – para subvertê-la. O Gil tropicalista funda sua singularidade a partir da identificação com os limites do baião de Luiz Gonzaga, do samba e da Bossa Nova, atualizando o real da língua ao real histórico. Vimos como ele transformou a dimensão do recado do samba numa voz cosmopolita, se expressando sobre temas do racismo na França, na África, levando à ONU a identidade do samba paradoxal (o brasileiro internacional). A partir dos avanços estético/culturais da Bossa Nova (a possibilidade da fusão de ritmos nacionais com os de outra cultura), esse sujeito instaura novas séries discursivas, “inventando” a contracultura da brasilidade.

O discurso tropicalista possibilitou um trânsito de mão dupla entre a cultura popular na sua manifestação territorial e a cultura pop midiática. É nesse entre-lugar que se instala a singularidade do sujeito do discurso, Gilberto Gil, como um dos protagonistas do movimento. A possibilidade da relação contraditória entre tradição e invenção se torna o cerne da singularidade tropicalista. O sujeito do saber (COURTINE, 2009a) onde Gil se

ancora é a posição que denominamos como a da brasilidade cosmopolita, aquela que a partir de uma ordem do olhar das tradições da cultura popular dialoga e incorpora a alteridade. Um sujeito do saber herdeiro da tradição da oralidade nordestina, que traz em si as marcas de uma ancestralidade africana e ameríndia, fazendo dessa mistura a síntese entre o mundo circular mítico e o mundo cronológico onde se desenham os movimentos descontínuos da história. *Porque os tempos passaram e passarão/ Tudo que começa acaba, e outros cabras seguirão/ Cruzando o atemporal do tao do baião*, canta o compositor em seu *Baião atemporal*.

Essa posição é a que permite ao artista estar ao mesmo tempo inserido no discurso racionalista da ciência sem abrir mão do aspecto emocional/sensorial da musicalidade de matriz baiana/africana, atingindo, assim, uma densidade singular no domínio da cultura pop, extrapolando a territorialidade brasileira. Pela voz do canto de Gil, fala o modernismo brasileiro – a síntese antropofágica de Oswald de Andrade –, a cultura jovem dos anos 1960, o eco da arte política engajada, o mundo rural dos cantadores nordestinos e a vivência do cidadão mundo, capaz de ver a diferença onde a superfície é de igualdade e semelhanças sob o véu das diferenças. Esse sujeito do saber é a somatória de subjetividades diversas filtradas pelo poético na afinação constante entre o mundo exterior e a interioridade. O discurso do artista se torna elemento agenciador de subjetividades e representa a trajetória do brasileiro migrando do mundo rural para a grande cidade e da passagem da tradição oral para a rede de signos da contemporaneidade, buscando autonomia intelectual sem prejuízo do aspecto lúdico/intuitivo dos ritos do corpo. É um sujeito dividido entre as leituras socialistas da realidade (o projeto pedagógico do CPC) sem abrir mão da incorporação da linguagem do poético popular, como se dá na tradição do samba que sustenta o fio do discurso da canção. A brasilidade alegórica tropicalista, a partir da figura de Gilberto Gil, chamou a atenção para a pluralidade e a legitimidade de todas as vozes: do kistch às formas mais primitivas das manifestações populares, da ciência e da arte, da poética à política. Um sujeito do saber que faz da heterogeneidade e do acontecimento a sua medida cartográfica.

A síntese desse saber explicitada na fusão inaugural entre os Pífanos de Caruaru e os Beatles sinaliza como o Tropicalismo é sintoma da maneira como a transformação na circulação dos discursos gerou metamorfoses nos processos de produção de subjetividade. Há um fio do discurso ligando a intuição de Caruaru nos anos 1960 com a proposta do *do-in* antropológico do Ministro: avivar o velho e atizar o novo. Levar os Beatles até Caruaru e exportar os Pífanos para Abbey-Road, essa é a utopia que permeia a trajetória de Gilberto Gil. O discurso do artista antecipa o hibridismo que hoje dá as cartas na sociedade globalizada, uniformidade e heterogeneidade, interesse pelas diferentes culturas convivendo

com a padronização. A brasilidade como capital cognitivo nos fluxos do capitalismo é herdeira do Tropicalismo como convergência de elementos mercadológicos, poéticos e políticos. É diante desse contexto que o Brasil se torna uma voz representativa na ordem mundial: algo que se dá pela conjunção de fatores econômicos e culturais. Os interesses do capital transnacional se casam a um imaginário de nação mestiça, sincrética e pacífica, tão bem representado pela figura sedutora de Gilberto Gil (aquele que fala/canta na língua de veludo da canção popular), tão bem capitalizado pela figura carismática de Lula (expressão política de um popular até então só circulante no valor lúdico da arte). É justamente nesse processo que se dá a produção de subjetividade como instância coletiva perceptível na forma como a canção popular – através do sujeito do discurso Gilberto Gil – tanto deu forma como ajudou a formar estilos de vida, interpretações do real no domínio da brasilidade territorial e simbólica.

O Tropicalismo como expressão alegórica propõe ao mesmo tempo um deslocamento e um diálogo com as três formas de aproximação com o popular que marcam a cultura brasileira: o mito da raiz rural imutável folclórica, a pedagógica de base marxista, e o populismo. Os tropicalistas fundem essas contradições à cultura de massa, mantendo acesa a viabilidade de uma indústria cultural brasileira com potência para resistir à tendência homogeneizante da globalização. O fato de ter acontecido um movimento como esse, no momento histórico em que ocorreu, parece decisivo para a constituição de uma outra brasilidade, que se revela nas artes, na política e nos mercados. Sem o Tropicalismo, poderíamos ter ficado na nostalgia da cultura rural, assolados pela música-mercadoria globalizada, menos críticos às investidas populistas à direita ou à esquerda, desprovidos da síntese complexa que fez trabalhar nossas contradições. O Tropicalismo é, sobretudo, uma revolução semiótica transformando e adaptando os símbolos de nossa cultura popular a um aspecto cosmopolita. É esse saber-poder tropicalista difundido como subjetividade no meio social que Lula adapta, talvez de maneira inconsciente, para sua articulação política tanto interna quanto externa.

Nos anos 1960, o aspecto visionário do Tropicalismo era o olhar sobre a cultura jovem ocidental, representada pelo rock dos Beatles; hoje, o eixo do novo se volta às culturas territoriais, não mais como tradição oral, mas como força simbólica mediatizada. A proposta dos pontos de cultura e do *do in* antropológico sugeridos pelo Ministro Gilberto Gil como uma estratégia da brasilidade cosmopolita, acentua essa inversão no coração da semântica tropicalista. A existência de uma linguagem comum ocidental, denominada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) como “cultura mundo”, permite-nos perceber no

arquivo da globalização o fluxo homogeneizante da mesma língua do consumo, das megamarcas, da padronização estética, um nivelamento promotor da “erosão das antigas fronteiras simbólicas que hierarquizavam a alta e a baixa cultura, a arte e o comercial, o espírito e o divertimento” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.25). O capitalismo se torna o eterno presente sem possibilidade de superação. Essa ordem convive, entretanto, com as particularidades culturais, o interesse pela diversidade na culinária, na moda, na música. “Não é a redução, e sim a explosão da diversidade que marca a cultura mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.119). Nessa ordem, a intuição tropicalista sobre não nos fecharmos na nossa própria cultura revela sua contemporaneidade e ajuda a fazer do Brasil um capital simbólico diferenciado, para além dos interesses financeiros, como fez ver também o discurso do Ministro. O mundo se tornou mais antropofágico e tropicalista. Foi esse o recado do compositor no plenário da ONU.

Hoje, vivemos tempos de fronteiras móveis também na geopolítica, nas relações entre nações e territórios (conforme foi demonstrado no primeiro capítulo). Mas é na dicotomia entre regularidade e dispersão que a noção de arquivo de matriz foucaultiana se torna um instrumento capaz do desafio de prosseguir na interpretação crítica da brasilidade. Na história da canção popular que atravessou o século passado os discursos do samba, da Bossa Nova e do Tropicalismo não cessaram de produzir sentido. A herança dos fundadores nos ensina que além da superfície está a história. Michel Pêcheux (1999) chama atenção para o fato de que “nenhuma memória pode ser um frasco sem interior” (PÊCHEUX, 1999, p.56). Nos anos 1980, a aderência de Gil à ordem líquida dos discursos em *Realce* o levou a valorizar o que chamava de *superfície do profundo*. O poeta e o filósofo se encontram na busca por entender as metamorfoses dos discursos. A história, assim como a canção, se transformam, linhas descontínuas vão sempre ligar algum ontem a um possível amanhã.

No desenvolvimento da tese, abordamos três principais desafios teóricos da Análise do Discurso no Brasil sobre os quais caberia uma reflexão final a partir dos deslocamentos sugeridos pela análise de nosso *corpus*. O primeiro é a necessidade dos pesquisadores priorizarem a articulação entre acontecimento e história. A proposta do *arquivo de brasilidade* sugere uma possibilidade metodológica a ser aprofundada. Existe um terreno fértil a ser revolvido, a partir da teoria do discurso, na construção de uma reescrita da história brasileira, seja privilegiando acontecimentos no campo artístico, político ou antropológico. Não que isso não tenha se dado no desenvolvimento da teoria no Brasil, mas é possível avançar de modo conjunto e buscando outros domínios interdisciplinares. Pesquisadores ligados ao Laboratório de Estudos do Discurso da Universidade Federal de São Carlos

(LABOR) e ao Grupo de Estudos em Análise do Discurso (GEADA), da UNESP, em Araraquara, têm, em trabalhos recentes, seguido essa direção¹⁰⁹. Mas se a Análise do Discurso é, em essência, uma metodologia histórica a partir da língua e da Psicanálise, talvez seja o momento de encarar o desafio de construir uma interpretação discursiva da história brasileira. Há, no Brasil, uma história a ser “inventada”, porque, a despeito de todos os esforços recentes, predomina o ponto de vista do colonizador e das elites econômicas. Uma história da resistência respira nas práticas discursivas, à espera da linguagem que a faça interagir com o real histórico. Exploramos, nesta tese, através do Tropicalismo de Gilberto Gil, a esfera do ambiente cultural e político dos anos da ditadura militar à emergência de Lula, entretanto há muito ainda a ser feito. Sem prejuízo das discussões epistemológicas, é possível fazer com o amparo da teoria do discurso outras possíveis interpretações da história brasileira.

O segundo aspecto se refere à necessidade de atualizar o dispositivo teórico-metodológico de modo a responder as mudanças nas formas de circulação advindas das materialidades sincréticas que fundem texto verbal e não verbal. Muito se avançou nesse terreno com a incorporação da proposta de semiologia histórica, com repercussão direta nos trabalhos executados. Cada vez mais, os pesquisadores refinam suas interpretações de textos mistos. Houve um esforço grande nos últimos anos em priorizar as reflexões sobre esse desafio, e a proposta de um retorno ao enunciado de Foucault como conceito indicado para análise de outros tipos de materialidade que não a língua demonstra como, por vezes, é necessário um recuo para seguir adiante. Hoje, o sabemos, é preciso ampliar a relação da materialidade do discurso com outras materialidades (gestuais, imagéticas, sonoras). Nesse sentido, a análise da canção demonstrou a abertura complementar para a história das mídias no Brasil – do fonógrafo à televisão e desse à internet –, como mecanismos para se pensar a circulação discursiva, reflexões amparadas, como foi dito, no diálogo interdisciplinar com especialistas na canção popular, como Luis Tatit e José Miguel Wisnik. A articulação entre a voz que canta, a voz que fala e o dizer convincente, nesta tese esboçada, sugere desdobramentos possíveis no interior da teoria do discurso que podem vir a ser desenvolvidos em trabalhos futuros.

O terceiro desafio parece-nos o mais complexo: chegar ao sujeito da recepção que não é, como nos ensina Courtine (2006), um lugar neutro. Sobre esse aspecto específico,

¹⁰⁹ Podemos citar como exemplos recentes a tese de Carlos Piovezani – *Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político* –, utilizada como referência em nosso trabalho; a tese de Amanda Braga – *Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil*; e o trabalho do doutorando Israel de Sá sobre *Memória discursiva da ditadura no século XXI: visibilidades e opacidades*. O que caracteriza esses trabalhos é uma visão da história de longa e média duração, procurando responder como se dão as mudanças nas discursividades.

há algo que esta tese tangenciou e pode ser um indicativo para caminhos futuros. Desde sua origem, a Análise do Discurso busca o sujeito da recepção; mesmo que de maneira invertida. Se no momento inicial o problema teórico era desmontar a ideologia na constituição-formulação dos discursos para tornar visível as estratégias de dominação capitalista, o objetivo final era também a pretensão utópica de ensinar o operário ou o lavrador – os sujeitos da recepção – a lerem as marcas ideológicas que os aprisionavam. A teoria do discurso mirava, assim, a formulação para chegar à recepção. Vimos como esse ponto de vista aparece também na tentativa de criar uma arte pedagógica no Brasil. Tanto o Tropicalismo quanto as revisões na Análise do Discurso chamam atenção para uma mudança de perspectiva, buscando identificar também uma capacidade poética e política onde antes se via apenas a escuridão da alienação. Os poderes e resistência permeiam todo o tecido social. Dessa revisão, podemos pinçar o que pode ser um norte para a busca do sujeito da recepção. Trata-se de um exercício de abertura ao outro, no sentido do entendimento de seu próprio simbolismo, policiando a tendência de refletir neles nossos próprios valores. É preciso deixar que os discursos nos conduzam, como ensina Foucault, nos caminhos heterogêneos e descontínuos da constituição a uma recepção que nunca se fecha, porque os sentidos estão sempre se (re)fazendo. Não se pode, evidentemente, negar a presença do analista que vive, lê e escreve, mas é necessário construir, de fato, uma ponte entre o sujeito da análise e o sujeito da recepção. Deixar que as conclusões se façam como consequência desse movimento e não como algo determinado pelos pré-conceitos do sujeito da análise. No limite, buscar na recepção os indícios do processo de produção de subjetividade como estratégias de saber-poder dos discursos. Essa parece ser hoje uma questão ética, na tradição pecheutiana, que pode nos livrar das posições estabilizadas, a repetição do mais do mesmo em muitos trabalhos em AD. Desconfiar, no próprio dinamismo dos discursos, dessas posições, é o que nos ajudará a entender a recepção não como ponto neutro, mas como lugar de (re)criação.

Assim, a proposta de se buscar um vínculo maior da AD com a história brasileira se casa ao desafio de priorizar as linhas dos discursos cotidianos no *arquivo de brasilidade*. São essas linhas que nos ajudarão na escrita de uma história da resistência, indispensável a essa busca por uma sociedade mais cidadã. É também nesse trajeto que encontraremos o sujeito da recepção, no avesso das estratégias de marketing que buscam capturá-lo como consumidor. O analista, ao contrário, talvez preservando algo da utopia do primeiro momento, procura os rastros do assujeitamento para ver neles o sopro da resistência. Essa nos parece ser a dimensão política contemporânea do dispositivo teórico. Se de certa forma os anos Lula revelaram uma ampliação tanto da brasilidade simbólica nos fluxos da

globalização quanto do aspecto mercadológico, a dimensão cidadã da cultura referida pelo Ministro ainda está no campo utópico. A canção ainda desenha um país no imaginário que não penetra, de todo, o real histórico.

Nesse sentido, algo que soou como sugestão desta tese parece se constituir num fio do discurso sobre o simbolismo do popular brasileiro atravessando a série histórica da canção. A noção de *língua de veludo* fica como um desafio futuro a ser conceituado. O que buscamos delinear, entretanto, foi seu lugar intermediário entre a *língua de madeira* do velho comunismo e a *língua de vento* do discurso publicitário. A resposta sobre qual é esse lugar intermediário demandaria um prosseguimento dos desafios aqui lançados, mas é possível avançar, o mínimo que seja, como exercício final, apontando para outros recomeços. A ideia de uma *língua de veludo* se refere ao primado do poético popular da brasilidade como resistência aos fluxos homogeneizantes do capitalismo globalizado. É algo que historicamente se deu na forma como a canção se tornou uma rede de recados, um caminho direto com a oralidade das ruas na articulação entre a voz que canta e a voz que fala. É algo que também se faz presente na vitalidade da Banda de Pífanos como propulsora, em igual medida com os Beatles, do projeto nascente do Tropicalismo. É o lastro da cultura popular nordestina – não imutável – que forneceu a base do avanço tropicalista no diálogo com o modernismo, os poetas concretos, o cinema, entre tantos outros elementos descritos nesta tese. Desse mecanismo, resulta o dizer convincente como o arco imaginário que liga o sujeito da criação ao da recepção, no duplo processo em que as práticas discursivas são formuladas e uma vez em circulação agenciam subjetividades. Ao invés do folclore imutável, as trocas simbólicas guiadas, entretanto, pelo olhar de uma tradição cuja matriz é a resistência antropofágica, aquela que antes de ser devorada busca também devorar.

A releitura tropicalista-contracultural da teoria de Oswald de Andrade propunha uma dupla resistência: a figura do burguês imposto pela sociedade disciplinar e a truculência da ditadura militar. Os padrões de subjetividade desse período continuam a produzir sentidos – o “militante em nós”, “o hippie em nós”, “o coronel em nós” (ROLNIK, 2010) – e se somam a subjetividades globalizadas que poderíamos definir, por exemplo, como “a celebridade em nós”, “o jovem em nós”, dentre outras possíveis. A potência antropofágica é aquela que faz com que nunca sejamos os mesmos, mas a sucessão ilimitada de singularidades finitas, sempre contemporâneas (ROLNIK, 2010, p.204). Resulta daí uma inventividade que como brasileiros gostamos de nos atribuir e muitas vezes também é percebida pelo olhar estrangeiro. Se essa característica distingue a construção discursiva da brasilidade antropofágica, é necessário se ater também às tradições de uma poética popular

que constitui a base da hibridização. É nesse espaço dos discursos cotidianos que encontramos a matriz da *língua de veludo*: subjetividades possíveis que circulam também nas redes de informação contemporânea: “o sambista em nós”, “o caipira em nós”, “a Bossa Nova em nós”, dentre outros. Nem o fechamento em uma teologia das raízes, nem o excesso de relativismo cultural que ao nos roubar um núcleo identitário nos transforma em zumbis antropofágicos (ROLNIK, 2010). O poeta contemporâneo, ao mesmo tempo imerso e dissociado do seu tempo, é aquele que ao avivar o velho, atíça o novo. Os universos simbólicos da brasilidade se insinuam como pontos de cultura no espaço possível em que a troca de vivências implícita na ideia da diversidade é a ponte de abertura ao outro. Um encontro que se dá, antes, pela prerrogativa da separação, o que temos de diferença, ao invés do que temos de comum (MALDONADO, 2004, p.67).

Na história da canção brasileira, o compositor popular herdeiro da tradição de Noel Rosa é aquele que soube decifrar, na *língua de veludo* do canto, as contradições de seu próprio lugar e posição. São os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, conforme demonstramos no capítulo três (WISNIK; SQUEFF, 1982, p.161), buscando “driblar” as imposições que ao mesmo tempo o excluem e o assujeitam. Onde a arte pedagógica e a máquina de leitura queriam impor sua verdade, nasce outras possibilidades de relações de saber-poder a partir da matriz de expressão de uma poética popular captada pelo poeta, tornando-a também força simbólica, econômica e potencialmente cidadã, na medida em que oferece uma outra possibilidade de subjetividade ligada a uma tradição que, paradoxalmente, só pode sobreviver na mistura. Essa espécie de conhecimento que o senso comum chama de sabedoria e que encontramos na literatura de Guimarães Rosa, na música de Luiz Gonzaga ou Paulinho da Viola, no Gilberto Gil de *A linha e o linho* como expressões de uma linguagem territorial afetiva, uma unidade diversa da brasilidade poética e política. A voz de um grande sertão, ao mesmo tempo território e simbólico, local e universal, espaço, por excelência, da resistência aos fluxos homogeneizantes que buscam construir modelos padronizados de subjetividade¹¹⁰.

A *língua de vento* prioriza a persuasão, matriz do discurso publicitário, para a busca do convencimento sobre o consumo de um produto ou a escolha do melhor candidato

¹¹⁰ A esse respeito, Tom Zé propõe uma original e interessante leitura do Tropicalismo em seu álbum *Tropicália Lixo Lógico*, lançado em 2012. A tese que permeia as canções do disco fala da creche tropicalista na infância baiana, ambiente originário de Gil, Caetano, Glauber Rocha e o próprio Tom Zé. É o universo dos cantadores nordestinos complementados, posteriormente, pela lógica aristotélica no ensino formal. A *tropicália* adquire, na visão do poeta, uma feição feminina e ele utiliza, inclusive, a metáfora do veludo como expressão desse canto: *Cada dia mais esperta/ a moleca desconcerta/ se você faz represália/ passa a mão na genitália/ esfrega na sua cara [...] veludo na laringe/ castiça cantarolando [...] e recebida na sala/ se trata por Tropicália*, canta Tom Zé na música de sua autoria: *Apocalipsom A* (o fim no palco do começo).

nas eleições. Para fazê-lo, cada vez mais, investe-se em narrativas que buscam constituir subjetividades como simulacros: a mulher moderna, o executivo bem sucedido, o jovem alinhado às últimas tendências da tecnologia, dentre tantos outros exemplos que nos fazem consumidores, mas não cidadãos. Ficam na dimensão do visível. Ao fenômeno recente da emergência econômica de setores populares no Brasil, há todo um esforço da mídia em capturar essa subjetividade, sobretudo na dimensão consumidora. Mas existe, igualmente, um movimento de resistência enaltecendo os valores dessa tradição que antropofagicamente se reinventa na linha do contemporâneo.

A *língua de veludo*, ao contrário, pode ser caracterizada pela relação entre a vivência e a linguagem que se torna, então, paradoxalmente mais densa e mais lúdica. Arrasta consigo algo do vibrátil. A canção brasileira herdeira do samba, mas também dos ritmos caipiras do interior de Minas e São Paulo, da Bossa Nova e do Tropicalismo, mas também da subjetividade suburbana da Jovem Guarda, se constituiu, sobretudo no século passado, num domínio de memória que pode estar em repouso ou entrar em ebulição. Trazem consigo universos simbólicos que falam de outras possibilidades do real da língua e do real da história. Não a canção pela canção, mas as culturas antropológicas que a sustentam como demonstram os versos de Gil na letra de *De onde vem o Baião: Debaixo do barro do chão da pista onde se dança/ Suspira uma substância sustentada por um sopro divino/ Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança/ Pela sanfona afora até o coração do menino [...] De onde é que vem o baião?/ Vem debaixo do barro do chão/ De onde é que vêm o xote e o xaxado?/ Vêm debaixo do barro do chão/ De onde vêm a esperança, a substância espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?/ Ô-ô/ Vêm debaixo do barro do chão*. É o sentido presente no show da ONU quando, no encerramento, Gil homenageia Luiz Gonzaga, reafirmando o saber-poder alegre que se desenha na língua afetiva da canção popular. Uma das linguagens que historicamente sintetizam o “sopro divino” de uma brasilidade que faz da diversidade a matriz de sua resistência. A nova civilização tropical integrada linguística e culturalmente a partir de matrizes diversas, lavada em sangue índio e negro, descrita por Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2006). “Mais alegre porque mais sofrida. Melhor porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela província da terra” (RIBEIRO, 2006, p.411). É esse imaginário que a canção brasileira sustenta na dialogia entre a voz que fala e a voz que canta e entre sujeito da formulação e o sujeito da recepção. São também esses discursos que cabe ao analista descrever e interpretar, restituindo à história o espaço da criação. Há uma brasilidade que permeia as práticas discursivas e resiste às imposições da globalização. Nesse espaço

intermediário pulsa, latente, uma outra linguagem a ser inventada. É também desse lugar que Gil produziu seu discurso, deixando marcas poéticas e políticas a serem seguidas no *arquivo da brasilidade*.

REFERÊNCIAS

AB'SABER, Tales. **Lulismo pop e cultura anticrítica**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. A voz de Lula. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 10, 2012. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2012/03/a-voz-de-lula-por-tales-absaber/>>. Acesso em 08 dez. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nincho. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, s-d.

_____. **Pequena história da música**. 7 ed. São Paulo, Martins Fontes; 1980.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: OLIVEIRA FILHO, Edson Manoel de. **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: Realizações, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8 ed. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **O prazer do texto**. Coleção Elos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. **O grão da voz**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus Editora, 1984.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? **Arte em Revista**, São Paulo, Kairos, ano 1, n. 2, p. 40-44, maio-ago. 1979.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contra ideologia**: temas e variações. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALLIGARIS, Contardo. **Hello Brasil**: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. São Paulo: Escuta, 1996.

CAMPOS, Augusto. **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloiza Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 36-76.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CAVALCANTE, Andréa Coutinho. Gilberto Gil: da política musical às políticas culturais. **Revista Hyperion**, n. 7. nov. 2004. Disponível em: <<http://www.hyperion.ufba>>. Acesso em 11 set. 2012.

CHAIA, Miguel. (Org.). **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**, I: 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CORACINI, Maria José R. F. Sujeito, identidade e arquivo: entre a impossibilidade e a necessidade de dizer(-se). In: Seminário Internacional Michel Foucault, 2005, Florianópolis. **Anais do Seminário Internacional Michel Foucault**: perspectivas. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2005. p. 601-607.

CORTESÃO, Jaime. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo: Livros de Portugal, 1943.

COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. (Coord.). **Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense, Funart, 1986.

COSTA, Eliane. **Jangada digital**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. O discurso inatingível: marxismo e Linguística (1965 – 1985). Tradução de Heloisa Monteiro Rosário. In: **Cadernos de tradução**. Porto Alegre, n. 6, p. 5-18, abr-jun, 1999.

_____. Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.) **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 21-34.

_____. **Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública**. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.). **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 11-19.

_____. **Análise do Discurso: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009a.

_____. A estranha história da Análise do Discurso. In: PIOVEZANI, Carlos. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009b. p. 11-29.

_____. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. Tradução de Carlos Piovezani. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. (Org.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos, SP: Claraluz, 2011a. p.145-162.

_____. **Déchiffrer le corps**. Penser avec Foucault. Grenoble: Jérôme Millon, 2011b.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. [et al]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-37.

DEBRAY, Régis. **Modeste contribution aux ceremonies officielles du Xème anniversaire**. Prais: Maspéro, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo. Editora 34, 1997.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Senac, 2003.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ERNANI FILHO, João. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 269-318.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 4 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Baianos na tv**: “divino, maravilhoso”. 30 out. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>>. Acesso em 20 set. 2012.

FORTELELES, Bené. **Gil luminoso**: a pó-ética do ser. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Sesc, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. Dois ensaios sobre o sujeito e o poder. Traduzido a partir de: FOUCAULT, Michel. Deux essais sur le sujet et le pouvoir. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, un parcours philosophique**. Paris, Gallimard, 1984. p. 297-321. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/sujeitopoder.pdf>>. Acesso em 08 out. 2012.

_____. Uma estética da existência. Traduzido a partir de: FOUCAULT, Michel. Une esthétique de l’existence (entretien avec A. Fontana), **Le monde**, 15-16 juillet 1994a, p. XI. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.luciano.com/michel-foucault/uma-estetica-da-existencia>>. Acesso em 12 out. 2011.

_____. As técnicas de si. Traduzido a partir de: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994b, p. 783-813. Tradução de Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em <www.filoesco.unb.br>. Acesso em: 12 out. 2011.

_____. O Sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231–249.

_____. Introdução à vida não fascista. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo. Editora 34, 1997. Disponível em: <<http://bibliotecanomade.blogspot.com.br/2009/12/arquivo-para-download-uma-introducao.html>>. Acesso em 15 jun. 2011.

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A ordem do discurso**. 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004a.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Volume 1. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. São Paulo: Graal, 2010.

FREITAS FILHO, Armando. Poesia participante e praia. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 8, p. 229-233, jul. 2011.

GARCIA, Carmona Luciana. **Em cena: o discurso político eleitoral na campanha 2006 veiculado pelo horário eleitoral gratuito - em direção a uma semiologia da política**. 172f. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

GIL, Gilberto. Recuso + Aceito = Receita. **O Pasquim**, 19 a 25 de agosto de 1970. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/recurso-aceito-receito>>. Acesso em 03 mar. 2013.

Manifesto de “Realce”. 1980. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=27&page=3&id_type=3>. Acesso em 22 ago. 2011.

_____. **Discurso do ministro da Cultura, Gilberto Gil, na Terceira Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes**. 14 fev. de 2003a. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/02/13/discurso-do-ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-terceira-bienal-de-cultura-da-uniao-nacional-dos-estudantes/>>. Acesso em 03 mar. 2010.

_____. **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na abertura da Segunda Jornada África-Brasil, no Congresso Nacional**. 17 nov. de 2003b. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/11/17/ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-abertura-da-segunda-jornada-africa-brasil-no-congresso-nacional/>>. Acesso em 10 jan. 2010.

_____. **Discurso na solenidade de transmissão do cargo**. 02 jan. 2003c. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2&id_type=3>. Acesso em 20 set. 2012.

_____. **Discurso pronunciado por Gilberto Gil na Assembléia da ONU em Genebra**. 19 ago. 2004a. Disponível em: <www.cultura.gov.br>. Acesso em 10 jan. 2010.

_____. **DVD Eletroacústico**. 2004b.

_____. **Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em Aula Magna na Universidade de São Paulo (USP)**. 10 ago. 2004c. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2004/08/10/ministro-da-cultura-gilberto-gil-em-aula-magna-na-universidade-de-sao-paulo-usp/>>. Acesso em 20 set. 2012.

_____. **Gilberto Gil**. Série Encontros. Apresentação de Ana de Oliveira. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

GREGOLIN, Rosário. **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso**: diálogos e duelos. 3 ed. São Carlos: Claraluz, 2007a.

_____. Formação discursiva, redes de memória e trajetos sociais de sentido: mídia e produção de identidades. In: BARONAS, Roberto Leiser. (Org.). **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007b. p. 155-168.

GRIGOLETTO, Marisa. Entremeios da Análise do Discurso. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.) **Análise do Discurso**: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 49-58.

GUATTARI, Félix. **Coosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____; ROLNIK, Suelly. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUILHAUMOU, Jacques. Os historiadores do discurso e a noção-conceito de formação discursiva: narrativa de uma transvaliação imanente. In: BARONAS, Roberto Leises. (Org.). **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007. p. 105-117.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPA, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

_____; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Patrulhas ideológicas marca reg**: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

INDURSKY, Freda. Da interpelação discursiva à falha no ritual: a trajetória teórica da noção de formação discursiva. In: BARONAS, Roberto Leiser. (Org.). **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007, p. 75-87.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2007.

KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e Psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

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

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-163.

- MACIEL, Luiz Carlos. **Negócio seguinte**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MALDONADO, Mauro. **Raízes errantes**. São Paulo: Editora Sesc-34, 2004.
- MARIANI, Bethânia. Silêncio e metáfora, algo para se pensar. **Revista Trama**. Cascavel, PR, vol. 3, n. 5, p. 56-71, 2007.
- MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.
- MATOS, Gregório. **Antologia**. Porto Alegre: L&M Pocket, 1999.
- MELLO, Zuza Homem. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Volume 2: 1958-1985. Coleção Ouvido musical. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-118.
- MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de. **Carlos Castaneda e a fresta entre os mundos vislumbres da filosofia ānahuacah no século XXI**. 2012. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/78376624/Carlos-Castaneda-e-a-Fresta-Entre-Os-Mundos>>. Acesso em 01 mar. 2012.
- MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio. **Tropicália**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 25-26.
- MURINGA. **Paulo Moura, o mago da mistura**, 2010. In: <<http://blogs.viaeptv.com/blogs/noar/2010/paulo-moura-o-mago-da-mistura/>>. Acesso em 25 out. 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NIGRI, André. O festival que mudou tudo. In: **Revista Bravo**, São Paulo: Abril, n. 156, p. 24-31, ago. 2010.
- NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. **Revista Serrote**, São Paulo, n. 6, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>>. Acesso em 19 set. 2012.
- NUNES, José Horta. Manifestos modernistas: a identidade nacional no discurso e na língua. In: ORLANDI, Eni. **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2003, p.43-77.
- NUNES, Máira Fernandes Martins. **Da invenção à inversão do autor: Copyleft, All Rights Reserved**. 2010. 203f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2010.

_____. A insustentável leveza do discurso: as mídias como objeto da AD na modernidade líquida. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; KOGAWA, João Marcos Matheus. (Org.). **Análise do Discurso e Semiologia: problematizações contemporâneas**. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 207-227.

OLIVEIRA, Francisco; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele. (Org.). **Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ORLANDI, Eni. Maio de 68: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre. [et al]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 59-71.

_____. **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2008.

PACHECO, Elizabeth Medeiros. Dos poros ao sopro: a dimensão estética da experiência. In: LIMA, Elizabeth Araújo; FERREIRA NETO, João Leite; ARAGON, Luis Eduardo. (Org.) **Subjetividades contemporâneas: desafios teóricos e metodológicos**. Curitiba: Editora CVR, 2010. p. 85-92.

PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, Michel. Sobre a (des)construção das teorias lingüísticas. In: **Língua e instrumentos lingüísticos**. Campinas: Pontes, 1981. p. 7-32.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni P. Orlandi. Pontes: Campinas, 1997a.

_____. A Análise de Discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HACK, T. (Org). **Por uma análise automática do discurso**. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Ed. Unicamp, 1997b. p. 311-318.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. [et al]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

_____. O estranho espelho da Análise do Discurso. In: COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do Discurso: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009, p. 21-26.

PIGNATARI, Decio. **Informação, linguagem, comunicação**. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 1968.

PIOVEZANI, C. **Verbo, corpo e voz**: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

ROSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163-216.

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

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

RISÉRIO, Antônio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas já**: o grito preso na garganta. São Paulo: Editoria Perseu Abramo, 2003.

ROLNIK, Suely. Políticas da hibridização: evitando falsos problemas. In: LIMA, Elizabeth Araújo; FERREIRA NETO, João Leite; ARAGON, Luis Eduardo. (Org.) **Subjetividades contemporâneas**: desafios teóricos e metodológicos. Curitiba: Editora CVR, 2010, p. 15-25.

_____. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre, Sulina: Editora da UFRGS, 2011.

SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SARGENTINI, Vanice. Arquivo e acontecimento: a construção do *corpus* discursivo em Análise do Discurso. In: NAVARRO, Pedro. (Org.). **Estudos do texto e do discurso**: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 35-44.

_____; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos. (Org.). Análise do Discurso, Semiologia e História: confluências, singularidades e fronteiras. In: _____. **Análise do Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. p. 5-18.

SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio. (Org.). **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 70-111.

SIMÃO, José. **As dunas de Gal.** 30 jun. 2005. Disponível em: <http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=23&id_type=3>. Acesso em: 20 set. 2012.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador.** São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SINGER, Paul. **Dominação e desigualdade.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

SIQUEIRA, Mauricio; ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz. **Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da cultura 2003 – 2010:** Gilberto Gil & Juca Ferreira. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

SOUZA SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice: o social e o político na Pós-modernidade.** São Paulo: Cortez Editora, 2001a.

_____. **Nuestra América: reinventando un paradigma subalterno de reconhecimento y redistribución.** Chiapas número 12. México: Ediciones Era, 2001b.

STARLING. Heloisa Maria Murel. Ensaio Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil. **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustríssima, 30 jun. 2012.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composições de canções no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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

_____. **Semiótica da canção.** São Paulo: Escuta, 2007.

TAVARES, Luiz. **O que são comunidades alternativas.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada.** 6 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

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

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa.** Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

WISNIK. José Miguel. **Sem receita: ensaios e coleções.** São Paulo: Publifolha, 2004.

_____; SQUEFF, Enio. **Música**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

XAVIER, Ismael. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.