



A RE-CARICATURA DE GILBERTO GIL: ZELBERTO ZEL

Cássia Lopes¹

O debate sobre a representação da identidade, principalmente em se tratando de um artista e de um político, não descarta o papel desempenhado pela construção das caricaturas divulgadas pelos meios midiáticos. Esse projeto identitário, envolvendo o coletivo, presume o desenho de uma pessoa com base na partilha de consensos quanto a seus traços fisionômicos e psíquicos, apostando, entretanto, nas deformações obtidas pelo exagero na escolha de uma dada característica, cujo resultado, quase sempre, deságua no burlesco. Se a identidade só faz sentido para quem dela necessite, a partir de determinados contextos de negociação cultural e política, é preciso interrogar que jogo identitário pode ser produzido na recepção das caricaturas realizadas sobre Gilberto Gil, principalmente uma que ganhou mais notoriedade: Zelberto Zel.

Palavras-chave: Gilberto Gil, caricatura, identidade, representação, mídias.

O humorista Chico Anísio, no programa *Chico Anysio show* da Rede Globo de Televisão, criou, entre tantos quadros, o personagem Zelberto Zel. A figura montada para a cena humorística foi construída com base no corpo caricato de Gilberto Gil: o político bem intencionado, um vereador, que tinha o seu bordão a repercutir em todo território por onde a Rede Globo espalhava as suas imagens e os ecos das vozes de seus atores: “Soteropolitanos e soteropolitanas, vamos carnavalizar geral!”²

O efeito risível deste pregão era conquistado pelo recurso do vocativo composto de palavras polissílabas, com as quais se experimentava a pausa, na distensão do tempo, direcionadas aos dois gêneros. Característica da parte introdutória dos discursos políticos, a elocução vocativa, ao agregar-se ao neologismo verbal *carnavalizar*, constitui o dispositivo de linguagem ou a artimanha política que incorpora à memória coletiva e ao imaginário a marca do Carnaval, como a insígnia ou modo de agir do baiano de Salvador. Sugere um carnavalizar que não se limita ao âmbito artístico, nem festivo, pois se destina, pela via do personagem do vereador, a se dispersar por outras áreas de atuação, como no território da política.

A eficácia cômica é construída pelo artefato da incoerência estilística: o uso da retórica, do jargão político, presente no vocativo, seguido de uma linguagem coloquial.

¹ Professora Adjunta de Teoria da Literatura e Literatura Dramática do Instituto de Letras da UFBA. calopes@ufba.br

² As citações sobre a fala deste personagem foram extraídas do texto publicado no site: CHICO Anysio web site oficial. Personagens: Zelberto Zel. Disponível em <<http://www.chicoanysio.com/humorista/personagem.asp>> Acesso em: 18 maio 2005.

Observa-se a utilização do verbo *carnavalizar*, que, pelo contexto sintático, é associado aos costumes do baiano. O adjetivo *geral*, além de fechar bem a frase do ponto de vista sonoro, situa-se com o ponto exclamativo, que remete à atmosfera de euforia carnavalesca. Por outro lado, o tom impresso coincide com o momento no qual o cantor e compositor pretendia transitar pelo campo da política institucional, ao pleitear a candidatura a prefeito de Salvador em 1988, quando o quadro do programa televisivo estava em plena exibição, com bom índice de audiência.

Segundo o *site* de Chico Anísio, no qual se apresenta o personagem Zelberto Zel, este vereador “é a derradeira esperança baiana numa administração correta e transparente, pois ele trabalha às claras, embora se comunique às escuras”. O humorista, com este quadro do programa, elaborava os chistes com a linguagem de Gilberto Gil. A caricatura acentuava o tom jocoso associado ao desempenho discursivo do artista e também moldava o personagem em consonância com o desvio daquilo que se considerava o paradigma comportamental do político.

No chiste elaborado nesse outro teatro, insinuava-se a dificuldade de acreditar na proposta política e nas atitudes do vereador-artista. Embora este se mostrasse bem intencionado, numa imagem transparente, 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. A questão central, sentida na descarga do riso, estava em declarar o quanto é difícil conferir a importância merecida ao político carnavalizado, da terra apregoada e vendida, pelo próprio personagem, sob o signo do Carnaval.

Se o cerne do chiste é sua brevidade, e o pregão de Zelberto Zel assim também se conforma, o jogo das palavras “às claras/ às escuras” traz o duplo sentido para a imagem caricaturada de Gilberto Gil: a de ser um político e, ao mesmo tempo, um cantor e compositor baiano, uma presença esperada na cena do Carnaval. Ao analisar a técnica de feitura dos chistes, nota-se como uma das formas de produzi-lo foi a conjugação de idéias contrastantes, dissimilares. A matéria para o chiste, considerado neste contexto, consiste em agregar a “derradeira esperança baiana” à imagem do corpo do político carnavalizado, um homem público que não sabe se comunicar “às claras”, como a indicar, pelo jogo de

antítese, a possível incompetência do personagem para trilhar a seara política, na tomada de decisões administrativas.

Os nomes próprios também são fáceis vítimas do tipo de condensação que mantém uma alusão à custa de uma única letra.³ Gilberto Passos Gil Moreira tem um duplo no seu nome próprio, no sobrenome e no prenome Gilberto, o que é explorado na caricatura. A repetição “Zel”, em Zelberto Zel, condensa esta informação, traz referência ao duplo: o artista e o político, uma conjugação ainda vista sob a atmosfera da dubiedade e da desconfiança; índice da tradição interpretativa habituada às análises dicotômicas e excludentes. Além disso, a letra Z faz lembrar o nome escrito e ouvido nas paisagens do Brasil, o Zé, que remete à generalização do homem comum brasileiro. O nome Zelberto Zel escreve, com sua letra, a grafia do Zé popular, o que anda pelas ruas, não só do Carnaval da Bahia, mas por muitas esquinas brasileiras.

No duplo da letra Z, no chiste do nome próprio, sente-se uma outra dicotomia: o popular e o erudito. Indaga-se se é possível um cantor popular, habituado ao uso de roupas descontraídas – já visto com um turbante na cabeça e que dança sobre um trio elétrico –, exercer um cargo de âmbito político, cuja prática requer a paciência para despachar papéis e usar o terno e a gravata. O figurino do personagem caricaturado também comunica a quebra do paradigma do político, a dissimilaridade ou o contraste como técnica de produção da imagem chistosa.

Em *O poético e o político e outros escritos*, Antonio Risério – parceiro de Gilberto Gil na composição deste livro – afirma que Zelberto Zel representa uma caricatura reacionária e racista, que prejudicou a campanha política de Gilberto Gil em 1988. Em ensaio sobre este tema, declara “Gil vem perdendo – e muito – com esta militância trevosa do humorista global, especialmente em meio às chamadas classes C e D, maioria do eleitorado de Salvador”.⁴ O quadro do programa *Chico Anysio show* coincide com a pretensão política de Gilberto Gil à prefeitura de Salvador e com a reflexão sobre os cem anos da Lei Áurea, que, em 1888, aboliu a escravidão no Brasil. Os ecos de Zelberto Zel, ressoados na mídia, levaram a desconfiar das intenções dos chistes elaborados pelo

³ Cf. FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira. Trad. de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VIII. p. 29.

⁴ RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 191.

humorista global, se esses se expandiriam nas marcas inconscientes do pensamento escravocrata, com as insígnias dos estereótipos ainda presentes na caricatura.

Segundo Antonio Risério, a caricatura do artista baiano estava montada basicamente a partir de quatro premissas. A primeira retomava “o estereótipo racista do preto boçal e/ou do mulato pernóstico, de fala ‘difícil’, rebarbativa”. A segunda premissa apoiava-se “na exploração do estigma homossexual (ênfase no brinco, os trejeitos, a fala melíflua – o personagem é também um novo ‘painho’, o pai-de-santo *gay*)”. A terceira linha condutora sustentava-se “no desprezo olímpico pelo voto e pela disputa eleitoral” e, por fim, a quarta amparava-se no “estigma do artista irresponsável, delirante, doidivas (o programa político ‘carnavalizante’)”.⁵

Na primeira ponderação de Antonio Risério, ressalte-se o termo “estereótipo” e as implicações que este traz para a análise do personagem de Chico Anísio. Nas variadas estratégias discursivas para conceder invisibilidade a determinados atores do tablado social, elegem-se traços diferenciais e, através da repetição do discurso, as marcas sexuais e raciais são utilizadas como instrumento de exclusão de corpos: de afrodescendentes e de homossexuais. Esses corpos ainda freqüentemente aparecem projetados pela mesma moldura do quadro estereotípico: respectivamente, através do significante *pele* e por meio do signo das diferenças relacionadas às identificações sexuais.

Na teoria sobre o papel do estereótipo no discurso do dominador e do dominado, declara-se que a marca estereotípica não é uma leitura simplificada por ser uma especiosa representação da realidade; “é uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação”.⁶ Considerando a dinâmica do jogo da diferença, tem-se a negação através do outro, o que acaba por “constituir um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”.⁷ Na análise da caricatura de Gilberto Gil, o engano pode surgir ao se considerar a existência prévia do sujeito a ser representado. A interpretação ingênua imaginária que o problema do estereótipo reside em ser a falsa representação do sujeito, como se pudesse existir a autêntica e a fiel. Se no aspecto das

⁵ RISÉRIO. Op. cit. p. 192.

⁶ A reflexão desenvolvida teve como inspiração as palavras de Homi Bhabha, para quem “o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) na economia do prazer e do desejo, como na economia do discurso, da dominação e do poder”. BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 107.

⁷ Idem. p. 107.

relações estereotípicas observa-se o desejo e o medo do Outro, este mesmo desejo imprime a zona de desconhecimento em cada corpo social, a possibilitar a emergência também de um Outro na representação estereotípica.

Nesse caso, se a repetição restringe o homem ao horizonte de previsibilidade, ela mesma alonga os discursos no tempo, permitindo suas rasuras e as relações com outros discursos. Lida-se com as injunções do paradoxo: se a morte que corrói a vida é a mesma a possibilitá-la; se o desejo que separa os homens no processo econômico é o mesmo que faz alguma coisa ser desejável; e se o tempo a desgastar as palavras e as linguagens torna-se o elemento a distender o discurso, também a repetição, no seu limite, na engrenagem do estereótipo, surge como possibilidade para a emergência de um Outro, antes invisível.

A partir do conceito de fixação, compreendida no âmbito dos traços da grafia do inconsciente, há o modo de registrar certos conteúdos representativos, desde fantasmas a imagens, a persistirem no arquivo corporal de forma imperturbável e a que a pulsão permanece relacionada. No caso específico do estereótipo, a pulsão procura o mesmo objeto, a mesma marca, com a qual reconhece o sujeito ou o disfarça. É como se o valor descrito na imagem fosse inquestionável, sempre preso ao mesmo ponto, ao traço de semelhança, como recusa e rejeição à diferença. É sempre o mesmo significante, com sua imagem acústica, que ressoa na rede da linguagem, a constituir o quadro identitário. A pele e as marcas sexuais ganham destaque, nesse contexto, como significante a promover o ato discriminatório.

O problema do estereótipo, enquanto forma de representação, grava-se na pretensa transparência de sua leitura. Sabe-se que não há um rosto finalizado, uma realidade em si mesma, somente apreensível pelo idêntico. Nesse sentido, o corpo do artista baiano existe a partir de um intrincado jogo de representações, de gestos e jeitos ancorados na trama cultural. O sujeito emerge, portanto, como imagem, no efeito da rede comunicativa; nasce menos como desejo de verdade, pois dispõe de recursos para se afirmar no campo social e político.⁸ Nesse caso, tanto a primeira pessoa verbal quanto o nome “Gilberto Gil” –

⁸ Ao problematizar a máxima descartiana *Penso, logo existo*, a teoria nietzschiana indaga a respeito do sujeito elíptico, apresentado na transparência do discurso. Questiona o absolutismo do “eu”, como origem do pensamento, como instância detentora de uma certeza e a causa primeira; “De que somos feitos? Quem fala?” Com estas interrogações, abre-se caminho para a perda da ingenuidade na forma de ler a representação. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 23.

enquanto síntese e unidade discursiva – concebem-se em meio às malhas de interpretações e de discursos que se possibilitam e questionam os ecos desse *eu* absoluto, hegemônico e unitário.

Se a caricatura é o retrato elaborado com intenção cômica ou satírica, que acentua a deformação dos traços característicos de um dado sujeito social, pode causar mal-estar àquele que vê sua imagem sendo objeto de riso e de galhofa. O corpo caricaturado, portanto, agrega a reprodução desfigurada de gestos ou de um modo de comportar-se diante da atuação profissional, correndo o risco de, se retirado do espírito cômico que o envolve, desagradar àquele que é objeto da caricatura.⁹ Foi o que aconteceu, a princípio, com Gilberto Gil.

No programa *Roda Viva* da TV Cultura, em 1996, Gilberto Gil, como o entrevistado especial, foi inquirido sobre a sua posição diante do personagem Zelberto Zel. Maria Amélia Rocha Lopes – da Rede Cultura – foi a entrevistadora que levantou a questão: “Não te incomoda que um programa de humor crie um personagem que fale da forma mais barroca assim, brincando com seu jeito de falar?”¹⁰ Diante da pergunta elaborada, Gilberto Gil faz algumas considerações valiosas. O primeiro ponto recai sobre o próprio conceito de caricatura: “Eu me vejo ali, mas eu não me vejo ali. Aquilo é uma caricatura; como toda caricatura, esconde traços importantes e escolhe para enfatizar outros traços, em geral, menos importantes”. A entrevistadora o interrompe: “Você acha que existe alguma forma carinhosa, digamos assim, dessa ‘homenagem’ ou você vê como uma coisa pejorativa?” Em um tom que se despede de ressentimentos, ele declara: “Não, eu não ousaria colocar sobre o Chico essa carga toda de desprezo. Ele é uma pessoa..., não. Chico tem muito respeito, muito carinho pessoal e corporativo também com os colegas”. Mas a atmosfera amena e suave com a qual o cantor aborda esta questão não colocou o ponto final no tema.

Participando da roda de entrevistadores, Carlos Calado lembrou o período da campanha política à prefeitura de Salvador, quando Gilberto Gil parecia bastante irritado com o personagem de Chico Anísio. Em face dessas ponderações, o compositor não

⁹ Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa. As nossas caricaturas. *CES*, Coimbra, Portugal, 16 fev. 2006. Coluna Visão. Disponível em: <<http://www.ces.fe.uc.pt/opinião/bss/150en.php>>. Acesso em 30 fev. 2006.

¹⁰ Trata-se de uma transcrição grafemática da entrevista concedida por Gilberto Gil ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, realizado em 1996, por ocasião da publicação do livro *Gilberto Gil: todas as letras*. Cf. GILBERTO, Gil. Entrevista para o programa *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 1996. Videoteca Irdeb. 1 VHS. As falas dos sete parágrafos seguintes são extraídas deste programa.

desmentiu os sinais de insatisfação e confirmou o sentimento de desagrado diante da caricatura naquela época: “Eu não gostava”. Carlos Calado continuou a expandir o assunto, quase numa abordagem interpretativa do episódio: “Inclusive, era uma forma de ironia (...) de te atacar politicamente, de te rebaixar politicamente”.

Na pergunta deste entrevistador, permitiu-se pensar o impacto da mídia sobre a realidade social. Ciente das possíveis implicações políticas decorrentes do uso midiático de *Zelberto Zel*, o compositor avalia esta caricatura pelo seu poder de mobilização coletiva, como operador no processo da construção identitária: “Você tem aí uma ajuda desestabilizante, vamos dizer assim, negativa, de uma alta força de comunicação como era o programa dele e a personalidade artística e tudo o mais”. A constatação de que a caricatura mostrava-se inoportuna no momento da campanha política ficou bem evidente: “Eu nem diria que eu estaria certo pensando que assim fosse, mas eu sentia dessa maneira. Eu sentia, quer dizer, naquele momento em que minha candidatura convidava a música, enfim, por todas as dificuldades que ela já tinha”.

O sentido de uma identidade somente se valida e se possibilita em um dado contexto social e político e, naquele momento de circulação da caricatura, o artista baiano ambicionava transitar para o campo da política institucional. Disso resultou o incômodo e o desalento admitidos pelo cantor diante do desempenho e do papel da mídia: “Aquilo me desanimava um pouco, me dava... eu dizia, puxa vida, eu não pude ainda nem transitar pelo campo da seriedade junto do eleitorado, junto do público, ainda não pude nem colocar minha proposta nesse patamar da seriedade, da legitimidade...” A imagem do corpo carnavalizado soava-lhe, portanto, também como rejeição, construída diante do político.

Nesse trecho da entrevista, o compositor toca em um ponto importante quanto à utilização das caricaturas pelos agentes de comunicação. O assunto não se restringiu, portanto, apenas à vontade que movia o quadro humorístico de Chico Anísio, mas se expandiu às relações de poder presentes no uso midiático, quando dão valor interpretativo aos traços caricatos. Nesse contexto, permite-se entrar no cerne do debate sobre a importância de delimitar a diferença entre o público midiático e o público político, tendo em vista que a noção de esfera pública acaba por se apresentar problemática, por adquirir,

na sua conotação, o significado de caráter abstrato.¹¹ Se o público midiático participa dos mecanismos de representação, o público político torna-se “o inquiridor ou deliberador” que pensa as conseqüências de um acontecimento e de uma imagem dentro de uma lógica do poder.

Ao ser interrogado sobre o personagem de Chico Anísio, Gilberto Gil descartou o tom de ressentimento e de mágoa em relação à montagem do quadro humorístico, por outro lado não deixou de cotejar as questões relativas ao uso público da caricatura e sua presença no processo de construção da identidade, como estratégia para produzir estruturas de atenção em meio às malhas de controle e de rejeição social. Segundo o desabafo declarado do artista, aquilo lhe soava negativamente: “Era uma certa decepção que eu sentia com o fato, com a inoportunidade, pelo menos do meu ponto de vista, que era a presença daquele personagem ali, naquele momento da campanha”. Pode-se dizer que qualquer identidade não abole o desenho de uma caricatura que cada um faz de si, o problema se avoluma quando ela é feita não só por outros, mas se mostra susceptível às diversas manobras públicas. Tudo isso põe em crise a inocência presente no humor.

No decorrer da entrevista, Gilberto Gil tenta corrigir quaisquer meneios que confirmem a marca de ressentimento quanto ao recorte do programa *Chico Anysio show*, bem como descarta o sentimento hostil. Para tanto, ele prefere optar pela avaliação crítica do próprio conceito de humor que, de alguma forma, inocenta a vontade de rejeição quanto à sua campanha política. O cantor estabelece a analogia entre a criação humorística e as atitudes de uma criança: “Mas o humor é isso, o humor é cruel. Uma das tarefas do humor é essa. O humor é igual a uma criança, o humor é infantil, ele trata qualquer coisa como uma criança trata, ele... é tudo meio amoral”. Em meio a risos, o músico continua a reflexão acerca dessa tessitura analógica, ressaltando o aspecto pueril do humor: “Ela não tem ainda o sentimento de perversidade; não é perversidade para a criança, né? Mas o humor é infantil por natureza; o humor tem aspectos infantis sempre, diversão com vestes infantis”.

Com esta definição, o artista desenvolve as ponderações quanto ao uso político que se pode fazer a partir dos quadros humorísticos e, no caso específico, do personagem

¹¹ Para a análise quanto aos termos “público midiático” e “público político”, foi importante a abordagem desenvolvida pelo ensaio “Media, públicos e cidadania”, de José Manuel de Oliveira Mendes. *Revista Crítica de Ciências Sociais* - Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, nº 70, p. 147-158, 2004.

Zelberto Zel: “O problema é o que está por trás da manipulação da instância infantil pelos adultos. (risos) Essa é a questão que nós estamos colocando aqui, quer dizer, o Chico na berlinda nesse momento, exatamente por isso”. O nervo de tensão fica exposto não somente pelo que “está por trás” na utilização da cena humorística de Chico Anísio, pois este criador, como em qualquer arte, tem a liberdade de se expressar. O ponto a ser discutido é quando o humor acaba oferecendo o discurso e os elementos que servirão de instrumento corrosivo da imagem-objeto, a princípio apenas a serviço da diversão e da montagem do quadro humorístico.

O programa *Roda Viva* traz, novamente à baila, um traço eleito na caricatura de Zelberto Zel, já apontado por Antonio Risério em sua análise: a sátira quanto ao desempenho da linguagem de Gilberto Gil. A encenação da suposta identidade do artista tinha por base a sua maneira peculiar de servir-se das palavras, principalmente no estilo das pausas longas, com seus marcadores textuais: a exemplo da escolha do termo “enfim” em meio às frases e às declarações, como também o emprego do “talvez”.

Aquilo que a entrevistadora Maria Amélia Rocha Lopes, do programa *Roda Viva*, considerou como uso barroco da linguagem por Gilberto Gil – ao questioná-lo sobre os trejeitos do quadro de *Chico Anysio show* – é tido, na recepção do artista e do político, como motivo de diferentes moldagens interpretativas. Não foi sem razão que Chico Anísio o escolheu para compor um de seus quadros humorísticos. Observa-se, em muitos contextos, a reação ao discurso utilizado pelo cantor. A imagem caricaturada apostava na recepção burlesca da linguagem deste músico, tida, em alguns momentos de elocução, como vaga, titubeante e, até por isso, risível. Zelberto Zel explorava, na caricatura, o efeito cômico desse traço, ao mesmo tempo em que dava margem à emergência e à confirmação do estereótipo: o do baiano com sua fala preguiçosa, negligente, com o discurso pouco sério e carnavalizado, que passeia pelo cenário da política institucional.

Em 1º de março de 2005, circulou pelas páginas da internet uma carta endereçada ao ministro-artista, que exemplifica esta abordagem. O texto pretendia ser uma crítica contundente e cáustica, que tematizava a recepção da linguagem de Gilberto Gil pelo seu aspecto risível, especioso, na cadência do escárnio.¹² Na “Carta ao Ministro Gilberto Gil”, o

¹² A carta é assinada por Geraldo José Chaves, delegado aposentado da Polícia Federal e ex-secretário de Segurança Pública do Distrito Federal. A “Carta ao Ministro Gilberto Gil” data de Brasília, 1º de março de 2005, mas passou a circular pela internet em 28 de março de 2005.

autor, ironicamente, constrói o parágrafo de introdução em um tom professoral e quase debochado: “Rogo sua ministerial licença para reproduzi-lo e, sobre ele, tecer um pequeno, mas sincero comentário”; quando apresenta um recorte de uma suposta explanação do artista sobre música: “Não tive o privilégio de conhecer, na íntegra, o seu comentado panegírico sobre a música brasileira. Tomei conhecimento pela Internet, de um trecho apenas”. Nesse motejo de clara rejeição, transcreve o fragmento de texto, buscando retratar as entonações da fala: “É..., bom..., eu queria dizer que a metáfora da música brasileira na globalização efetiva dos carentes objetos da sinergia fizeram a pluralização chegar aos ouvidos eternos da geografia assimétrica da melodia...(sic)”.¹³

Ainda que a carta tenha sido escrita por um delegado aposentado da Polícia Federal, de quem se espera o apreço pelo discurso formal e técnico, o fato é escolhido como um exemplo acerca da recepção reativa da linguagem de Gilberto Gil. Verifica-se o quanto as palavras do artista servem de motivo não só de inspiração para um quadro de humor, mas se adaptam ao projeto de desqualificação desse sujeito em função do cargo por ele ocupado, o de ministro da cultura. Embora em contexto bastante diferente, a carta repete uma das cenas inspiradoras do quadro de Chico Anísio; tem-se, entretanto, um claro julgamento quanto ao desempenho lingüístico do ministro-artista, em um gesto agressivo: “Não sei se realmente se trata de um discurso ou se é parte da letra de alguma música sua. Depois de várias leituras, continuei sem entender o que ‘a mente brilhante’ de V. Exa. queria dizer”. O delegado continua a declaração nessa atmosfera de ironia: “mas acredito tratar-se de algo muito importante para a música. Afinal, o Sr. é o ministro da Cultura e um famoso cantor/compositor (embora seu estilo musical não seja o de minha preferência)”.¹⁴

O ponto central não se restringe ao fato somente de a linguagem de Gilberto Gil ser considerada um quadro ridículo, digno de humor, mas identificar a recusa à sua personalidade política na utilização acentuada desse traço. O processo de leitura das redes políticas no Brasil reflete sobre os meios de dominação a partir da desejosa hegemonia lingüística e, conseqüentemente, da permanência dos mesmos personagens na trama social do país. Nota-se, em partes da carta, a vertente depreciativa em torno do estilo discursivo do artista, e a crítica elaborada revela também a marca de desdém intelectual: “É claro que

¹³ Idem.

¹⁴ CHAVES. Cf. Op. cit.

não tenho a pretensão de ser tão preparado e sábio quanto o Sr., contudo, imaginava-me capaz de, pelo menos, entender o que escrevem as pessoas, entre elas, o nosso preclaro ministro da cultura”.¹⁵

Na carta, sublinha-se a referência feita pelo autor ao texto da professora de língua portuguesa Dad Squarisi, sendo considerada uma voz legítima e representante do saber culto, diante da gramática hegemônica da língua. O delegado constata não ser o único a mostrar-se insatisfeito e incomodado quanto à linguagem utilizada pelo ministro: “Não sou o único que não entendeu bulhufas do que o Sr. quis dizer. A professora Dad Squarisi também não ‘pescou’ nada. Como vê, estou em excelente companhia”. O autor estende sua crítica ao Partido dos Trabalhadores: “Parece-me, caro ministro, que os próceres do PT estão dando um banho de cultura no povo brasileiro”.¹⁶ O debate sobre o edifício e a permanência do paradigma de uma cultura hegemônica deixa evidente o papel da inclusão abstrata e da exclusão concreta de certos atores sociais. Assim, a heterogeneidade das matrizes culturais e o descentramento do padrão da norma culta são negados e temidos pela lógica da supremacia cultural.¹⁷

A carta, em trânsito pela internet, no cenário do mundo globalizado, funciona como uma estratégia de integração, a estabelecer o relacionamento entre os discursos públicos e os textos virtuais. A princípio, os textos divulgados pela internet possuem uma autoria duvidosa, quando não são, de fato, apócrifos. Essa realidade parece desconcertante, pela tradição que requer o nome para legitimar o discurso e dar-lhe unidade discursiva. Por outro lado, as publicações digitalizadas, com a autoria duvidosa, apontam para a questão fundamental: a rede de interpretações e de conceitos – circulante pelo mapa globalizado – dispensa o rosto, e o nome torna-se necessário apenas como jogo de máscaras.

Assim, interessa investigar, nesta carta, não a sua autenticidade, mas as possíveis reflexões a serem levantadas a partir dela. O texto, de certo modo, retoma a cena de Zelberto Zel, quando a linguagem de Gilberto Gil é ridicularizada, por ser definida como

¹⁵ Idem.

¹⁶ CHAVES. Cf. Op. cit.

¹⁷ Para Jesús Martín-Barbero, “a invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias do culto e do popular. Isto é, do popular como in-culto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta. Definição do povo, por exclusão, tanto da riqueza, como o do ‘ofício’ político e da educação”. Cf. MARTÍN-BARBERO. Op. cit. p. 37.

obscura e incoerente; inapropriada para um ministro de Estado. O juízo de valor acerca do termo “cultura”, deflagrado no texto, ainda se refere ao erudito, baseado na tradição acadêmica, nos rituais do padrão lingüístico de prestígio. A língua assume, portanto, um modo de hierarquia social e uma maneira de produzir o conceito de cultura hegemônica: a chamada alta cultura, da cidade letrada. Dessa maneira, é compreensível, embora inaceitável, o exagero ao sugerir a linguagem deste artista como um “estupro intelectual”: “Meu caro ministro, sem perder a elegância e desconsiderando o estupro intelectual de que estamos sendo vítimas quase que diariamente”. O autor parodia a santíssima trindade ao ampliar a crítica feita ao ministro: “com a ‘Caríssima Trindade’ (Lula da Silva, na Presidência, o Sr. no Ministério da Cultura e Severino na Cabeceira da Câmara), para que o Brasil ingresse no seleto restrito grupo dos desenvolvidos”. Conclui o parágrafo com a declaração debochada de que “falta apenas o sargento Garcia prender o Zorro. É só esperar”.

O comentário sobre o estilo lingüístico de Gilberto Gil situa-se longe do ambiente de humor que tornava aceitável o quadro de Zelberto Zel. Percebe-se a vontade repressora, de fragilizar, pela via da hierarquização lingüística, a imagem do artista no cenário da política, negando-lhe o poder de comunicação no cerne do debate cultural. A carta associa Gilberto Gil ao personagem da novela *O bem amado*, escrita por Dias Gomes e exibida pela Rede Globo de Televisão. O político Odorico Paraguassu caracterizava-se pelo estilo rebuscado de discurso, com frases esvaziadas, inerentes à preleção demagógica; uma nítida caricatura do político brasileiro. A vontade de analogia entre esses personagens surge com o propósito de desqualificar e mesmo ridicularizar o discurso do ministro, a partir de um valor lingüístico consensual: “Receba V. Exa. minhas efusivas, candentes, inequívocas e indefectíveis profalsas (esta saudação não é minha. Foi dita pelo inesquecível e ‘Bem-Amado Paulo Gracindo, no papel do extraordinário personagem Odorico Paraguassu’)”. Como se nota, o traço explorado pelo personagem de Chico Anísio, que passeava pelas imagens da mídia em 1988, é lembrado, principalmente depois da assunção de Gilberto Gil ao cargo de ministro da cultura.¹⁸

¹⁸ No programa *Fantástico*, exibido pela Rede Globo de Televisão no dia 22 de abril de 2007, entre uma das cenas, aparece uma caricatura de Gilberto Gil, que explora exatamente o estilo pausado do discurso deste artista. Isso comprova o quanto este traço vem sendo motivo de atenção conferida pela mídia, no sentido de

A propósito, o jornal *Folha de S. Paulo* inclui na publicação do caderno Ilustrada, no dia 13 de agosto de 2006, um texto intitulado “Vídeo com Gilberto Gil causa barulho”.¹⁹ Trata-se de uma reportagem acerca do debate suscitado pelo vídeo produzido em 2001 pelo diretor Roberto Berlinder, em homenagem ao músico baiano. O mote do debate girou em torno da possível chacota com a linguagem do ministro, enquanto outras vozes apenas entendiam aquele trabalho como um tributo à carreira do artista.

O fato desencadeador do impasse residiu no episódio gravado no vídeo, no qual este músico leva 60 minutos para pronunciar a seguinte declaração: “A música é a afinação da interioridade”. Segundo o jornal, o gesto recortado pelo filme provocou a reflexão crítica sobre o estilo discursivo do artista: “O filme virou tema de debate em listas de discussão de cineastas e levou seu diretor, Roberto Berlinder, a publicar um texto de esclarecimento no *site* oficial do artista”.²⁰ Segundo o diretor do vídeo, a repercussão em volta da cena ganhou destaque pelo fato de o músico haver se tornado ministro da cultura. A proposta inicial do filme “brinca com uma característica de Gil, a de pontuar sua fala por intervalos de silêncio ou balbucios, em busca da palavra mais exata para dar seqüência ao seu raciocínio”.²¹

Nesse percurso analítico, não cabe identificar se o filme representa ou não uma homenagem ao artista baiano, mas pontuar algumas reflexões para o tema aqui abordado. A primeira refere-se ao fato de este músico se prestar a uma cena que poderia reacender o quadro de humor quanto à sua *performance* lingüística. A segunda, porque ele sabia da suscetibilidade de conflito quanto à sua imagem, como ocorreu realmente. O espírito de jogo, portanto, não se limita ao diretor do vídeo, pois o ator escolhido parece apostar no valor da jogada.

É possível ler o estilo discursivo deste artista não apenas pelo signo da ineficiência lingüística ou como uma cena próxima ao cômico. Pode-se considerá-lo como móvel de uma crise e de resistência ao discurso já aceito como político, ao mesmo tempo em que reivindica outra competência de leitura para seu texto. Com base no pensamento derridiano,

formar o “público midiático”; como as pausas inspiram e retomam o mesmo traçado de outras caricaturas já desenhadas sobre este artista, em um mesmo jogo de repetições.

¹⁹ ARANTES, Silvana. Vídeo com Gilberto Gil provoca barulho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2006. Caderno Ilustrada, p. E5.

²⁰ ARANTES. Op. cit.

²¹ Fala de Roberto Berlinder, extraída da reportagem citada.

pode-se afirmar que este compositor rompe o monolingüismo e o culto identitário para se afirmar no tema do “indecidível”, não só em termos de uma identidade consagrada, mas também em torno da linguagem. Assim, em uma rede de filiações filosóficas, emerge a importância das pausas e do “talvez” em Gilberto Gil.

O jogo de antítese “às claras/e às escuras”, presente no texto de Zelberto Zel, como também o debate a respeito do vídeo *Afinação da interioridade*, trazem o problema do “indecidível” – o talvez – considerado pelo seu aspecto negativo. Este advérbio, *a priori*, conota a insegurança, a hesitação conceitual do artista, que acaba por invadir o terreno da imagem do político. Havia e ainda há certo conflito quanto à recepção das pausas presentes na retórica de Gilberto Gil.

No estilo do ministro-artista, o advérbio, a denotar dúvida, a significar incerteza conceitual, pode ser lido, todavia, de outra maneira. O talvez, sugerido na retórica do compositor, aponta também para a abertura do discurso; pode ser avaliado sob os eflúvios interpretativos do termo *além* nietzschiano, como um não-lugar.²² Dessa maneira, é possível decodificá-lo como o limite e/ou fronteira para que as dicotomias caiam de seus altares consagrados e os conceitos sejam retirados de sua herança fechada e garantida.

O discurso do talvez descerra a dimensão do futuro, em um projeto, entretanto, que presume o saber a ser feito, o conhecimento sempre inacabado.²³ A propósito, no livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida mostra-se disposto a compartilhar da seara dos filósofos e dos artistas cujo pendore define-se pela vontade de problematizar o *talvez* e inseri-lo no jogo da linguagem. Ele se utiliza da repetição deste advérbio, confirmando-o como signo indicador de outra postura para manejar os imperativos da linguagem e do arquivo do corpo textual.

²² Toma-se como base a filosofia nietzschiana e a problematização desse advérbio, quando esta afirma que: “A crença fundamental dos metafísicos é a ‘crença nas oposições de valores’. (...) Mas quem se mostra disposto a ocupar-se de tais perigosos ‘talvezes’? Para isto será preciso esperar o advento de uma nova espécie de filósofos, que tenham gosto e pendore diversos, contrários aos daqueles que até agora existiram – filósofos do perigoso ‘talvez’ a todo custo”. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Cf. Op. cit. p.10-11.

²³ A teoria do corpo-arquivo derridiano valoriza o talvez: “Num sentido enigmático que se esclarecerá **talvez** (talvez, porque ninguém deve ter certeza aqui, por razões essenciais), a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez.”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 50-51. Os grifos são feitos pelo próprio autor.

Nesse contexto de reflexão, Gilberto Gil promove a análise de outro tipo de saber que inclui o talvez e as pausas. Como leitor das inúmeras regras do jogo que afirma a potência da incerteza, pode-se vislumbrar uma estratégia de desarticulação da verdade aceita, no próprio manejo do discurso. A sintaxe de prestígio negligenciava este advérbio, colocando-o como mero adjunto adverbial das frases tidas, anteriormente, como definitivas. Na suspensão impressa nas pausas, reconhece-se, no compositor baiano, o horizonte de artistas e de pensadores do futuro, participantes da rede de discursos na qual o “talvez” emerge como potência discursiva e de crise de valores, de conceitos arraigados na cultura ocidental.²⁴

Parece comum, portanto, o mal-estar diante do “indecidível” da linguagem, pois há a tradição racionalista que se baseia na lógica interpretativa, pautada no desejo de impermeabilidade das certezas e da unidade resultante da coesão discursiva. A ameaça da desestabilização de identidades, já consolidadas nas histórias das nações, provoca a recusa e a resistência diante de muitos discursos críticos e artísticos. Ao inserir o “talvez” no debate contemporâneo sobre a identidade, este artista contribui para esclarecer o jogo do realce do corpo identitário como negociação de vozes e de valores simbólicos, em consonância com o declínio da perspectiva cultural monista. Na fronteira e nas pausas de seu discurso, o cantor explicita o aparato teórico que faz ressoar a crise do conceito de identidade como uma categoria estável, detentora de um campo de saber sempre coerente.

É importante assinalar as circunstâncias nas quais se pergunta pela identidade no campo do jogo cultural. É preciso verificar o momento no qual se afirma um conjunto de signos identitários, no engenho da ficção necessária à manobra política, a fim de viabilizar o compartilhamento de poder em sociedades em que muitos cidadãos ainda vivem à margem dos eixos de decisão política. Nesse tecido interpretativo, apresentam-se as diferenças como força de afirmação que move os corpos na sua dinâmica múltipla e descentrada. Esta é a possibilidade de crítica à teoria da representação que inibe as faces culturais pela crença em uma representação possuidora de um centro, detentora de uma perspectiva única.

Se as promessas da modernidade não puderam ser cumpridas, se hoje se vive a crise dos ideais democráticos no Brasil e no globo, quando as formas de regulação social se

²⁴ Cf. DERRIDA. Op. cit. p. 65-67.

associam à crise da emancipação, talvez este artista seja o testemunho de transição democrática e paradigmática, de um corpo que se espalha e se expande na crise e na fronteira entre os discursos, sempre atento às contingências e aos movimentos sociais. Com o corpo do ministro-artista, pode-se entender o realce das diferenças, sem idealizá-las ou fixá-las em identidades fechadas, ao mesmo tempo em que se esbarra nas formas de resistência, quando a mesma representação persiste em diferentes personagens, quer na ficção, quer nos palcos do teatro político brasileiro.

O realce da linguagem do ministro-artista abre espaço para o conflito e o embate cultural, para a visibilidade de contradições e de deslizamentos de discursos que estavam à margem na rede de comunicação e no mercado dos bens culturais. Do baião de Luiz Gonzaga ao samba de Dorival Caymmi, ao *funk* da periferia, o ritmo e a força das purpurinas de Gilberto Gil arrebentam os muros fechados dos discursos e territórios culturais. Sua música, seu rebento e seu corpo são signos de uma luta que constitui o processo político e democrático contraditório no Brasil e no mundo. Talvez os personagens Zelberto Zel e Odorico Paraguassu choquem-se com o outro riso de Gilberto Gil. Talvez a vida humana seja maior do que se sabe. Talvez.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

AUSTIN, John. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARKER, Anthony David. *O poder e a persistência dos estereótipos*. Aveiro: Ed. da Universidade de Aveiro, 2004.

BRETON, David Le. O corpo enquanto acessório da presença. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, p. 69, 2004. (Corpo, técnica e subjetividade).

CHOMSKY, Noam. *A manipulação dos media: os efeitos extraordinários da propaganda*. Apartado: Mem Martins/ Editorial Inquérito, 2003. p. 9-72.

MACEDO, Ana Gabriela; GROSSEGESSE, Orlando (Orgs.). *Re-presentações do corpo*. Minho: Ed. da Universidade do Minho, 2003. (Coleção Hespérides).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *La colonilidade del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso y Unesco, 2000. p. 201-246.

RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* 2. ed. Porto: Afrontamento, 2001. p. 525-555.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Nuestra América: reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución*. México: Ediciones Era, 2001. p. 31-69.