

# V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura  
27 a 29 de maio de 2009  
Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

## O DOCE BÁRBARO GILBERTO GIL

Cássia Lopes<sup>1</sup>

A valorização que o tropicalismo concedeu à *performance* não vinha dissociada de um debate maior sobre o corpo. Tratava-se de uma *autopoiesis* corporal, imersa na confluência histórica brasileira, na época da contracultura. Este ensaio faz uma análise do filme *Os doces bárbaros*, considerando-o como arquivo de inscrição do grupo baiano ao mesmo tempo registro de um momento de abertura para outras mentalidades e maneiras de pensar a música popular, tendo como foco de reflexão Gilberto Gil.

Palavras-chave: Gilberto Gil, corpo e contracultura

Com o fim da era JK e com o passo malsucedido de Jânio Quadros, o Brasil assistia ao desafio assumido por João Goulart, que, em comício de 13 de março de 1964, prometia a reforma agrária e tributária; enfim desenhava a transformação da sociedade brasileira. O ano de 64 viria dizer que o sonho inocente de João Goulart acabou despedaçado nas armas dos militares. A crença no progresso do Brasil esmaecia não somente na frase inscrita na bandeira nacional, mas se confirmava em cada esquina onde se observava a ação cada vez mais agressiva dos militares. Iniciava-se o período de confronto e tensão marcado pelas tropas do Exército nas ruas e, mesmo nos quartéis, reinava a indisciplina e o conflito diante da prática da tortura deliberada entre os próprios funcionários públicos. Enfim, os militares sentiam-se inseguros diante de sua organização, politicamente, criminosa.<sup>2</sup>

Nessa atmosfera de passagem entre sonhos e pesadelos, nasce o tropicalismo e cantam, quase uma década depois, *Os Doces Bárbaros*.<sup>3</sup> O documentário, dirigido por Tom Job Azulai, registrou a estética irônica e a arte de crítica comportamental, que abriu caminhos para entender a força política na trama e na transa expressiva dos palcos da contracultura. Atualizava-se o sentido do performativo a fim de rever as modulações identitárias, ancoradas na corporalidade dos artistas. Os gestos do grupo baiano

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. do Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas da UFBA. calopes@ufba.br

<sup>2</sup> Essa abordagem foi trabalhada por Elio Gaspari em seu ensaio "Alice e o camaleão". In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. Cf. Op. cit. p. 12-38.

<sup>3</sup> OS DOCES bárbaros. Direção: Tom Job Azulay. Produção artística: Guilherme Araújo. [S.l.]: Associada A e B Produção Cinematográfica, 1976. 1 VHS (120 min).

questionavam, com o corpo, os processos que sedimentaram as práticas e as exigências de interpretação dos conflitos e das iniquidades sociais existentes no território brasileiro. Para tanto, o caminho não se restringiu ao discurso, pois o corpo assumia-se como local privilegiado das operações políticas de deslocamento de controle, tanto do ponto de vista da categoria de gênero quanto do ponto de vista étnico. Os Doces Bárbaros sabiam muito bem que estavam mexendo com os hábitos comportamentais da juventude e com os dogmas de muitas gerações, como se confirma no depoimento de Gilberto Gil ao jornal *Folha de S. Paulo*:

Não imaginava que os militares investigassem Caetano desde 1965. Eu mesmo só senti a barra pesar em setembro de 1968, três meses antes da prisão. Lembro-me bem de quando se abateu sobre mim o sentido da tragédia. Estávamos preparando um programa para televisão, o “Tropicália ou panis et circenses”, que contaria com a participação de Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Vicente Celestino e outros cantores da velha guarda. Ensaiávamos à tarde, na Som de Cristal, uma gafieira paulistana. Havia um momento – a hora da música “Miserere nobis” – em que encenávamos a Santa Ceia. Eu interpretava um Cristo alegórico. Vicente se indispôs com a coisa. Considerou uma profanação intolerável e gritou lá do fundo: “O Cristo negro ainda posso admitir, mas as bananas representando o pão sagrado, de jeito nenhum”. Na mesma noite, ele morreu em um hotel de São Paulo, fiquei impressionadíssimo. Respeitava muito Vicente, embora não gostasse de como cantava. Quando menino, temia aquele vozeirão, aquele canto operístico. Por isso, diante da morte dele, tive o sentimento profundo de que estávamos todos envolvidos em uma dimensão trágica.<sup>4</sup>

O recorte do texto revela bem o traço performático esboçado desde o projeto tropicalista. Gilberto Gil relembra a elaboração de um programa televisivo – o *Tropicália ou panis et circenses* –, no qual refazia a anatomia da Santa Ceia. O ponto de partida era a questão do corpo de Cristo: rever a invenção ocidental do cristianismo na *performance* do próprio corpo do Redentor. Se na assertiva do apóstolo João “o verbo se faz carne”, a chave desse show tropicalista não se limitaria a ler os sinais já impressos na frase bíblica.<sup>5</sup> Vai ao ar em 1968, em um programa de comunicação de massa, não só o lançamento do disco *Tropicália*, mas sintonizava-se a nação com o

<sup>4</sup> GIL, Gilberto. *Folha de S. Paulo*, 2 nov. 1997. Caderno Mais, p. 11.

<sup>5</sup> Sobre este enfoque temático, é importante o ensaio de Lorenzo Mammi intitulado “O espírito na carne: o cristianismo e o corpo”. Nele, o autor mostra como “a sensualidade existia antes do cristianismo, do contrário o cristianismo não poderia excluí-la, mas ela nasce como um princípio espiritual justamente no momento de sua exclusão. A sensualidade seria uma disposição do espírito que o próprio espírito exclui de seu universo ético-racional”. Cf. NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 110.

poder tropicalista de assumir o corpo como ponto de inserção de um debate que envolvia a crise de valores morais e estéticos.<sup>6</sup>

A medida da Santa Ceia ocidental impõe lugares também políticos e codifica a mecânica dos corpos que subordina o gráfico de valores presentes na sociedade brasileira. O tropicalismo, no entanto, reinventou a Santa Ceia e substituiu, no cardápio sagrado, o pão pelas bananas; não bastando isso, o Cristo, ao centro da mesa, era negro. Disseminava-se, desse modo, pela rede de televisão, a paródia da Santa Ceia como estratégia de leitura crítica. Afirmava-se, sobretudo, a energia performativa do corpo, pois há certos valores que só podem ser deslocados dessa maneira, no jogo com os meios midiáticos; e os tropicalistas sabiam disso.

Não é fácil mudar os condicionamentos mentais e os preconceitos que se ergueram com a prática colonialista nos séculos de escravidão negra no Brasil. Essas transformações pedem estratégias que mexam com os automatismos corporalmente assimilados, na mecânica entre o despertar da consciência do corpo e sua relação com a cultura. A intelectualidade brasileira estranhava as questões postas dessa forma; a esquerda militante da época parecia desconsiderar tal aspecto de análise, e a tradição de músicos populares, em alguns momentos, mostrava-se aflita diante da ousadia dos tropicalistas.

A atitude reativa de Vicente Celestino, lembrada por Gilberto Gil no comentário à *Folha de S. Paulo*, poderia ser lida, erroneamente, como rejeição aos estereótipos das bananas: fruta associada à idéia do paraíso tropical brasileiro, à caricatura do Brasil divulgada por Carmem Miranda e retomada, irônica e estrategicamente, pelos tropicalistas. A atitude daquele cantor, porém, parecia envolver mais uma questão de âmbito moral, ao se ferirem os costumes e os ritos que pertencem à tradição religiosa cristã.

A fenda tropicalista na paisagem cultural brasileira não representou a simples mistura das tradições, nem tampouco visou apenas a preservá-las em suas diferenças;

---

<sup>6</sup> A respeito do motivo da prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, vale consultar o trabalho de Carlos Calado “Tropicália: a história de uma revolução musical”, cuja tese sustenta a força revolucionária do movimento tropicalista. Embora o autor não apresente as notas de onde extraiu os depoimentos, em seu livro encontram-se entre aspas as seguintes palavras: “Numa ocasião, um oficial com todo o jeito de estar ligado ao setor da inteligência das Forças Armadas foi à cela de Gil, aparentemente para conversar. Em um tom quase amistoso, o militar acabou expondo um ponto de vista mais plausível para justificar a prisão: ‘Você sabe porque está aqui, não é? Vocês estavam pisando em um terreno perigoso. Incitar a juventude, num momento tão difícil para o país, com esses guerrilheiros por aí, é uma coisa muito perigosa. Vocês nem imaginam o que estão promovendo’, disse o oficial, menosprezando a inteligência do prisioneiro”. Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 14.

era um projeto de mercado, sem que isso renunciasse também a um projeto político. Era necessário rever as hierarquias de valor social e refazer as ficções socioculturais impostas como tácitas e inquestionáveis. Trazer, por exemplo, Vicente Celestino para a cena, levar Os Mutantes para o tablado de seus shows significava unir diferentes correntes da estrutura social brasileira e atingir os mais diversos níveis e gostos coletivos, para refazer a rede cultural do país. O próprio corpo de Vicente Celestino e a sua voz estavam imersos em uma tradição, em um sistema de tabus religiosos e estéticos.

Em um programa Roda Viva da TV Cultura, Gilberto Gil recordou o episódio marcante da morte de Vicente Celestino, que gerou, na época, não só um conflito com o amigo Caetano Veloso, mas expôs o tamanho do desafio do projeto tropicalista.<sup>7</sup> O fato de ter havido a discussão à tarde entre Vicente Celestino e os mentores daquela proposta da Santa Ceia tropicalista, seguida à noite da notícia da sua morte, abalou Gilberto Gil, que se declarou intimidado diante do acontecido:

Eu naquele dia amofinei, no dia, no dia do negócio lá, na Som de Cristal. Primeiro, pelo momento, o ensaio à tarde, a própria indignação do Vicente, do saudoso Vicente naquele momento lá no ensaio às 4 ou 5 horas da tarde, quando ele fez aquela defesa veemente da intocabilidade do valor cristão, do mito religioso para ele, da idéia do Cristo, por causa da condição, da qualidade apócrifa e meio..., enfim, daquela ceia montada por José Celso e por todos nós. Enfim, eu tinha ficado muito abalado com aquilo, aquele velho maravilhoso, aquele decano, aquela figura respeitabilíssima e tal me passando um carão assim, eu tinha ficado muito chocado com aquilo.<sup>8</sup>

As palavras defensivas de Vicente Celestino emergiam como sintoma de resistência ao ideário do tropicalismo, frente à vontade de revolução comportamental. Quando Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos, o fato teria sido principalmente em razão de eles transgredirem os padrões de conduta social, que extrapolavam a

---

<sup>7</sup> 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*. O vídeo foi cedido pelo Irdeb – Salvador – Bahia. Uma realização da TV Cultura, Fundação Padre Anchieta.

<sup>8</sup> No mesmo programa Roda Viva da TV Cultura, o entrevistado relata seu conflito por ocasião daquele ensaio, da discussão com Vicente Celestino e do abalo causado pela notícia da morte deste cantor. Tal fato teria intimidado Gilberto Gil, o que marca sua diferença em relação a Caetano Veloso e demonstra a ousadia do que estavam chamando de projeto tropicalista: “Naquele evento tropicalista no Som de Cristal, no dia da morte de Vicente Celestino, naquele dia a gente teve um pega difícil, porque Caetano, leonino, afirmativo como ele é, quer dizer, enfim, o enfrentar obstáculos, para ele, é uma coisa automática, ele não pensa no problema, na vulnerabilidade ou qualquer coisa desse tipo, ele, como é leonino que é, a inexpressabilidade é natural nele, então ele vai enfrentando”. Idem.

dimensão discursiva, já codificada pela música engajada de esquerda. A realidade física e imaginária da nação brasileira pedia, contudo, que se agitassem os dogmas religiosos centralizadores – que impediam de ver, por exemplo, o candomblé como uma religião e uma importante filosofia de vida –, com os acervos de valores culturais que sustentavam a divisão sociopolítica do país.<sup>9</sup>

Sensível às buzinas teatrais de Chacrinha, atento ao poder político do cinema, o filme *Os doces bárbaros* nasce como desdobramento do projeto tropicalista de dialogar com os mais diferentes segmentos da sociedade brasileira. Para tanto, despede-se do preconceito em relação aos meios de comunicação de massa e entende que o projeto político de emancipação da sociedade brasileira não pode desconsiderar o papel desenvolvido pela mídia e novas formas de arte, como o cinema. Dessa forma, a qualidade das canções dos shows de Os Doces Bárbaros e a dança de improviso de seus integrantes jamais podem ser confundidas com bizzaria despropositada.

O filme exhibe a trama imaginária do quarteto baiano, dos seus jogos alegóricos, do choque de atitudes e a perplexidade diante da agressão imposta nas marchas dos soldados, nos combates das ruas e entre as paredes dos quartéis. O documentário acompanhava uma linha de episódios marcantes da cena cultural brasileira que revelava a abertura de horizonte político. O ano de 1976, quando foi produzido este filme, abraçava um Brasil já em processo gradual de desmonte da ditadura, quando também a esquerda sofria transformações no seu organograma de ação. A censura à imprensa, aos poucos, deixava os nós folgados, e vários jornais alternativos circulavam pelas ruas brasileiras, a exemplo do *Pasquim* e do *Opinião*.<sup>10</sup>

A exibição do filme vem demonstrar esse processo de transformação pelo qual passava a cena política brasileira. O corpo de Gilberto Gil, nesse sentido, representa não só o arquivo dessas transformações, como é agente dessas mudanças. Os capítulos que tratam das décadas de 60 e 70, no Brasil, não poderão deixar de lado as narrativas que envolvem a emergência da voz dos tropicalistas; eles participaram ativamente da

---

<sup>9</sup> O filme *Os doces bárbaros* traz, por exemplo, a foto de Mãe Menininha do Gantois no camarim de Maria Bethânia, além do depoimento da cantora sobre a sua relação com o candomblé. Por outro lado, havia, no repertório do filme, músicas dedicadas aos orixás, nos ecos das batidas escutadas nos terreiros de candomblé.

<sup>10</sup> Segundo Elio Gaspari, em seu ensaio “Alice e o camaleão”, o ano de 1976 apresentava as transformações da própria crise da ditadura, das dificuldades para se manter a mesma direção política que havia começado em 64. Naquele ano, os brasileiros já sentiam que, embora as torturas continuassem no DOI-CODI de São Paulo, essa prática apontava para uma crise dentro do próprio regime. Houve muitos fatos que assinalavam o declínio da ditadura, um deles foi quando Geisel demitiu o general Ednardo d’Avila Mello e “afirmou o poder da República sobre o aparelho da repressão política”, em 1976. Cf. GASPARI. Op. cit. p. 13.

travessia de um período da história brasileira. Diante disso, acompanhar o corpo deste artista, com seus diferentes cortes de cabelo, suas diversas roupas, suas falas fragmentadas, seu jeito próprio de tocar o violão, significa repassar momentos importantes de leitura da cultura brasileira. Dessa maneira, o corpo de Gilberto Gil não interpreta abstratamente os conflitos sociais e políticos deste país.

Se este artista sempre revelou vocação para o estrelato e se mantinha em constante processo de adesão aos novos rumos da sociedade brasileira, o seu lugar vai sendo permanentemente reconquistado. O projeto de estrelato acabou sendo o laço que também unia o grupo baiano. Entenda-se esse empenho a reboque do papel dedicado à *performance* do próprio quarteto, quando a dimensão espetacular do cotidiano e da experiência vivida permitem analisar o grupo atrelado à produção da cultura e também atento às injunções do mercado fonográfico.

A anatomia espetacular do documentário alude ao debate sobre o performativo na grafia corporal do grupo baiano e a sua atuação por diferentes níveis e solos da sociedade brasileira. Se o filme tem um caráter experimental – entendendo-se a experiência como aquilo que permite as relações intersubjetivas –, delinea o encontro desse quarteto e insinua as divergências entre os seus componentes. As diferenças, no entanto, reuniram-se e dialogaram a partir do jogo de expectativa estética, de um propósito de revisão da história musical brasileira, que deixava escoar formas de expressão política e cultural de uma geração de artistas.

Nesse sentido, o corpo não é só um texto por onde se decifra a travessia social brasileira; ele é peça fundamental para transformar as relações de poder nas sinalizações políticas de um país em transição de valores. A dança e os gestos de Gilberto Gil, nas cenas do filme, mostram a vontade de usufruir esteticamente desse momento de transformação política, ao espetacularizar o corpo no campo de ação do cotidiano. É um projeto que envolve a história de vida coletiva, do grupo de atores para além do campo de encenação prevista pelo show nos palcos. Os Doces Bárbaros captavam os acontecimentos e produziam o acaso, com os quais se permitiam interpretar, nos seus corpos, um anseio também político no processo de revisão social do Brasil.

Se a *performance* do grupo descrevia a atmosfera onírica da contracultura e as fabulações possíveis de um Brasil, por outro lado convidava o espectador a ativar a sua imaginação criativa. A música *Peixe*, de autoria de Caetano Veloso, uma das composições que constituem o repertório escolhido para o show, é um exemplo que deixa ver o caráter performático do grupo sobre o palco, buscando, nas águas

imaginárias de sua criação, rever as orlas e as franjas de outra pescaria musical: “Peixe, deixe eu te ver, peixe/ Verde, deixe eu ver o peixe/”, do reino dos mares e dos rios brasileiros. Os artistas rolavam pelo tablado, no processo que envolvia a expectativa e a fluidez dos corpos, como se a procura pelo “peixe” tivesse que ser vivida imaginariamente, para que o objeto de desejo se desenhasse possível na concretização de sua existência. O peixe, desse modo, entrevia-se na coreografia improvisada, no sentido de viver a escuta nas vagas de outras vozes brasileiras.

Quando foi apresentada ao público nas telas do cinema, a música *Peixe* iluminou a dança dos quatro integrantes de Os Doce Bárbaros, largados ao chão, com as pernas para cima. Nessa cena, vislumbrava-se Gilberto Gil – de cabelos trançados e calças jeans – a levantar-se como se estivesse à procura do peixe. Envolvido pelo clima de liberdade, o artista baiano ensaiava, com o corpo, a plasticidade do peixe, a encenação da sua morfologia no mar da realidade pós-tropicalista e da atmosfera utópica vivida pela contracultura também no Brasil.

A trama do palco, seguindo os acordes e os gritos da música *Peixe*, é paradigmática do outono da teoria esquerdista tradicional e da crise da palavra política na “Terra em transe” brasileira. A canção passava a exigir outro tipo de escuta; requeria a expressividade vocal de quem fala, contrapondo-se ao modelo do grande vocalista. É uma música mais falada do que cantada, que tira proveito do silêncio, do efeito do fragmentário e da alegoria, de maneira, porém, diversa daquela ensinada na bossa de João Gilberto. A simplicidade da letra e os ruídos líquidos na pescaria desta composição musical impactavam a expressividade grave das canções de protesto. Na cena dos peixes “doce bárbaros”, a canção constituía, assim, tanto uma crítica ao tônus respeitável da retórica política como uma revisão dos preceitos pregados pelo tropicalismo.

Esta mesma música, em 1977, comporia a trilha sonora do programa Sítio do Pica-Pau Amarelo, adaptação da obra de Monteiro Lobato para a Rede Globo de Televisão. Associada ao mundo mágico e fabuloso construído por este escritor, a voz de Os Doce Bárbaros espalhou-se por todo o Brasil, consoante a proposta que incluía os meios midiáticos e o mercado fonográfico. O “peixe” musical é assimilado com seus diversos significados, com uma natureza dupla: remontava ao mar da Bahia de Caymmi e também era o símbolo das cores de uma renovação musical, pintadas no quadro

imaginário do tropicalismo, nos “rios de prata piratas/ Vôo sideral na mata/ no universo paralelo”.<sup>11</sup>

O “peixe” representava, portanto, o signo de uma busca, da vontade de abrir passagem para outros rios de linguagem, para revirar as “águas de marçõ” bossa-novistas, sem negar a importância dessa estética e, ao mesmo tempo, o seu anacronismo. Os integrantes de Os Doces Bárbaros estavam lúcidos de que a década de 50 não significava o paraíso brasileiro anterior à ditadura militar. Esta habitava o inconsciente histórico brasileiro e, portanto, não era extrínseca à realidade das ruas do Brasil, não sendo responsabilidade apenas da intervenção imperialista norte-americana.

Gilberto Gil, que se deixara encantar pelo violão de João Gilberto – e o abandono da sanfona, em 1961, é o testemunho disso<sup>12</sup> –, desejava o gesto que retomasse a força inovadora do grupo baiano, que poderia servir para lançar e consolidar outros juízos de valor estético, com os quais seriam questionadas as regras e/ou verdades canonizadas pelo gosto da elite intelectual e artística brasileira. Do encontro do quarteto baiano, devia-se sentir a pulsação de um estilo de vida, da transfiguração de valores diante dessas vozes que se manifestavam como prática corporal, rejeitando e recriando as convenções de uma dança e de uma música, já convencionalmente decodificadas no cenário cultural do Brasil desde a bossa nova: “Nós somos apenas vozes do que foi chamado a grande expansão/ Pé no chão da fé”.<sup>13</sup>

Somadas à canção *Peixe* de Caetano Veloso, outras músicas compuseram o repertório do filme e muitas delas são de autoria de Gilberto Gil: *Chuck Berry fields forever*, *O seu amor*, *Esotérico*, *Pé quente*, *cabeça fria* e *Nós*, por exemplo. Esta última canção, criada especialmente para o lançamento de *Os doces bárbaros*, retomou, em 1976, não só o título do primeiro show do grupo em 1964, no Teatro Vila Velha, em Salvador: eram vozes em uníssono, ecos imprecisos de um momento exemplar da música popular brasileira, que passava por um processo de revisão de paradigmas, considerando já as transformações pós-tropicalistas. Se há o novo é pela leitura da tradição, o que impede de pensar a história de uma maneira linear: “Nós somos apenas

---

<sup>11</sup> GIL, Gilberto. *Sítio do Pica-Pau-Amarelo*. Cf. RENNÓ. Op. cit p. 198.

<sup>12</sup> Na canção *Músico simples*, de 1973, os versos de Gilberto Gil testemunham o estranhamento do acordeom frente à força e à emergência do violão de João Gilberto na vida musical brasileira: “Acordei e o acordeom/ tinha sido tocado num tom muito alto/ Desafinei sete vezes na noite/ saí da boate chorando”. In: Viramundo. GIL, Gilberto. *Ensaio Geral*. Coordenação editorial: Marcelo Froés. São Paulo: Polygram, 1998. 11 cds (60 min.) Remasterizado em digital.

<sup>13</sup> GIL, Gilberto. *Nós*, por exemplo. Cf. RENNÓ. Op. cit. p. 177.



vozes/ nós somos apenas nós/ Por exemplo/ Apenas vozes da voz”.<sup>14</sup> A letra de *Nós, por exemplo* reflete a ironia do grupo, que questionava os modelos de comportamento a serem imitados e, ao mesmo tempo, colocava-se numa posição quase exemplar, sem conseguir conter a crise dos discursos circulantes na intelectualidade brasileira em relação ao próprio legado do tropicalismo.

A questão básica delineada desde o movimento tropicalista e que percorreu o pós-tropicalismo<sup>15</sup> em Gilberto Gil e Caetano Veloso era entender o poder da música popular: a capacidade de desentranhar as mazelas, as feridas do inconsciente histórico colonial brasileiro e, ao mesmo tempo, acentuar o potencial transformador da cultura no Brasil. Para tanto, pretendia-se uma dinâmica estética e comportamental que deixasse fluir vozes de todas as partes do país, com diferentes ritmos musicais, que atingisse as pessoas das mais diversas classes, sem negar o paradoxo como forma de análise crítica da realidade brasileira e do próprio tropicalismo.

Aliás, essa é uma questão que percorre as preocupações de Gilberto Gil, como demonstra – tantas décadas depois da emergência do movimento tropicalista – *Um encontro* com o pensamento de Milton Santos. Em entrevista-diálogo realizada em 1º de setembro de 2001, o tema do paradoxo é recapitulado. A ambição estética do compositor baiano, desenhada na pós-tropicália, caracteriza-se pela releitura em vários momentos da sua vida artística e nas suas ambições também políticas. Quando o cantor escolheu Milton Santos para um diálogo, já se sentia uma vontade de construir laços de aproximação filosófica. Assim, nos motes lançados pelo artista, insinuavam-se também os interesses em comum e os pontos de conexão de pensamento, principalmente no tocante ao corpo e à importância da cultura popular.

As duas vozes, nesse encontro, questionaram a epistemologia iluminista que preceitua apenas a impotência e a fraqueza dos pobres, negando-lhes a verve criativa e o saber acerca da sociedade: “Cada dia eu me convenço mais que os pobres são mais fortes do que nós de classe média e do que os ricos, porque os pobres é que têm a possibilidade de sentir e pensar”, afirmou o geógrafo.<sup>16</sup> A questão não é fazer uma

---

<sup>14</sup> Idem. p. 177.

<sup>15</sup> Entenda-se a utilização do prefixo “pós” com o significado menos linear e cronológico, e mais como o momento de leitura crítica do tropicalismo.

<sup>16</sup> Para Milton Santos, “o nosso pensamento é enquadrado, primeiro pelo interesse, mas também pela forma como nós instrumentalizamos tudo, até mesmo os nossos bairros, as nossas casas. Tudo isso é uma prisão para o pensamento. Ora aí entra uma outra discussão filosófica, epistemológica: a necessidade que eu estou sentindo agora de recusar a epistemologia do Iluminismo que nos ensinou a fraqueza dos pobres”. GIL, Gilberto. *Um encontro*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/santos/entre0.htm> Acesso em 13 out. 1996.

apologia da pobreza, como se ali estivesse apenas a reversão do pensamento burguês, o que seria uma compreensão rasa dos valores introjetados nos mais diferentes níveis sociais, já que, em inúmeras localizações consideradas pobres, os ideais burgueses são desejados e mantidos. A chave da questão é produzir um pensamento que envolva uma revolução de baixo para cima ou, no mínimo, uma política artística atenta à “cultura popular se apropriando das ferramentas possíveis”, como definiu Gilberto Gil.<sup>17</sup>

A pedra de toque é ver os pobres de outra forma, não como o problema do Brasil e do mundo, mas de enxergar o potencial de transformação social existente na camada economicamente mais carente: “Os pobres e os oprimidos estão fazendo, de uma maneira extraordinária, o uso das novas tecnologias, no seu trabalho e em seus assaltos, por exemplo, e estão encontrando e defendendo idéias aí pelo mundo afora”.<sup>18</sup> Gilberto Gil completa o pensamento, afirmando: “São as várias formas de pirataria”. Nesse clima de diálogo, os dois assumem o papel de intérpretes do Brasil e colocam, em pauta de discussão, o valor criativo e crítico da vertente popular da história.

Vale lembrar que Gilberto Gil deve à sua viagem a Recife, em fevereiro de 1967, o esboço do projeto tropicalista, que abarcava a leitura diferencial diante da miséria e da pobreza espalhadas por várias regiões do Brasil.<sup>19</sup> Convidado a fazer uma série de apresentações no Teatro Popular do Nordeste, o artista teve contato com uma dimensão social que o acordaria para a dinâmica e a vitalidade da cultura popular: o encontro com a Banda de Pífanos de Caruaru foi elemento decisivo e desencadeador do ideário estético que incluía pensar a violência da miséria e, ao mesmo tempo, a força criativa, a capacidade de invenção de novas formas de vida e de expressão artística. O depoimento de Caetano Veloso é claro quanto à transformação do amigo no retorno dessa viagem:

Gil estava transformado. (...) 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 falava da violência da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de

---

<sup>17</sup> Gil, Gilberto. *Um encontro*. Cf. Op. cit.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> A respeito dessa temática, vale lembrar o texto “Diferentemente dos americanos do Norte”, de Caetano Veloso, que expande e esclarece a abordagem aqui desenvolvida. Segundo ele, é preciso sublinhar o “risco que todos nós corremos – todos nós que falamos em nome de países perdedores da História – de tomar as mazelas decorrentes do subdesenvolvimento por quase virtudes idiossincráticas de nossas nacionalidades”. Para ele resta “saber em que medida podemos, sem nos iludir, fazer planos para o futuro – e mesmo sonhar – a partir de um aproveitamento da originalidade de nossa condição tomada em sua complexidade desafiadora”. VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Cf. Op. cit. p. 43.

conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas tosco do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna – a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente “Pipoca moderna”).<sup>20</sup>

Nota-se, no recorte anterior, que a emoção e a ansiedade demonstradas por Gilberto Gil, diante da descoberta da Banda de Pífanos, remontavam não somente à saudade e às lembranças de Ituaçu. Eram resultados de um lampejo quanto à tomada de posição frente ao Brasil e de um projeto musical brasileiro frente ao mercado internacional, que acabava por antecipar diretrizes contra o movimento globalizado, feito de cima para baixo: “Essa globalização não vai durar como está porque como está é monstruosa, perversa. Para que nós estamos globalizando, para aumentar a competitividade? Para que serve isso? O mercado global, o que é isso?”<sup>21</sup> No diálogo com Milton Santos, compreende-se que a vontade do artista baiano manifestada no projeto tropicalista, ao reunir os Beatles à Banda de Pífanos de Caruaru, esboça a leitura crítica do conceito de globalização hegemônica.

Nessa mesma entrevista, Gilberto Gil tocou na temática da importância política da emoção e do corpo, fundamental para a questão aqui abordada. Ao diferenciar os direitos humanos dos direitos do homem – de maneira sucinta e precária, em se tratando de um texto curto de entrevista –, o intelectual Milton Santos afirmou que “os direitos humanos estão ligados à espetacularização do sofrimento de algumas pessoas, (...) e aí há uma mobilização espetacular, mas que não resolve o caso de cada indivíduo”.<sup>22</sup> O ponto-chave é saber o que move a vontade de espetáculo e que tipo diferencial de emoção suscita. Este autor diferencia esta emoção da que se observa em um campo de futebol, “mas há uma coisa da nossa área que estive pensando recentemente: o número de estádios de futebol que se criaram no mundo nos últimos anos...”. Gilberto Gil

---

<sup>20</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Op. cit. p. 130-131.

<sup>21</sup> GIL, Gilberto. *Um encontro*. Cf. Op. cit.

<sup>22</sup> GIL, Gilberto. *Um encontro*. Cf. Op. cit.

completa o pensamento de Santos: “Esses são o indício nesse sentido contrário, no sentido da reação, como o organismo humano reage”.<sup>23</sup>

Destaco na frase do artista baiano a expressão “organismo humano”, como signo que insere a emoção e o corpo para a cena do debate político. O jogo estratégico de Gilberto Gil, assim como de Milton Santos, não privilegia só a técnica atrelada ao campo racional da ciência política: as mudanças sociais não existiriam sem a tomada positiva do corpo e de suas emoções. Chega-se a um grau de sofrimento e de asfixia social que o próprio princípio de violência e de agressividade pode ser convertido em princípio crítico e de reação às formas de sanção social: o corpo reage e se levanta das arquibancadas: “E a emoção? E é isso que está voltando, o poder da emoção que se dá no horizontal, porque são os homens que se encontram, é o mundo das surpresas, e a surpresa é sinônimo de futuro”.<sup>24</sup> Esses dois intérpretes da cena cultural e política brasileira sabem, contudo, que a codificação dessa rede de emoções não é fácil de ser mapeada e se revela, em muitos casos, contraditória.

O diálogo entre estes dois baianos, embora fragmentado e curto, oferece pistas sobre a relevância política de uma erótica social e a coragem para mergulhar nesse mundo camaleônico e pouco compreendido. Na *performance* dos atores nas ruas brasileiras, envolvidos por uma sociedade de consumo e de industrialização crescente da música, defronta-se com a leitura crítica e a aflição pós-tropicalista, como denunciam as palavras de Gilberto Gil: “a tropicália é um movimento que foi a meio caminho; semeou mas não colheu”.<sup>25</sup> Ciente das possíveis conseqüências de unir os diferentes ritmos e vozes da cultura popular na vertigem do consumismo, considera-se também o potencial corrosivo do contexto de cultura de massa e do mercado internacional. São desafios tomados desde o início do tropicalismo e que se colocam como um ponto de luz e de conflito ainda hoje nos ecos deixados por esse movimento e por este artista baiano.

---

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Idem. Ibidem.

<sup>25</sup> GIL, Gilberto. In: SANCHES, Pedro Alexandre. Estrangeiros vêm superfície da tropicália. *Folha de S. Paulo*. 29 abr. 2003. Caderno Ilustrada, p. E6.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ANTENORE, Armando. O tropicalismo no cárcere. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1997. Caderno Mais, p. 9.

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

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALLIGARIS, Contardo. Restos da festa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1997. Caderno Mais, p. 4.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.

DUNN, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. 1996. Dissertation (Ph.D) – Brown University.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GASPARI, Hélio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Hélio; HOLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Hélio; HOLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.