

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

GABRIEL MAROTTI RICARDO

**Banda larga cordel:
cultura e mediação tecnológica na trajetória de Gilberto Gil**

Versão corrigida

São Paulo

2023

GABRIEL MAROTTI RICARDO

**Banda Larga Cordel:
cultura e mediação tecnológica na trajetória de Gilberto Gil**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração:
Cultura, política e identidades

Orientador:
Prof. Dr. Ricardo Santhiago Corrêa

Versão corrigida

São Paulo

2023

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ricardo Santhiago, pelo acolhimento no Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, orientando este trabalho com suas leituras sensíveis e recomendações sempre categóricas, que ampliaram meus horizontes de pesquisa para muito além deste mestrado. Agradeço também pela paciência e compreensão, que foram imprescindíveis nesse percurso abalado pela pandemia da Covid-19.

Ao Prof. Dr. Walter Garcia e à Prof. Dra. Cynthia Correa, que participaram da banca de qualificação e cujas leituras e apontamentos foram fundamentais para a reestruturação do trabalho. À Prof. Dra. Paula Braga, que junto destes, participou da banca de defesa, trazendo enormes contribuições à pesquisa.

À Profa. Dr. Heloísa Valente, pelas aulas na disciplina de Música e Cultura das Mídias, cujos conteúdos e discussões contribuíram profundamente para o desenvolvimento deste estudo. Agradeço a prontidão e generosidade em sanar quaisquer dúvidas da forma mais gentil e atenciosa.

À grande parceira Mayara Antunes de Oliveira Marotti, por todo o apoio e incentivo sem os quais todo o processo de ingresso no mestrado, de permanência e de conclusão seria impossível. Obrigado por todo amor, cuidado e parceria.

Ao meu professor de bateria (nos tempos de Fundação das Artes de São Caetano do Sul) e grande amigo Alexandre Damasceno, por plantar em mim a semente da pesquisa e da docência. Obrigado por ser o primeiro gigante a ceder-me os ombros.

Aos meus pais Roseli e Hércules, meus avós Armando e Joana (ambos *in memoriam*) e irmãos Gabriela e Rafael. Este último, foi a pessoa através da qual ouvi a palavra “filosofia” pela primeira vez e que até hoje me influencia em termos de arte e reflexões sobre a vida.

Aos meus amigos Rafael Lopes e Bruno da Luz, que acompanharam e incentivaram meus passos desde o início dessa jornada.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Marotti Ricardo, Gabriel
Banda Larga Cordel: cultura e mediação tecnológica
na trajetória de Gilberto Gil / Gabriel Marotti
Ricardo; orientador, Ricardo Santhiago Corrêa. --
São Paulo, 2023.
162 p: il.

Dissertacao (Mestrado em Filosofia) - Programa
de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de
Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São
Paulo, 2023.
Versão corrigida

1. Música popular. 2. Mediação tecnológica. 3.
Gilberto Gil. 4. Tropicalismo. 5. Canção crítica. 6.
Estudos Culturais. I. Corrêa, Ricardo Santhiago,
orient. II. Título.

RESUMO

RICARDO, Gabriel M. Banda Larga Cordel: cultura e mediação tecnológica na trajetória de Gilberto Gil. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. 2023.

Este trabalho analisa a temática tecnológica na trajetória de Gilberto Gil a partir de um diálogo entre a arte e a política, tendo em vista a existência de um conjunto significativo de canções em que o compositor refletiu sobre questões como rádio, televisão, computador, internet, celular, entre outros temas ligados ao universo tecnológico, além dessa temática também aparecer – de forma destacada – na atuação do compositor durante o período em que assumiu o cargo de ministro da cultura durante o governo Lula. Ora compondo e cantando, ora discursando sobre políticas culturais, as tecnologias sempre estiveram – em maior ou menor grau – ocupando o imaginário e a discursividade do artista/político. Tendo como um dos principais recursos metodológicos a análise de canção, esta pesquisa tem como motivação a tentativa de responder a seguinte pergunta: existe na obra de Gilberto Gil um projeto de emancipação da cultura brasileira por intermédio das tecnologias? A partir do campo interdisciplinar dos Estudos Culturais, esta discussão retoma contextos sócio-históricos que demarcam a trajetória do artista/ministro, com ênfase na experiência com o tropicalismo (final dos anos 1960 – início dos anos 1970) e com o Ministério da Cultura (2003 – 2008). Nesse percurso desdobram-se discussões fundamentais para a construção hermenêutica do trabalho, como as noções de canção crítica e de mediação tecnológica no contexto da música popular brasileira. Dividido em três capítulos, sendo o último destinado às análises das canções, este estudo permitiu observar que a relação entre Gilberto Gil e as tecnologias proporcionou um encontro de grandes ressonâncias no campo da cultura brasileira.

Palavras-chave: Música popular; mediação tecnológica, Gilberto Gil; tropicalismo; canção crítica; Estudos culturais.

ABSTRACT

RICARDO, Gabriel M. Banda Larga Cordel: culture and technological mediation in the trajectory of Gilberto Gil. 2022. Dissertation (Master's) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo. 2023.

This work analyzes the theme of technology in Gilberto Gil's trajectory, starting from a dialogue between art and politics, considering the existence of a significant set of songs in which the composer reflects on issues such as the radio, television, computers, the internet, smartphones, and others. Such themes also played a prominent role in his administration serving as Minister of Culture during the Lula government. At times composing and singing, and at times speaking on policies for culture, technology has always occupied – to a greater or lesser extent – the imagination and discourse of the artist/politician. Using song analysis as one of the main methodological resources, this research has motivated the attempt to answer the following question: does Gilberto Gil's work contain a project for the emancipation of Brazilian culture through technology? From the interdisciplinary field of Cultural Studies, this discussion resumes socio-historical contexts of the trajectory of the artist/minister with emphasis on the experience of the *tropicalismo* movement (late 1960s – early 1970s) up until his role in the Ministry of Culture (2003-2008). Along the way, we unfold discussions on the fundamentals for the hermeneutics of his body of work, such as the notions of critical song and technological mediation in the context of Brazilian popular music. Divided into three chapters, with the last one containing the analysis of the songs, this study allows the observation that the relationship between Gilberto Gil and technology was of great resonance in the field of Brazilian culture.

Keywords: Popular music; technological mediation; Gilberto Gil; tropicalismo; critical song; Cultural Studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – CULTURA E COMUNICAÇÃO: A VOZ E O CANTO NA FORMAÇÃO E TRANSMISSÃO DE SIGNOS CULTURAIS	16
1.1 Música popular e mediação tecnológica	17
1.1.1 Registros e triagem da canção: o advento do fonógrafo.....	18
1.1.2 O rádio e a modificação dos modos de escuta.....	25
1.1.3 A gravação elétrica e as novas possibilidades.....	28
1.1.4 A televisão e a mundialização da cultura.....	31
1.1.5 Dos suportes físicos ao streaming: a era digital e as novas relações entre música e mercado.....	33
1.1.6 Tecnologias como temas de canção.....	38
1.2 Corpo, voz e performance em Gilberto Gil	42
1.2.1 Corpo-arquivo e formações discursivas.....	46
1.3 Canção e crítica cultural	50
1.3.1 Os entrelugares da canção e da crítica cultural no Brasil.....	51
1.3.2 O caso de Gilberto Gil.....	59
1.3.3 A canção crítica hoje.....	61
CAPÍTULO 2 – GELEIA GERAL: CULTURA, POLÍTICA E IDENTIDADES TROPICALISTAS	63
2.1 Tropicalismo e síntese cultural brasileira	63
2.2 Entre a arte e a política: um tropicalista no Ministério da Cultura	71
2.2.1 Avivar o velho e atizar o novo: a gestão de Gilberto Gil no MinC.....	73
2.2.2 Cultura digital e o caso dos Pontos de Cultura.....	80
CAPÍTULO 3 – TECNOLOGIAS CANTADAS: UM “TUDONADA” CABÍVEL NA LATA DE GILBERTO GIL	84
3.1 Máquina de ritmo: globalização da cultura e novas tecnolusões	87
3.2 Cérebro eletrônico: inteligência artificial, cibernética e as novas invenções	102
3.3 Essa é pra tocar no rádio: Indústria Cultural e sociedade	124
3.4 Banda larga cordel: as várias bandas da internet de Gilberto Gil	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	153
--	------------

INTRODUÇÃO

Fruto de encontros e interações étnicas entre diferentes povos do mundo – principalmente os indígenas das Américas, os portugueses e os africanos –, talvez seja a música popular brasileira o maior dentre os patrimônios imateriais construídos pelo povo aqui existente. Num processo geral, pode-se dizer que não somente músicos e compositores carregam essa responsabilidade, mas que todo o povo brasileiro atuou, de algum modo, contribuindo para a formação deste fenômeno musical que transmite, de forma sem igual no mundo, as identidades culturais e os aspectos sentimentais de seu povo.

A utilização do samba para a construção de uma identidade nacional, as transformações das sonoridades da música popular brasileira através das modificações tecnológicas dos recursos de gravação e reprodução sonoras, bem como os festivais da canção, a bossa nova e o tropicalismo, durante a década de 1960, são alguns acontecimentos de profundos desdobramentos no campo cultural aqui investigado. Sujeito direta ou indiretamente ligado a este conjunto de eventos – principalmente o tropicalismo –, Gilberto Gil ocupou (e ocupa) um papel de grande relevância em todo esse processo. Além de sua participação, ao lado de Caetano Veloso, na idealização de um dos grandes movimentos de síntese cultural brasileira – a Tropicália –, Gil assumiu o cargo de ministro da Cultura entre os anos de 2003 e 2008, marcando também uma importante fase de desenvolvimento de políticas públicas para o setor cultural.

Além de refletir, em sua obra, sobre assuntos tão variados como morte, tempo, amor, negritude, brasilidade, globalização, política, sexualidade, infância, natureza, tecnologias etc., são variadas também as maneiras de abordar todos esses temas. Ora recorrendo à sutileza de gêneros como a bossa nova e da sonoridade sensível extraída com destreza de seu violão, ora utilizando o rock, com a guitarra e vocalizações esdrúxulas, entre tantas outras estratégias de diferentes resultados estéticos, o compositor constrói todo um núcleo de subjetividades que pairam sobre o imaginário brasileiro, a partir de um lugar potente e simbólico que é a música popular.

Desde o momento em que este trabalho foi iniciado e ao longo de seu processo de desenvolvimento, alguns acontecimentos acrescentaram novas páginas à história e memória do personagem principal desta pesquisa. Talvez o principal deles – ao menos para as discussões aqui levantadas – ocorreu em 11 de novembro de 2021, quando Gilberto Gil foi eleito novo imortal da Academia Brasileira de Letras – feito este que será abordado na parte final do

primeiro capítulo. Além disso, em comemoração aos seus oitenta anos de vida, Gil ganhou em 2022 uma exposição na maior plataforma digital de artes do mundo, a *Google Arts & Culture*¹, que contém um vasto material multimídia com cerca de quarenta mil imagens, mais de setecentos vídeos, além de textos e até planos de aulas para uso escolar. Se por um lado, os contínuos acontecimentos acrescentam alguns desafios a este estudo, necessitando manter bem delimitado seu recorte, por outro lado, reforça a relevância e a necessidade de se debruçar sobre tais temas e discussões, ou seja, de discutir uma temática contemporânea (tecnologias), a partir de um artista e ex-ministro estreitamente ligado a tais reflexões – conforme veremos ao longo do trabalho – e que tem como campo de produção subjetiva a música popular.

Através dos Estudos Culturais este trabalho busca se lançar sobre esse universo fascinante das canções, onde a realidade da criação e a criação da realidade se amalgamam, produzindo e transformando as diferentes representações dos mais diversos grupos sociais ou, ainda, das chamadas “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008). Assim, utilizando a poética do próprio artista objeto deste estudo, busca-se encontrar *a curva generosa da compreensão* dos eventos em que *a agulha do real opera nas mãos da fantasia*².

Para os autores fundadores dos Estudos Culturais, a cultura seria “uma rede vivida de práticas e relações” que constituem a vida cotidiana, pela qual o papel de indivíduos comuns – trabalhadores e trabalhadoras – está em primeiro plano (ESCOSTEGUY, 1998, p. 89). Segundo Martín-Barbero (1995, p. 59), ao fazer um balanço da sociologia da vida cotidiana o autor chileno Borbert Lerner percebe que “o aporte fundamental que ela traz é ver a vida cotidiana como espaço em que se produz a sociedade e não só onde ela se reproduz”. Nesse sentido, é relacionando as mudanças que ocorrem nos processos culturais (por onde se produz a realidade social), com outras mudanças associadas à fatores como os de ordem política, econômica, e comunicacional, “que descobrimos algumas das questões mais complicadas mas também as de maior valor humano” (WILLIAMS, 1961 apud CEVASCO, 2003, p. 12-13).

A contribuição de autores como Raymond Williams (2011), E. P. Thompson (1998) e Stuart Hall (2013) permite, portanto, não somente lançar uma perspectiva interdisciplinar sobre o objeto de estudo, como também utilizar de uma abordagem que é central para os Estudos Culturais: a ideia de projeto e formação. Segundo Williams (apud CEVASCO, 2003, p. 63-64), “não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também sua formação”.

¹ Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/project/gilberto-gil> >. Acesso: 26 out. 2022.

² A linha e o linho (Gilberto Gil – 1983).

Ou seja, a posição teórica dos Estudos Culturais demonstra uma recusa em priorizar o projeto ou a sua formação, uma vez que considera crucial a compreensão de ambos como um todo complexo e inseparável. Isto significa compreender que os projetos artísticos – ou intelectuais – são formados por determinados processos sociais, mas, na medida em que passam a circular na sociedade, penetrando na subjetividade dos indivíduos, também dão formas aos processos.

Entre as diferentes possibilidades de abordagens metodológicas para a análise cultural, o trabalho de John B. Thompson (2011) traz importantes considerações sobre o estudo dos fenômenos sociais e das formas simbólicas. Para o autor, o mundo sócio-histórico não é simplesmente um “campo-objeto” que existe para ser observado; ele é, também, um “campo-sujeito”, construído (parcialmente) por indivíduos que, no decorrer de suas vidas cotidianas, “estão constantemente preocupados em compreender a si mesmos e aos outros, e em interpretar as ações, falas e acontecimentos que se dão ao seu redor” (THOMPSON, 2011, p. 358). Ou seja, o objeto a ser investigado, é, nesse sentido, um “território pré-interpretado” pelos “sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto”, e que são – como os próprios investigadores sociais – “sujeitos capazes de compreender, refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão” (THOMPSON, 2011, p. 158-359).

É a partir dessa visão que Thompson propõe a abordagem da Hermenêutica de Profundidade (HP) para a análise cultural, buscando auxiliar no “estudo da construção significativa e da contextualização social das formas simbólicas” (THOMPSON, 2011, p. 363), num sentido próximo do que propõe Raymond Williams – de não lidar com os fenômenos sociais ou formas simbólicas separadamente dos contextos em que são produzidos.

O referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade proposto por Thompson pode ser descrito em três fases, sendo elas: a) *análise sócio-histórica* (que envolve aspectos como campos de interação, estrutura social e meios técnicos de transmissão, buscando reconstruir contextos sócio-históricos e condições de produção, circulação e recepção da mensagem); b) *análise formal ou discursiva* (que no caso desta pesquisa pode envolver aspectos semióticos dos elementos musicais, linguísticos e estéticos); c) *interpretação / re-interpretação* (síntese da reinterpretação do campo pré-interpretado, através da construção criativa e interpretativa de possíveis significados do “projeto-formação” ou “campo-sujeito-objeto” investigado).

Para a primeira fase, que compreende a *análise sócio-histórica*, a leitura de uma bibliografia fundamental, referente não somente ao objeto de estudo (Gilberto Gil e sua obra)

mas a todo um cenário sócio-histórico da cultura e política brasileira, é complementada com outras fontes e recursos como materiais audiovisuais (que envolve documentários, filmes, shows musicais e entrevistas) e sonoros (registro de gravações musicais, entrevistas e outros eventos), que serão devidamente mencionados na medida em que forem utilizados e abordados ao longo das análises. De qualquer modo, vale destacar a contribuição de materiais como o documentário *Uma noite em 67* (TERRA & CALIL, 2013), os discursos de Gil como ministro da Cultura, publicados no livro *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura* (GIL, 2013), a biografia *Gilberto bem perto* (GIL & ZAPPA, 2013), além do próprio site oficial do artista³, que contém toda a discografia, com capas, letras, comentários entre outras informações.

Na segunda fase, onde se aplica a *análise formal ou discursiva*, a combinação de algumas ferramentas metodológicas mais específicas, como (por exemplo) as que envolvem a análise de canção, é de grande importância para uma análise semiótica compatível com as especificidades do objeto de investigação proposto e com os objetivos da pesquisa.

Nesta fase, serão objetos de análise as canções em que Gil aborda o universo tecnológico, sendo elas: *Lunik 9* (1966); *Cérebro eletrônico* (1969); *Futurível* (1969); *Essa é pra tocar no rádio* (1973); *Cibernética* (1974); *Queremos saber* (1976); *TV Punk* (1982); *Parabóliccamará* (1991); *Rep* (1994); *Pela internet* (1996); *Máquina de ritmo* (2002); *Olho mágico* (2008); *Banda Larga Cordel* (2008) e *Pela internet 2* (2018).

O processo de levantamento deste repertório se deu, principalmente, a partir de duas fontes: o livro *Gilberto Gil: todas as letras* (GIL, 2003) – edição revisada e ampliada da obra organizada por Carlos Rennó, com comentários do compositor sobre suas canções – e o site oficial do Gilberto Gil. Tendo como recorte a temática das tecnologias, as letras das canções constituíram o principal critério de pré-seleção, envolvendo ampla leitura e escuta a partir do material citado acima, por onde foram, também, identificadas uma série de palavras-chaves como *rádio*, *TV*, *antena*, *cibernética*, *internet*, *digital*, entre outras, que permitiram o reconhecimento ou aproximação dos temas.

Ao reconhecer que a música popular é “um campo de estudo sociocultural” que oferece importantes contribuições não somente para a musicologia, mas também para os estudos culturais, Philip Tagg (2003, p. 14) afirma que a utilização de uma abordagem hermenêutica

³ Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/> >. Acesso em 26 out. 2022.

favorece as análises nessa área por tratar “a música como um sistema simbólico” e encorajar “um pensamento sinestésico por parte do analista”. Nesse sentido, tendo como objetivos compreender “por que e como quem comunica o quê e com que efeito” (TAGG, 2003 p. 10), o autor ressalta que nenhuma análise discursiva do conteúdo musical pode ser considerada completa sem que sejam considerados os “aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de (re)performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado” (TAGG, 2003, p. 11).

Na mesma direção, Christian Marcadet (2007, p. 7-8) define o domínio-disciplina das canções como uma “arte social total”, de natureza multidimensional e polissêmica. Desse modo, propõe um encaminhamento socio-semiótico para uma abordagem que busque “esclarecer o sentido social e profundo dos *fatos-canção* a serem observados” (MARCADET, 2007, p. 7-8). Por *fatos-canção*, o autor compreende o entrelaçamento da canção com os fatores sociais, históricos, políticos, culturais e econômicos, conforme já citado a partir de Tagg.

Propondo uma abordagem mais interessada na gestualidade do canto e compreendendo a canção também “como produto de uma dicção”, Luiz Tatit (2012, p. 12) demonstra como as leis musicais e linguísticas interagem na tensividade gerada entre melodia e letra. Nesse sentido, ao compor (geralmente de forma natural e intuitiva), o cancionista tem como desafio estabilizar as frequências num percurso harmônico, além de regular uma pulsação e distribuir as acentuações rítmicas, “criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia” (TATIT, 2012, p. 12). Essa mesma tensão é transportada para o texto sob a forma de disjunção amorosa (tensões passionais), de qualificação de um personagem modalizado pela ação (tensões temáticas) ou, simplesmente, de uma argumentação coloquial.

Segundo o autor, foi – inclusive – ouvindo Gil reinterpretar algumas obras antigas de Germano Matias que lhe “ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala” (TATIT, 2012, p. 11-12). Assim, seu método entoativo, também estruturado sob o campo da semiótica, pode instrumentalizar (de forma mais pontual) importantes momentos da análise, sobretudo por se tratar de um recurso metodológico inspirado no próprio objeto deste trabalho e voltado especificamente para os estudos da canção popular brasileira.

Desse modo, as ferramentas metodológicas apontadas por Marcadet (2007) – que indicam importantes recursos metodológicos como orientação para a utilização de discos, rádio e documentos (em papel) na análise –, juntamente com contribuições do método entoativo de

Luiz Tatit (2012) – que estuda as tensividades entre melodia e letra –, permitiram uma reformulação do modelo metodológico apresentado por Tagg (2003), a partir de uma lista com parâmetros musicais e extramusicais.

Mas acrescenta-se ainda, o trabalho de Paul Zumthor (2014) no estudo da performance, por onde corpo e gestualidade ganham notáveis enfoques, podendo auxiliar também nas análises dos conteúdos visuais e propriamente performáticos. Além disso, o autor trabalha com importantes noções de leitura e recepção, fundamentais nas abordagens de fenômenos comunicacionais, tratando a performance não somente como um meio de comunicação, mas também como aquilo que afeta o conhecimento e o modifica. Vale mencionar também o trabalho de Fernando Iazzetta (2009) que, ao estudar as mediações tecnológicas no campo musical, oferece um importante auxílio para pesquisas que envolvem fonografia, performance, sonoridade e modos de escutas na era digital.

Desse modo, o processo de análise das canções selecionadas para esta pesquisa, envolve, com base nestes autores, uma escuta atenta, anotações, fichamentos, descrições, contextualizações, cruzamento de informações e etc. Assim, a fase da *análise formal ou discursiva* conta com a utilização de uma lista de aspectos de expressão musical dos fatos-canção, instrumentalizada da seguinte forma:

A) *Aspectos básicos*: informações básicas com nome da música analisada, nome do álbum (e gravadora), ano (da composição, do lançamento), ficha técnica e etc;

B) *Aspectos temporais*: duração, pulso, métrica, duração de sessões, textura, rítmica, motivos rítmicos;

C) *Aspectos harmônicos*: tonalidade, modulações, tensões, harmônicas, características recorrentes;

D) *Aspectos melódicos*: motivos melódicos, escalas, registros, tensividade;

E) *Aspectos de orquestração e textura*: instrumentos, tipo e número de vozes, aspectos técnicos e de performance, dinâmica, textura instrumental, timbres, arranjos;

F) *Aspectos acústicos, eletromusicais e mecânicos*: ambiência sonora, gravação ao vivo ou estúdio, efeitos, filtros, distorção, mixagem, tipo de mídia original (CD, LP, mídia digital);

G) *Aspectos de dicção e entoação*: performance vocal, tensividade (passional, tematização), timbre vocal, características vocais e de dicção, dinâmicas;

H) *Aspectos semânticos*: análise e interpretação textual (letra das canções), aspectos linguísticos, tema, análise discursiva;

I) *Aspectos visuais*: leituras das mídias audiovisuais, capas dos álbuns, gestualidade, aspectos estéticos.

J) *Aspectos extramusicais (ou unidade de contexto)*: comentários, discursos, artigos, entrevistas, documentos, etc.

Por fim, como terceira fase da análise, a *interpretação / re-interpretação* do processo global dos fatos-canção se deu a partir do esgotamento das fases anteriores, ou seja, quando a leitura do contexto sócio-histórico e análise do conteúdo musical forneceram um nível suficiente de material e informações que permitem uma construção de significados e compreensão.

Nesse sentido, utilizando as bases conceituais e teóricas dos autores citados até aqui para construir um modelo metodológico adequado aos objetivos desta pesquisa, o método proposto para a (re)interpretação dos fatos-canção pode ser definido como método *hermenêutico-semiótico*. Ou seja, um instrumento metodológico que possibilite uma análise cultural alinhada com as perspectivas dos Estudos Culturais ao mesmo tempo que compreenda as especificidades do universo das canções – seu sentido, seu campo social e suas formas.

Analisar esse conjunto de conteúdos utilizando da metodologia aqui apresentada carrega como principal objetivo responder a uma pergunta fundamental: há na obra de Gilberto Gil um projeto de emancipação da cultura brasileira por intermédio das tecnologias? Para nortear o percurso desta investigação trabalharemos com as seguintes hipóteses: a) existe um conjunto significativo de canções de Gilberto Gil cujos conteúdos permitem confirmar a existência deste projeto; b) apesar de haver um espaço singular na obra do artista para o tratamento da temática tecnológica, somente através de uma análise que se estenda ao contexto em que Gilberto Gil atua no Ministério da Cultura (2003 - 2008) é que se pode identificar um projeto que carregue o propósito de emancipação cultural através da tecnologia; c) a dimensão tecnológica possui uma abordagem dispersa na obra de Gilberto Gil, não apresentando conteúdos e sentidos suficientemente consistentes para apontar a existência de tal projeto.

É buscando encontrar fundamentos teóricos e conceituais para responder a esta questão, confirmando ou não alguma das hipóteses apresentadas, que este trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, busca-se articular uma discussão teórica envolvendo cultura e

comunicação, tendo como atravessamento o fenômeno da linguagem como um lugar de produção simbólica e de manifestação e compreensão da cultura. Nesse sentido, o capítulo inicia abordando os processos de desenvolvimento dos meios comunicacionais, por onde a música popular é produzida e difundida, observando também como ela é transformada na medida em que se transformam os meios técnicos ligados a ela. Ou seja, neste momento da discussão busca-se um enfoque em adventos tecnológicos como fonógrafo, discos, rádio, TV etc., pretendendo trazer para o trabalho questões indispensáveis a um estudo que envolva música popular e mediação tecnológica, como os processos sócio-históricos em que se cria e se desenvolve uma indústria fonográfica, além da chamada indústria cultural. Em seguida, são abordadas questões como corpo, voz e performance a partir de Gilberto Gil, para que se possa discutir algumas noções dos atos comunicacionais, responsáveis pela criação e transmissão de signos culturais a partir do universo da canção popular. Na última parte do capítulo encontra-se uma discussão envolvendo canção e crítica cultural, nos permitindo compreender como a canção alcançou um importante papel como um espaço para se pensar o Brasil.

No segundo capítulo, além da dimensão sócio-histórica, é dado um enfoque num debate cultural à luz da trajetória de Gilberto Gil pelos campos da arte e da política, onde são abordadas questões fundamentais como o fenômeno da Tropicália, além da fase em que Gil assume o cargo de Ministro da Cultura. Toda essa discussão não pretende perder de vista o recorte central deste trabalho que se dá no âmbito tecnológico. Ou seja, ao verificar aspectos do tropicalismo – por exemplo – busca-se também identificar como são trabalhadas as concepções de seus principais representantes (Caetano Veloso e Gilberto Gil) com relação às temáticas tecnológicas e seus dispositivos midiáticos. A mesma investida se dá em relação ao Ministério da Cultura, onde há todo um cenário em que as tecnologias integram de forma substancial os debates promovidos Gil na constituição de políticas culturais.

Por fim, no terceiro capítulo encontram-se as análises das canções de Gil que possuem como temática alguma questão tecnológica. Apenas a título de tornar mais inteligível a instrumentalização desse material, esse conjunto de canções selecionadas para análise serão referidas, ao longo deste capítulo, como *repertório tecnológico*. Nessa parte do trabalho as canções do *repertório tecnológico* de Gil são, então, analisadas e postas sobre discussão em confronto com os aspectos sócio-históricos trabalhados ao longo de todo o texto. A partir dessas análises foram identificados alguns eixos temáticos que dividiram o capítulo em quatro subseções que abordarão questões como inteligência artificial, globalização, indústria cultural e cultura digital.

Talvez seja válido frisar que não é interesse deste estudo tornar-se uma apologia ao pensamento de Gilberto Gil, mas sim analisar como este pensamento é construído, articulado, transformado, observando inclusive suas contradições. Obtendo quaisquer avanços nas direções aqui delineadas, poderemos considerar que esta pesquisa cumpriu seus objetivos.

CAPÍTULO 1 – CULTURA E COMUNICAÇÃO: A VOZ E O CANTO NA FORMAÇÃO E TRANSMISSÃO DE SIGNOS CULTURAIS

Os elementos que constituem o campo cultural e o fenômeno da comunicação possuem características bastante próximas. Expressões como *partilha*, *transmissão de informações ou ideias*, *sistemas de significação* e de *formas simbólicas*, comumente associadas aos domínios das artes, das religiões e demais conjunto de crenças e valores humanos, podem ser identificadas em definições de cultura e (ou) de comunicação, a partir de teóricos culturais como Raymond Williams (2007) e Jean Caune (2014). Isso não significa reduzir as especificidades que cada área possui em termos de teorias, conceitos, campos de análise etc., mas sim articular uma noção que compreenda a cultura também “como um ato de comunicação”, e esta como um “modo de transmissão e interpretação das formas culturais” (CAUNE, 2014, p. 39).

Nesse processo em que ocorrem os atos comunicacionais, encontra-se o fenômeno da linguagem, sendo ela “ao mesmo tempo o fundamento da intersubjetividade e o meio no qual as significações são compartilhadas” (CAUNE, 2014, p. 61). E é através da linguagem, segundo o autor, que se pode encontrar as vias de acesso para alcançar a compreensão da cultura, ou seja, atribui-se à linguagem o lugar – por excelência – por onde é possível empenhar a interpretação dos signos culturais.

A partir dessa noção em que cultura e comunicação são pensadas numa dinâmica indissociável, atravessada pelo fenômeno da linguagem, podemos trabalhar com o campo da música popular nessa mesma direção, reivindicando abordagens interdisciplinares que permitam um olhar para os objetos de análise desta pesquisa numa perspectiva ampliada, em que o artista e sua obra musical sejam compreendidos como processos comunicacionais cuja produção e transmissão de subjetividades se dão num plano cultural. É nesse sentido que este capítulo tratará de refletir sobre alguns aspectos fundamentais para a constituição dos atos comunicacionais no universo da canção, como as transformações dos meios de comunicação vinculados à música popular (ou seja, de recursos tecnológicos como fonógrafo, rádio, TV, internet etc.), passando por elementos como voz, corpo e performance, sobretudo a partir de Gilberto Gil, estreitando, por fim, a reflexão com o reconhecimento da canção popular brasileira como um lugar de crítica cultural – ou seja, como um importante espaço para empenhar reflexões sobre a realidade social e cultural brasileira –, espaço este ocupado por Gil e que, portanto, nos interessa analisar de que modo o artista se articula neste terreno.

1.1 Música popular e mediação tecnológica

Com o processo de aceleração do desenvolvimento tecnológico (principalmente a partir da primeira metade do século 20), os modos de ser e atuar no mundo passam a ser cada vez mais mediados pelas novas tecnologias. Na música, essa mediação torna-se acentuada, marcando e transformando todo o processo técnico, criativo, composicional, de produção e de circulação das obras musicais – o que também acaba por impor certos desafios aos estudos contemporâneos nos campos das ciências humanas e sociais, dificultando os modos de análise, apreensão e compreensão das relações que se estabelecem no interior da cultura a partir do veloz aprimoramento técnico dos processos (DIAS, 2000).

Em *Uma história da música popular brasileira*, Jairo Severiano destaca três invenções cujas tecnologias foram fundamentais para o processo de desenvolvimento da música popular brasileira em articulação com os meios comunicacionais:

O rádio, a gravação elétrica do som e o cinema falado foram tão valiosos para a música popular, que, pode-se dizer, o século XX musical começou na década de 1920, quando surgiram essas três invenções. No caso da música popular brasileira, a evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois, da produção de filmes musicais carnavalescos, foi primordial não só para o aproveitamento das novas gerações, como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirisse uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar (SEVERIANO, 2017, p. 103).

Observando essas mesmas invenções (em especial a gravação, a partir do fonógrafo), o professor e pesquisador das mediações tecnológicas no cenário musical Fernando Iazzetta (2009) destaca duas configurações tecnológicas de grande importância. A primeira estaria ligada ao advento do fonógrafo, criado por Thomas Edson em 1877, e responsável por transformar radicalmente toda a teia de produção já estabelecida. Segundo o autor, a partir daí “o pensamento composicional ganhou novas referências, a performance passou a contar com um processo de registro refinado e os meios de distribuição e comercialização da música expandiram-se de maneira explosiva” (IAZZETTA, 2009, p. 18). No entanto, entre os elementos que mais sofreram modificações em decorrência do surgimento da fonografia, ressaltam-se os modos de escuta pois “os meios de gravação e reprodução sonora levaram ao surgimento de um ouvinte especialista na escuta e cada vez mais distanciado da criação musical”, de modo que sendo posta em evidência, “a escuta passou a balizar os modos de fazer música durante o século XX” (IAZZETTA, 2009, p. 18).

Nesse mesmo sentido, a escuta está ligada à segunda configuração tecnológica, mesmo que ela se concentre mais no aspecto da criação: “Chamamos essa configuração de mediação

eletrônica e ela engloba as diversas práticas de criação musical mediadas por tecnologias eletroeletrônicas, especialmente a partir da segunda metade do século XX” (IAZETTA, 2009, p. 18). Conforme explica o autor,

Essas duas configurações – fonografia e mediação eletrônica –, embora distintas, são inseparáveis. Na verdade, uma é decorrência da outra: a fonografia vai deixando de ser encarada apenas como forma de registro e reprodução musical já na primeira metade do século XX para ser tomada como ferramenta de produção eletroacústica. Tanto na fonografia quanto na mediação eletrônica ocorre uma instrumentalização da escuta e da criação musical, que passam a ser mediadas por um número crescente de aparatos tecnológicos (IAZZETTA, 2009, p. 19)

Para o sociólogo Norbert Elias (1995, p. 48), sempre que ocorrem os processos sociais “podem se perceber mudanças específicas no padrão de criação artística” e, conseqüentemente, “na qualidade estrutural das obras de arte”. Estas últimas mudanças, segundo o autor, estariam sempre “vinculadas a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte”. Se a conexão entre elas não for clara, “os dois conjuntos de mudanças podem, na melhor das hipóteses, ser descritos de maneira superficial, mas dificilmente podem ser explicados ou compreendidos (ELIAS, 1995, p. 48).

Desse modo, a partir dessas noções introdutórias e considerando ainda a necessidade de demarcar um terreno no qual este estudo se insere, serão elencados, a seguir, alguns dos principais acontecimentos referentes ao desenvolvimento da fonografia, da mediação tecnológica e dos desdobramentos sobre a música popular brasileira, envolvendo mudanças no modo de escuta, nos padrões de criação musical, na indústria da música e, de um modo mais geral, na cultura. O objetivo é reunir um conjunto fundamental de informações sobre a interface música-tecnologia, possibilitando maior apropriação deste campo, sobretudo com vistas aos processos sócio-históricos que o demarcam.

1.1.1 Registros e triagem da canção: o advento do fonógrafo

O fonógrafo, máquina criada para gravar e reproduzir vozes através de microperfurações feitas num cilindro, não foi desenvolvido originalmente para a reprodução de gravações musicais. Porém, “foi como máquina de entretenimento que ele se difundiu, começando por sessões em salas de audição nos Estados Unidos”, onde “funcionavam com moedas, renunciando outro negócio lucrativo dessa indústria por grande parte do século XX: as *jukeboxes*” (DIAS, 2000, p. 34). Tendo limitações para as reproduções em série, os cilindros limitavam também a expansão do fonógrafo. Nesse sentido, o disco de Berliner de 78 rotações ganhou destaque, permitindo a “reprodução de grandes quantidades, a partir de matrizes

gravadas, reproduzidas pelo gramofone”, viabilizando o fato de que “em 1900 a Berliner Gramophone Company, oferecesse um catálogo de 5 mil títulos e em 1903 declarasse lucros de US\$ 1 milhão” (DIAS, 2000, 34-35).

Figura 02 – Fonógrafo e cilindros Edson



Fonte: Site do Centro Cultural São Paulo (CCSP)⁴

No Brasil, a comercialização de produtos como discos, cilindros e até fonógrafos teve início a partir de 1900, com a inauguração da Casa Edison pelo empreendedor Fred Figner. Porém, o processo de gravação com artistas brasileiros teve início em 1902, marcado pelo lançamento de um disco com o lundu *Isto é bom* (de Xisto Bahia), interpretado pelo cantor Baiano (Manuel Pedro dos Santos, 1887 – 1944). Mais tarde, outras empresas iniciaram atividades no ramo, produzindo os primeiros discos de música brasileira – podendo ter uma faixa em cada lado, com média de três minutos de duração cada –, onde eram gravadas modinhas, polcas e maxixes (CABRAL, 1996; DIAS, 2000).

Devido à precariedade dos equipamentos nos processos dessa fase da gravação acústica, os cantores e cantoras (essas ainda em menor número) necessitavam possuir grande potência vocal, ou em outras palavras, precisavam berrar para obter bons resultados diante das máquinas. Por conta disso, ao ser transposta das salas de apresentações (salões, teatro, cinema etc.) para o estúdio de gravação, a parte instrumental também era afetada, uma vez que os instrumentos poderiam se sobressair em relação à voz. A saída foi optar por formações reduzidas ou até mesmo à execução somente de voz e violão ou piano. Desse modo, para que

⁴ Disponível em: < <http://centrocultural.sp.gov.br/2021/11/03/fonografia-e-patrimonio-cultural-a-digitalizacao-dos-cilindros-de-cera-pertencentes-ao-acervo-historico-da-discoteca-oneyda- Alvarenga/> >. Acesso em: 13 out. 2022.

a música popular pudesse ser contemplada com os adventos tecnológicos da época, foram necessárias e inevitáveis modificações na interpretação e consequentemente na sua estética⁵ (DIAS, 2000; CABRAL, 1996).

O músico e pesquisador Luiz Tatit explica que a chegada desses equipamentos de gravação no Brasil acabou por gerar um tipo de triagem (de ordem técnica) na música popular brasileira, deixando de fora dos registros “toda a sonoridade refratária aos novos recursos” (TATIT, 2021, p. 93). Com isso, a eliminação de sonoridades incompatíveis com o precário e recém-chegado sistema de gravação, juntamente com a opção pelo samba como gênero ‘piloto’ desses registros iniciais (conforme veremos abaixo), “definiram a primeira triagem que contribuiu para a conformação da canção popular com as características hoje conhecidas” (TATIT, 2021, p. 95).

Este cenário permitiu que em novembro de 1916 fosse gravada (para o carnaval do ano seguinte e, portanto, lançada no início de 1917) a canção *Pelo telefone*, registrada por Donga (Ernesto dos Santos) e interpretada pelo cantor Baiano – o mesmo que gravara o primeiro disco brasileiro em 1902. Apesar de controversas sobre tal denominação, a música foi lançada com o rótulo de “samba carnavalesco” e o seu sucesso difundiu e promoveu o que veio a se tornar o principal gênero musical do Brasil: o samba (VIANNA, 1995; CABRAL, 1996). Acumulando uma série de polêmicas das quais se destacam as de ordem rítmica e autoral, o contexto de *Pelo telefone* traz elementos-chave para a discussão sobre as transformações no universo fonográfico, composicional e propriamente musical no Brasil.

Figura 03 – capa da partitura de *Pelo telefone*

⁵ A respeito desta última, devido às restrições dos discos de 78 RPM, nota-se também a institucionalização da canção de três minutos que permaneceu como padrão universal mesmo após a chegada do *Long Play* (LP).



Fonte: Almirante, 2013.

Conforme aponta a bibliografia consultada⁶, *Pelo telefone* foi uma canção de criação coletiva entre sambistas como Sinhô, Mauro de Almeida, Tia Ciata e João da Mata (ALMIRANTE, 2013; CABRAL, 1996). No entanto, devido ao êxito deste samba nas primeiras apresentações, Donga acabou por registrá-lo na Biblioteca Nacional ficando com os créditos da composição apenas para si, o que gerou grande desconforto entre os colegas e uma grande polêmica no âmbito da música popular e da indústria fonográfica brasileira, que vez por outra é reavivada em debates culturais do presente (SEVERIANO, 2017; WISNIK, 2007). Na interpretação de Santuza Cambraia Naves (2010, p. 68), a atitude de Donga sinaliza “um momento de transição de padrões culturais de uma sociedade do tipo tradicional para um mundo em processo de modernização”, pois ao identificar-se como autor de uma canção criada coletivamente, registrando-a em seu nome, Donga assumiu um comportamento próprio “de quem incorpora os valores do indivíduo moderno”.

No livro *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral (1974) narra uma discussão (reproduzida na íntegra a seguir) que

⁶ Almirante (2013), Cabral (1996), Severiano (2017), Naves (2010), Wisnik (2007), Tatit (2021), entre outras obras citadas ao longo do trabalho.

teria presenciado entre dois importantes sambistas de diferentes gerações, em decorrência da pergunta “o que é samba?”:

DONGA Ué. Samba é isso há muito tempo:
 “O chefe da polícia
 Pelo telefone
 Mandou me avisar
 Que na Carioca
 Tem uma roleta
 Para se jogar”.

ISMAEL SILVA Isso é maxixe.

DONGA Então, o que é samba?

ISMAEL “Se você jurar
 Que me tem amor
 Eu posso me regenerar
 Mas se é
 Para fingir mulher
 A orgia assim não vou deixar”.

DONGA Isso não é samba. É marcha. (CABRAL, 1974, p. 21-22)

Tal discussão, lembrada por Sérgio Cabral, é protagonizada por compositores representantes de dois importantes redutos do samba. O primeiro, representado por Donga, situava-se na Rua Visconde de Itaúna, 117 (na antiga Praça Onze), endereço da casa da Tia Ciata, “onde se reunia a chamada fina-flor da música popular carioca” (CABRAL, 1974, p. 21), como João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha, além de Donga e outros músicos e compositores, frequentemente apontados como responsáveis pelo nascimento do samba (ou pelo menos daquilo que se compreendia naquele período como tal). O segundo lugar, representado por Ismael Silva (1905 – 1978), seria o bairro do Estácio de Sá, onde estavam os germes das primeiras escolas de sambas (a partir do bloco “Deixa falar”) em aproximadamente 1928 e onde vivia a nova geração de compositores responsáveis por dar novas formas ao samba.

Os dois lugares social e culturalmente emblemáticos para o nascimento e transformação do samba (assim como seus respectivos agentes históricos), marcam dois paradigmas discutidos por Carlos Sandroni (2001), sendo eles o paradigma do *tresillo* (ligado à primeira geração de sambistas) e o paradigma do Estácio (ligado aos sambistas da segunda geração). Identificado por musicólogos cubanos, o *tresillo* é um padrão rítmico composto por três articulações (3+3+2) e que aparece em diferentes lugares das Américas, por onde houve

importações de pessoas africanas escravizadas, incluindo o Brasil. Segundo Sandroni, seria este o paradigma ligado aos sambistas que se encontravam na casa da Tia Ciata entre as décadas de 1910 e 1920 (quando a criação musical tinha base em gêneros como lundu, maxixe e choro), podendo ser encontrado ainda hoje em uma série de músicas brasileiras provenientes da tradição oral como, por exemplo, “nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca”, além dos maracatus e “vários tipos de toques para divindades afrobrasileiras” [sic] (SANDRONI, 2001, p. 22). Na notação convencional da música ocidental, o *tresillo* pode ser representado do seguinte modo:

Figura 4 – Representação rítmica do *Tresillo* na partitura



Fonte: Sandroni (2001, p. 22).

Ou ainda, utilizando outro sistema de notação com base nos estudos de Oliveira Pinto (2001), reconhecendo as nuances do fazer musical em culturas afro-brasileiras e suas diferenciações em relação ao modelo ocidental, o mesmo padrão rítmico também pode ser assim representado:

| x . . x . . x . |⁷

Já o paradigma do Estácio, desenvolvido por sambistas como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide (Alcebíades Barcelos), Baiaco, Mano Edgar, entre outros, diferencia-se por uma pulsação rítmica mais complexa, que emprega um segundo compasso para acomodar a frase completa – que anteriormente ocupava um único compasso. Desse modo, se numa variação comum ao paradigma *tresillo*, podia-se cantarolar um samba de Sinhô ou de Donga (como *Jura* ou *Pelo Telefone*, respectivamente) utilizando o padrão abaixo,

Figura 5 – Representação rítmica de variação do *tresillo*



Fonte: Sandroni (2001, p. 23).

ou

| X X x X X x X x |⁸

⁷ x = pulsação percutida. . = pulsação muda (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 95).

⁸ X = com acentuação. x: sem acentuação (OLIVEIRA PINTO, 2001).

com a nova forma de se tocar, a partir do paradigma do Estácio, passa-se a utilizar outro padrão para acompanhar composições como *Se você jurar*, de Ismael Silva e Nilton Bastos:

Figura 6 – Representação rítmica do paradigma do Estácio



Fonte: Sandroni (2001, p. 26).

ou

| X X x X X x X x | X x X x X x x X | x X x X X x X x | X x X x X x x X |⁹

Apoiado em Mukuna, Sandroni destaca algumas contraposições a partir dos dois padrões mencionados, por onde o novo ciclo traz maior associação com a forma “popular” do samba, em detrimento de sua forma “folclórica”, além de cristalizar uma forma “carioca” implicitamente oposta à forma “baiana”. Este novo ciclo, de acordo com o autor, “justamente por ser novo (pelo menos no contexto do samba), seria “mais representativo”, isto é, capaz de representar o samba no que ele tem de original e independente de outros gêneros brasileiros” (SANDRONI, 2001, p. 27).

Essas alterações envolvendo o novo padrão rítmico do samba foram pouco a pouco sendo registradas na discografia brasileira – sobretudo a partir de 1927 conforme será tratado mais adiante –, o que contribuiu fundamentalmente para a fixação deste gênero. Assim, vale observar, em relação a todo o contexto de *Pelo telefone* e do processo de transformação do samba, que o estabelecimento da indústria fonográfica no Brasil, ao gravar e comercializar massivamente uma série de obras, rotulando – muitas vezes erroneamente – seus respectivos gêneros e mencionando os créditos de compositores e intérpretes, passa a impulsionar determinados gêneros musicais em detrimentos de outros e a consagrar um conjunto também particular de arranjadotes, intérpretes e compositores.

Tal seleção do que deve ou não ser gravado está também relacionada ao aspecto, já citado, do qual o pesquisador Luiz Tatit (2021) trata como processo de “triagem”. Se num primeiro momento este processo ocorreu em função da limitação dos recursos mecânicos do fonógrafo, que restringiu o registro musical apenas a determinadas sonoridades, num segundo momento coube ao rádio levar adiante tal processo de triagem – conforme veremos a seguir. Os estudos de Tatit (2021) demonstram ao menos quatro fases deste processo de triagem – que envolvem elementos como o fonógrafo, o rádio, o carnaval, o samba-canção, a bossa nova e o

⁹ Idem.

tropicalismo. Embora não seja objetivo central deste trabalho aprofundar tal conceito, interessa, mais propriamente, observar o modo como esses recursos (fonografia, radiodifusão e outras tecnologias) passam a exercer papéis muito mais complexos no âmbito da música popular do que meros suportes técnicos.

Desse modo, tendo abordado o contexto em que a introdução do fonógrafo provocou uma série de modificações na configuração da música popular no Brasil, alterando aspectos como noção de autoria, sonoridade, comercialização, fixação de gêneros, triagem etc., cabe então compreender como o advento do rádio se instalou na cultura brasileira, observando principalmente as relações e efeitos estabelecidos entre esta tecnologia e o fenômeno da canção popular brasileira.

1.1.2 O rádio e a modificação dos modos de escuta

Após sua implantação na Europa e nos Estados Unidos em 1920, a radiodifusão chegou ao Brasil em 07 de setembro de 1922 transmitindo o discurso do presidente Epitácio Pessoa, no Teatro Municipal, e as óperas do Teatro Lírico. Somente no dia 20 de abril de 1923, foi instalada no Rio de Janeiro a primeira emissora de rádio brasileira, a Rádio Sociedade, e no ano seguinte, a Rádio Clube do Brasil, na mesma cidade (CABRAL, 1996). As instalações das emissoras eram tão precárias quanto os aparelhos receptores montados pelos próprios ouvintes a partir de cinco peças, conforme registrou Cabral (1996, p. 09): “cristal de galena, regulador de contato de galena, indutor, condensador variável de sintonia e fones de ouvido”.

Como as programações radiofônicas eram predominantemente voltadas para a chamada música erudita, mesmo após a chegada da Rádio Mayrink Veiga, em 1926, e da Rádio Educadora em janeiro de 1927, “a música popular ainda não desfrutava desse meio de comunicação para se tornar mais conhecida” na primeira década da era do rádio (CABRAL, 1996, p. 10). Paralelamente, com a chegada do cinema falado, em 1929, o mercado de trabalho para músicos entrou num período crítico, visto que estes realizavam diversos trabalhos sonorizando os antigos cinemas mudos.

A partir da década de 1930, com a consolidação do rádio enquanto principal meio de comunicação, o cenário se modificou. Foi-se estabelecendo um fecundo campo de trabalho para músicos, cantores e cantoras em programas com auditório, concursos e novelas, entre outras programações, nascendo inclusive diversas e importantes orquestras e destacando ou revelando jovens artistas como Noel Rosa, Elisete Cardoso, Dorival Caymmi, Aracy de

Almeida, Sílvio Caldas, Orlando Silva entre outros (SEVERIANO, 2017). Só a Rádio Nacional empregava, na década de 1950, cerca de 700 artistas divididos entre maestros, cantoras e cantores, músicos de diversos instrumentos de corda, sopro e percussão (CABRAL, 1996).

Evidentemente não foi só de música que o rádio sobreviveu, tendo obtido sucesso com transmissões de partidas de futebol, jornalismo, realizando propagandas – liberadas por decreto somente a partir de 1932 –, além de ser apropriado estrategicamente pelo governo, sobretudo com o Estado Novo (1937 – 1945). Ao mesmo tempo, por sua forte presença e influência na vida cotidiana dos brasileiros, “a música popular constituía um dos segmentos mais importantes a serem fiscalizados, censurados e, na medida do possível, utilizados pelo Estado” (SEVERIANO, 2017, p. 266). Deste contexto vale mencionar a “cruzada antimalandragem” promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP) do governo de Getúlio Vargas, que intentava uma espécie de “purificação” do samba, conforme demonstra Jairo Severiano:

Numa profunda demonstração de incompreensão e preconceito, alguns teóricos do regime consideravam indecentes “o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular”. Daí o propósito de civilizá-los, livrando-os de suas “impurezas”, uma vez que seria impraticável proibi-los. Isso está bem claro num artigo de Álvaro Salgado, publicado em 1941 na revista *Cultura Política*, editada pelo próprio DIP (...): “O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social”¹⁰ (SEVERIANO, 2017, p. 267).

Mediante a este período – atravessado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas – em que o rádio se estabeleceu como arena de investidas do governo na inibição de apologia à malandragem e de incentivo ao trabalho, foi lançada em 1939 a música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que acabou por criar um novo paradigma no samba, conhecido como samba-exaltação. Mesmo não sendo essa a intenção de Ary Barroso – que não era apoiador de Getúlio Vargas –, a partir de *Aquarela do Brasil* outros compositores passaram a criar obras ufanistas, como “Brasil brasileiro” (Sebastião Lima e Henrique de Almeida), “Onde o céu azul é mais azul” (Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro), “Brasil pandeiro” (Assis Valente) e “Onde florescem os cafezais” (Alcir e David Nasser), que vinham ao encontro dos interesses do governo de passar para a população uma imagem – não necessariamente condizente com a realidade – de um país feliz e próspero (SEVERIANO, 2017).

¹⁰ SALGADO, 1941 apud SEVERIANO, 2017, p. 267.

Além das dimensões social, política e econômica, a tecnologia de radiofusão influi também sobre mecanismos intrínsecos aos indivíduos, como os aspectos psicológicos, além da própria experiência de escuta entre a música e o grande público. Ora reproduzindo músicas gravadas, ora realizando programas ao vivo, o rádio tornou-se o grande responsável por deslocar a música das salas de concerto – ou de outros locais específicos para sua apresentação – para os lares. Tal deslocamento da experiência do público, de espaços coletivos e especializados para locais privados, transformou profundamente a experiência de apreciação musical, pois ao disporem músicas de diferentes períodos “para serem reproduzidas de um mesmo modo e dentro de um mesmo ambiente”, os meios de radiofusão e gravação “forçaram o estabelecimento de uma nova compreensão do repertório musical” (IAZZETTA, 2009, p. 41). Os meios de reprodução, segundo Iazzetta, promoveram “a fragmentação do material musical e a fragmentação da própria escuta, a qual passa a compreender obras a partir de trechos descontextualizados” (IAZZETTA, 2009, p. 41).

Num importante ensaio intitulado *O fetichismo na música e a regressão da audição*, publicado originalmente de 1938, o filósofo Theodor Adorno aponta a desconcentração como novo modo comportamental perceptivo, que resulta numa relação que “prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas” (ADORNO, 1999, p. 92). Segundo o autor,

Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si, exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva (ADORNO, 1999, p. 92-93).

O olhar de Adorno sobre os efeitos dos meios de comunicação de massa na sociedade o levou à criação, em parceria com Horkheimer e no seio da Escola de Frankfurt, de um dos mais importantes conceitos para os estudos e análises culturais: a noção de Indústria Cultural. O conceito – que será retomado mais adiante – propõe que este segmento atua na padronização dos produtos culturais, aniquilando a individualidade e os gostos pessoais, formando uma massa consumidora padronizada – com comportamentos igualmente padronizados – e difundindo assim a ideologia do sistema capitalista. Isso demonstra que, se por um lado a evolução tecnológica é frequentemente recebida com entusiasmo pelo mercado, que expande seus lucros e amplia seu poder através dos novos recursos, e pelo público consumidor, vislumbrado com as novidades e seus supostos benefícios, por outro lado ela preocupa uma série de pensadores que veem no progresso o avanço da barbárie (BENJAMIN, 2012).

Apesar da noção de um tipo de escuta atenta e especializada tenha sido predominante na sociologia da música através de autores como Pierre Schaeffer, R. Murray Schafer e o próprio Adorno, um outro tipo de escuta, desconcentrada, tem sido cada vez mais observado e reconhecido nos estudos contemporâneos. Para Fernando Iazzetta (2009), foi o compositor e professor de música eletroacústica Barry Truax – canadense nascido em 1947 – que trouxe uma distinção entre a escuta analítica, onde o indivíduo se esforça para captar informações no som, e a escuta distraída, onde o ouvinte está ativamente exercendo outra função no momento da escuta. Nesse sentido, considerando, de um modo geral, os diferentes contextos em que a música é ouvida, pode-se reconhecer, conseqüentemente, a coexistência de múltiplos modos de escuta, onde os próprios ouvintes desenvolvem competências de escutas relacionadas às “convenções socioculturais de uma subcultura em que determinada música ocorre” (IAZZETTA, 2009, p 40).

Até aqui foi possível perceber como o advento do rádio transformou o contexto musical brasileiro, ampliando o campo de trabalho para músicos, cantores e compositores – por conta dos programas de auditórios e estimulando, conseqüentemente, o mercado de gravação –, inaugurando a dinâmica de comunicação de massa – que resultou numa ampla divulgação da música popular –, alterando os modos de escuta, além de acentuar, pouco a pouco, as relações entre música e mercado – tópico que será melhor abordado mais adiante. Todo esse cenário terá desdobramentos na obra do personagem central deste estudo e alguns pontos aqui abordados reaparecerão no momento das análises, localizadas no terceiro capítulo. Veremos agora como os aprimoramentos da tecnologia de gravação ampliaram as possibilidades de registrar sonoridades até então inviáveis aos equipamentos anteriores, fato este que trouxe uma nova onda de modificações de grandes conseqüências para o rumo da música popular das décadas subsequentes, repercutindo no rádio e em outros meios.

1.1.3 A gravação elétrica e as novas possibilidades

O processo de gravação elétrica¹¹, aliado à evolução da radiodifusão, entre outras novidades emergidas do setor industrial, produziu grandes mudanças na música popular brasileira. Com o aprimoramento da tecnologia elétrica de gravação e reprodução sonora, principalmente o microfone, a jovem e promissora indústria da música passou a produzir resultados de “alta fidelidade” sonora – utilizando o termo que ganhou notoriedade nessa

¹¹ O sistema elétrico de gravação surgiu nos Estados Unidos em 1924, chegando ao Brasil em 1927 através da gravadora Odeon – no Rio de Janeiro.

mesma época – uma vez que o espectro sonoro que as máquinas podiam captar e reproduzir foram ampliados (VICENTE & DE MARCHI, 2014).

Já nos primeiros discos gravados e lançados nesta nova fase nota-se a presença de maior instrumentação com metais, piano e até bateria, acontecendo em 1929 o primeiro registro com a percussão característica do samba com a gravação de *Na Pavuna*, pelo grupo Bando de Tangarás, integrado por importantes figuras como Almirante e Noel Rosa (CABRAL, 1996; SEVERIANO, 2008). A partir de gravações como esta, os percussionistas cariocas do Estácio passaram a imprimir um novo paradigma rítmico na discografia brasileira (o paradigma do Estácio, conforme citado anteriormente): “era o princípio da morte dos sambas-maxixe, de Sinhô e sua escola” (DUARTE¹², apud CABRAL, 1974, p. 21).

Mas talvez o primeiro grande marco neste sentido veio em 1928 com o primeiro disco do cantor Mário Reis, lançado pela própria Odeon. Nele, equipado de microfones com fios, amplificadores, entre outras novidades, o cantor pôde interpretar utilizando dinâmicas vocais mais naturais, ou seja, substituindo os antigos padrões característicos do bel canto italiano (SEVERIANO, 2017). E desse modo, “cantando de maneira coloquial, muitas vezes recitando”, Mário Reis tornar-se, segundo Cabral (1996, p. 19), “o pai da moderna interpretação da música popular brasileira”.

Com vistas a este percurso onde as novas ferramentas elétricas alteram os modos e as possibilidades de gravação, autores como Sérgio Cabral (1996) e Augusto de Campos (2008) sugerem uma correspondência entre este trabalho de Mário Reis e o despontamento, décadas mais tarde, do fenômeno João Gilberto com o *LP Chega de Saudade* (Odeon, 1959), considerado o disco que inaugurou a bossa nova¹³. Isso porque nesta gravação de João Gilberto, além de chamar atenção a maneira como o músico toca seu violão suavemente e apresentando inovações na batida, nota-se na interpretação vocal “uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência” (NAVES, 2001, p. 13).

Uma boa análise sobre tais revoluções interpretativas na música popular brasileira, envolvendo João Gilberto, Mário Reis e os avanços eletroacústicos, pode ser verificada no ensaio *Da jovem guarda a João Gilberto* do poeta e crítico Augusto de Campos:

¹² Sem referências à obra.

¹³ Um ano antes, foi lançado o disco de 78 rpm *Chega de saudade*, da cantora Elizeth Cardoso, considerado o disco precursor da bossa nova. Nele, João Gilberto já tocava seu violão de modo a seu modo peculiar na música composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, chamando a atenção da crítica.

Dentre as características revolucionárias da BN [Bossa Nova], uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico. João Gilberto e depois dele tantos outros – na esteira, é verdade, de uma tradição detectável na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis) – adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto* sem suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental. Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziram a essa revolução dos padrões de conduta interpretativa (CAMPOS, 2008, p. 53-54).

Neste contexto, não só a gravação elétrica foi determinante para a solidificação de uma indústria fonográfica, mas possibilitando novas formas de interpretação nas sessões de gravação, favoreceu o despontar de manifestações musicais como a bossa nova, que assumiria importante papel não somente naquilo que Augusto de Campos (2008) denomina como “linha evolutiva”¹⁴ da música popular brasileira, mas também num cenário político e social mais amplo e complexo, que envolve questões como modernismo, ebulição cultural, sentimento de renovação artística e progresso sociopolítico (WISNIK, 2007)¹⁵. Analisando o cenário em que a indústria fonográfica avança progressivamente em seus aspectos técnicos e mercadológicos, Fernando Iazzetta afirma que

O registro sonoro sobre um suporte físico enfatizou o processo de “coisificação” da música, ao mesmo tempo que eliminou a necessidade de conexão espaço-temporal entre a performance e a escuta. Com isso, cada vez mais as pessoas passam a comprar a música ao invés de realizá-la, demarcando de modo contundente as esferas do público e do doméstico, do profissional e do amador na produção musical (IAZZETTA, 2009, p. 30).

A era das gravações analógicas não se limitou aos equipamentos de seu período inicial. Outras ferramentas surgiram como gravadores que utilizavam fitas revestidas de material magnético, capazes de promover sobreposições de instrumentos gravados em momentos diferentes (VICENTE, 1996). Tal inovação também revolucionou os processos de gravação

¹⁴ No contexto do tropicalismo (entre 1967 e 1968), Caetano Veloso chegou a mencionar sobre uma “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira, iniciada por João Gilberto. Em entrevista a Augusto de Campos, Gilberto Gil comenta sobre tal noção: “(...) João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música tinha sido formada por uma série de fatores não só surgidos na própria cultura brasileira, como trazidos pela cultura internacional. Essas coisas todas JG reconheceu e colocou em síntese no seu trabalho. (...) Então, a linha evolutiva devia ser retomada exatamente naquele sentido de JG, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena. Quanto à ideia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou menos o mesmo sentido. É a ideia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa só que só existisse para a sensibilidade brasileira” (CAMPOS, 2008, p. 190).

¹⁵ É fato que a bossa nova foi (muitas vezes) interpretada como um movimento que ficou mais restrito ao âmbito estético, estando mais ‘alienada’ aos acontecimentos políticos dos anos 60. Porém, o sentido aqui empregado é o adotado por Wisnik (2007), que será retomado na seção sobre o tropicalismo, no segundo capítulo deste trabalho.

trazendo destaque também à figura de técnico de gravação, capaz de editar os trechos gravados, eliminando erros, adicionando novos elementos ou até efeitos.

Após a instalação da gravação elétrica, outra novidade foi lançada nos Estados Unidos (ainda em 1948) pela Columbia, chegando ao Brasil em 1951 com a gravadora Sinter: o *long-play* de 33 rotações. Os primeiros *long-plays* tinham 10 polegadas e comportavam até 8 faixas. Poucos anos depois saíram os discos de 12 polegadas (consagrados pela sigla LP) comportando mais faixas e ganhando a preferência no mercado musical (CABRAL, 1996). Mais tarde chegaram as fitas *cassettes*, comercializadas a partir de 1969 pela Phillips, oferecendo ao consumidor vantagens como armazenamento, transporte, possibilidades de avançar e retroceder além de gravar ou regravar sons em casa, no próprio toca fitas. Os *compact cassettes* se consolidaram no mercado mundial através da sigla *k7*, conquistando a preferência de grande parte ouvintes nos anos de 1980 e 1990, resistindo inicialmente inclusive à crescente do *compact disc* (o CD) durante os anos 90, até que este finalmente se estabelecesse no mercado (VICENTE, 2012). Porém, antes ainda de abordar estes produtos da indústria fonográfica que, de fato, devem ser compreendidos na esteira do processo de gravação elétrica, é necessário tratar – para não perder o fio temporal – de um outro dispositivo fundamental em todo esse contexto comunicacional: a televisão.

1.1.4 A televisão e a mundialização da cultura

A primeira emissora brasileira de televisão, a TV Tupi, foi inaugurada no dia 18 de setembro de 1950 em São Paulo¹⁶, transmitindo o primeiro programa televisivo da América Latina para um grupo restrito de pessoas, aquelas que já possuíam um aparelho de TV. Na década seguinte, de acordo com Rubim & Rubim (2004, p. 22), a televisão transformou-se num grande empreendimento, exigindo investimentos consistentes, gerenciamento e colocando o Brasil num “capitalismo internacionalizado”. A partir daí, “a cultura brasileira passa a ser hegemônica por um outro e novo circuito cultural, (...) ambientado e constituído pelo sistema de mídias” (RUBIM & RUBIM, 2004; p. 18).

Conforme observa Marcia Tosta Dias (2000, p. 37), a partir de um conjunto de processos de desenvolvimento e automatização que foram consolidando e sofisticando toda a cadeia de produção musical capitalista, na década de 50 foram “lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica” numa perspectiva mundial, de modo

¹⁶ Pelo empresário pernambucano Assis Chateaubriand.

“que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global do desenvolvimento capitalista”. A partir desse terreno em que a indústria fonográfica se estabelece e se inclina para dinâmicas mercadológicas demarcadas por fatores globais, Renato Ortiz (1994, p. 83) destaca que sobretudo “durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, da distribuição e do consumo de bens culturais”, sendo “nesta fase que se dá a consolidação de grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril, etc.)”. Para o autor, o ano de 1964

é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital. O golpe militar tem evidentemente um sentido político, mas ele encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico (ORTIZ, 1994, p. 80-81).

Segundo afirma Sérgio Cabral em seu livro *A MPB na era do rádio*, “quando os anos 60 chegaram, a bossa nova brilhava nos Estados Unidos e se espalhava pelo mundo inteiro” (CABRAL, 1996, p. 106). Ela veio “num momento dramático para o rádio, que, com a concorrência da televisão, abandonava o estilo antigo de programas ao vivo com elenco de cantores, orquestras, radiadores etc.” (CABRAL, 1996, p. 106). E é neste cenário, marcado também por fortes conflitos sociopolíticos envolvendo o golpe de 1964, que os festivais da canção ganharam espaço na televisão levando a música popular a um novo patamar. Os festivais expressavam “simbolicamente, em uma dimensão microssocial, a transição de dominâncias e hegemônias que se desenrola” e que passou “afetar toda a cultura e sociedade brasileiras” (RUBIM & RUBIM, 2004, p. 20).

Além de palco para uma série de composições bossanovistas – entre outros gêneros como samba e baião que também ocupavam as disputas –, os festivais formaram ambientes “privilegiados para acolher o tropicalismo, que em sua proposição político-estética assume expressamente um diálogo” e uma forte interação com emblemas “da nova cultura midiaticizada, instalada agora com efetividade no Brasil e já largamente difundida no mundo” (RUBIM & RUBIM, 2004, p. 20). Observando o novo patamar ocupado pela canção brasileira nesse período, Luiz Tatit (1990, p. 41) destaca dois movimentos que melhor representam estas novas posições, sendo o primeiro, a bossa nova, como “modelo de maturidade musical enriquecida pela convivência com o alto padrão da música popular instrumental norte-americana” e o segundo, a tropicália, “modelo de contemporaneidade poética e, sobretudo, enunciativa” onde evidencia-se “o modo de ser do cantor e do compositor e sua circunstância de produção que tinha tanta ou mais importância do que a própria canção”. Em síntese, o movimento assumiu

“a cultura midiática como um dado cultural do Brasil e do mundo a ser trabalhado” (RUBIM & RUBIM, 2004, p. 20).

É a partir dos anos 60 que se pode, então, reconhecer o funcionamento de uma cultura midiática no Brasil, uma vez que é neste período que as noções e recursos necessários ao funcionamento de uma dinâmica de indústria cultural estavam dados, sendo a música popular determinante nesse processo de consolidação dos grandes meios de comunicação (DIAS, 2000; RUBIM & RUBIM, 2004). Assim como o rádio, a TV se instalou na cultura de forma definitiva. No entanto, com o advento da internet, o formato e funcionamento desses meios comunicacionais foram – e continuam sendo – profundamente modificados, principalmente com a chegada de outro dispositivo, o *smartphone*. Compreender os efeitos dessas novas tecnologias sobre o cenário da música popular é o objetivo da próxima subseção.

1.1.5 Dos suportes físicos ao streaming: a era digital e as novas relações entre música e mercado

O contexto da era digital está integrado ao cenário abordado na seção anterior em que se introduz a noção de mundialização da cultura. Neste contexto em que os produtos culturais locais são postos numa perspectiva global, a relação – cada vez mais mediada por tecnologias – entre música e mercado atinge novas formas e novos graus de estreitamento conforme verificaremos a seguir.

Se no início da experiência com o rádio e com os processos de gravação houve uma tendência de separar músicos (pessoas diretamente ligadas ao fazer musical) e não-músicos (somente ouvintes que consomem as obras), no final do século 20 as novas tecnologias sonoras reintroduziram, pouco a pouco, os ouvintes na cadeia produtiva da música. Embora o *Compact Disc* (CD) viesse sendo comercializado em países economicamente mais desenvolvidos (como Estados Unidos e Japão) desde os anos 80, sua popularização no Brasil ocorreu somente na década de 1990, “graças a uma agressiva campanha das gravadoras para a substituição de discos em vinil (LP e compactos) e das fitas magnéticas, tipo Cassete, pelos novos discos digitais” (VICENTE & DE MARCHI, 2014, p. 24). Dada a substituição do LP pelo CD, coube ao *Compact Disc-Recordable*¹⁷, o CD-R, e ao *Compact Disc ReWritable*¹⁸, o CD-RW, assumirem o espaço conquistado pelas fitas k7, uma vez que se podia gravar e regravar em tais

¹⁷ Disco compacto gravável.

¹⁸ Disco compacto regravável.

mídias mantendo boa qualidade de áudio. Outra novidade, como símbolo que integrou imagem e vídeo no contexto da indústria fonográfica, o *Digital Video Disc* (DVD) obteve expressivo crescimento no início da década de 2000.

Apesar desse início da era digital ter significado uma retomada no crescimento do mercado fonográfico – após um período problemático devido às crises econômicas advindas do cenário político dos anos 80 –, o novo cenário também trouxe fortes crises sobretudo em função, justamente, da facilidade com que os próprios usuários passaram a ter sobre os novos recursos que possibilitavam a cópia, venda ou compartilhamento gratuito das músicas lançadas, fazendo com que artistas e gravadoras enfrentassem uma forte onda de pirataria.

Mas na medida em que os recursos digitais para a produção musical vão se padronizando por completo no âmbito da indústria fonográfica, as grandes gravadoras passam a delegar

as funções de gravação e produção industrial de discos a terceiros, controlando o mercado através da distribuição dos produtos físicos e da divulgação dos artistas na mídia nacional. Essa prática não apenas diminuía os custos de produção dos CD, uma vez que o investimento era dividido entre diversos atores, como também prometia otimizar o marketing dos artistas, pois as empresas independentes teriam mais condições de explorar essa maior diversidade musical, normalmente vinculada a demandas identitárias locais dos mais diversos tipos. Para levar isso a cabo, houve a popularização de equipamentos digitais de produção musical, o que levou à proliferação de estúdios de gravação em todas as regiões do país. Nesse momento, rompia-se o monopólio de gravação sonora das gravadoras presentes no eixo Rio-São Paulo (VICENTE & DE MARCHI, 2014, p. 24-25).

Nesse sentido, principalmente com o surgimento do MP3, a cena musical independente ganhou novas projeções profissionais, com o aprimoramento de estúdios caseiros e a possibilidade de divulgação gratuita do trabalho através de plataformas digitais disponíveis na internet – o que vem ocorrer somente a partir dos anos 2000. Falar de música através de dispositivos eletrônicos conectados à internet, necessita destacar, então, a implicação do surgimento do MP3 em 1992, com sua popularização a partir de 1997, e do crescente (embora lento) acesso à internet (que chegou ao Brasil no final dos anos 80 por iniciativa da comunidade acadêmica) num contexto de globalização, uma vez que deste casamento resulta a formação de novas comunidades de ouvintes que, através de *downloads*, passaram a exercer seu consumo fomentando não somente a cena de bandas ou intérpretes já consolidados pela indústria fonográfica como também promovendo a cena de artistas independentes. O documentário *System Shock: How the Mp3 Changed Music* (ROSENBERG, 2019) mostra como o advento do MP3 abalou a indústria da música, principalmente as gravadoras (mas também os direitos

autorais de compositores e intérpretes), dando início à cultura do compartilhamento. E todo esse cenário onde os usuários intervêm no procedimento de circulação das informações e produtos culturais (dos botões analógicos de um gravador portátil aos botões de compartilhamento virtual), marca a passagem da chamada ‘cultura de massa’ para a ‘cultura das mídias’ (SANTAELLA, 2000).

Nessa constante transformação de um universo tecnológico cada vez mais conectado à internet, vão surgindo diversas plataformas digitais de distribuição de música. Se num dado período, os serviços de *downloads* predominaram enquanto forma de acesso ao consumo musical, atualmente, nos serviços de *streaming*, a reprodução de uma faixa musical não necessita de armazenamento no dispositivo móvel (smartphone, tablete, computador etc.), uma vez que utiliza pacote de dados online para reproduzir as informações ao mesmo tempo em que elas chegam.

É nesse processo de desmaterialização do consumo musical, onde o ouvinte é quem determina o momento e local de sua escuta sem estar preso a um suporte físico fixo, que os smartphones conectados a plataformas digitais como *Youtube* e *Spotify* se firmam enquanto peças-chave no modo como se ouve, se compra, se vende, se produz, e enfim, como se consome música atualmente. A exemplo deste contexto, destaca-se que mesmo com maior facilidade de se gravar um álbum nesse início do século 21, muitos artistas têm optado por lançar *singles* ou EP (*Extended Play*)¹⁹, geralmente em função de estratégias de marketing, uma vez que estes formatos de lançamentos estão mais de acordo com a atual dinâmica global da indústria da música. Além disso, outra estratégia utilizada, sobretudo por artistas de grande alcance e que pretendem alcançar o topo – ou nele se manter – das músicas mais tocadas no mundo, são os consagrados *feats*, lançamentos em que artistas e empresários produzem parcerias com outros artistas de renome – frequentemente estrangeiros – buscando alcançar maiores projeções artísticas e mercadológicas para suas carreiras.

Nesse sentido, se nos anos 90 ou 2000 fazer sucesso na música significava reunir um grupo de músicos, adquirir instrumentos musicais, ter um local (geralmente garagem) para realizar criações coletivas e infinitos ensaios, hoje, onde uma crescente parte da população se encontra trancafiada em apartamentos cada vez menores (impróprios para se tocar instrumentos

¹⁹ *Singles* são canções individuais, associadas ou não a um álbum, lançadas digitalmente para divulgar um novo trabalho, manter o intérprete na mídia ou questões correlatas, enquanto o EP estaria num meio-termo entre um *Single* e um álbum, ou seja, possuindo um pequeno conjunto de músicas (4 a 7 em média) e duração total de aproximadamente 30 minutos.

acústicos, muito menos em grupo) e presa em redes sociais que cultuam a imagem e as narrativas individuais, o processo de criação musical passa adquirir características mais solitárias e incorporar, cada vez mais em primeiro plano, estratégias estritamente comerciais, resultando, entre outras coisas, num cenário musical tomado por artistas solistas.

Num artigo de Miguel Ángel Bargueño (2021)²⁰ para o jornal *El País* intitulado *Como a pandemia, a televisão e o Spotify ‘mataram’ os grupos musicais*, os motivos dessa mudança na indústria da música, apontados pelos próprios produtores de solistas famosos e por representantes de gravadoras, são claros: “para uma gravadora, quando se trata da promoção de um evento, mudar um cara ou uma garota em vez de uma banda inteira é mais ágil e mais barato” (Pablo Cebrián, produtor). Ou ainda, “em termos de marketing, é mais fácil vender uma única pessoa, um ícone” (Alizzz, produtor).

Nesse sentido, pode-se notar que com o sufocamento das bandas numa indústria que não possui mais interesse em investir na criação e interação de um grupo de músicos – pois a imagem individual é mais representativa da sociedade e muito mais rentável economicamente –, perde-se também um importante espaço simbólico de representação do coletivo; de manifestação daquilo que é fundamental na cultural humana: a cooperação entre diferentes indivíduos para a construção de algo em comum, cujo resultado reflete sobre a identidade cultural e interesses do grupo (ou comunidade) como um todo e não na autoimagem ou história de sucesso de um único indivíduo.

Não é preciso muito esforço para perceber que quando o assunto é música e mercado, o que menos se discute é música no sentido propriamente artístico e o que mais importa são os interesses comerciais e econômicos que dizem respeito muito mais a um modo de vida articulado pelo capitalismo do que produção e experiência artística. De qualquer modo, olhar para essas produções e reconhecê-las como arte é fundamental para analisar a própria cultura contemporânea; para compreender o que isso revela sobre seus indivíduos e a sociedade de um modo geral.

Uma importante discussão que aborda as relações entre canção popular brasileira e mercado – mais especificamente os negócios publicitários – é feita pelo professor e pesquisador Walter Garcia no artigo *Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle*. Relembrando as investidas de grandes marcas do imperialismo capitalista como a Coca-Cola e

²⁰ Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-04-17/como-a-pandemia-a-televisao-e-o-spotify-mataram-os-grupos-musicais.html>> Acesso em: 24 fev. 2022.

a General Motors em músicos como Radamés Gnattali (ainda na década de 40) e Tom Jobim (na década de 60) para a criação de *jingles*, o autor verifica “a proximidade com que sempre se realizaram a canção tornada mercadoria, vendendo-se a si mesma” (primeiro no formato de partitura, sendo difundida em apresentações ao vivo, depois em disco, com difusão em rádios e TVs) e a aquela “que vende uma outra mercadoria (o *jingle*, descendente do pregão de rua)” (GARCIA, 2019, p.245).

Segundo Garcia, apesar desse tipo de negociação que vincula uma obra a um produto como a Coca-Cola ter gerado certas polêmicas, o que não se discute é “o próprio mecanismo publicitário de identificação entre mercadorias” que tem como objetivo “persuadir o consumidor a sentir com um refrigerante a emoção primeiro experimentada com o cancionista em sua obra, nem o porquê de a estética da canção se prestar a tal utilização, à parte seu sucesso comercial anterior” (GARCIA, 2019, p. 246). Desse modo,

se a Coca-Cola lucra com o prestígio que lhe é conferido por Tom Jobim, este também sai satisfeito, não só por conta do cachê, mas pela propaganda de sua obra feita em união com a marca mais valiosa do mundo. Ao que parece, um negócio bom para ambas as partes, que no entanto não deixa de indicar um tempo em que os anunciantes são definitivamente os novos mecenas, com consequências catastróficas para a canção popular que se pretenda artística, além de comercial (GARCIA, 2019, p. 247).

Com isso, a própria canção acaba por se transformar em *jingle* dos artistas, enquanto esses, absorvendo estrategicamente noções do marketing, se configuram como “marcas a serem gerenciadas” (GARCIA, 2019, p. 254). Após citar o papel do tropicalismo como movimento que apostou no “produssumo” – formulação do concretista Décio Pignatari, que vincula arte de base erudita com as de consumo popular –, o autor utiliza o exemplo de Gilberto Gil que, conforme veremos no próximo capítulo, teve como primeiros trabalhos profissionais na música a produção de *jingles*. Para Walter Garcia, existe na obra de Gilberto Gil uma indefinição entre *jingle* e canção que “alcança seu ápice em “Pela internet”, de 1996, que nasce como promoção do site do músico e depois se presta tanto para um comercial de instituição bancária quanto para faixa do álbum Quanta” (GARCIA, 2019, p. 255).

Tal afirmação não se trata somente de uma interpretação crítica externa à obra de Gil, mas também de um reconhecimento que parte do próprio compositor, conforme se verifica nos comentários que fez sobre uma música sua chamada *Jurubeba* (1974): “Meu trabalho é frequentemente permeado por uma tendência a se aproximar das idéias [sic] do slogan e do *jingle*, que foi por onde eu comecei basicamente a fazer música” (GIL, 2003, p. 184). Ao longo

da fala em que comenta suas aproximações com o jingle, Gil faz a seguinte afirmação – também destacada por Walter Garcia em seu artigo:

A lógica do convencimento, do apelo à sedução, através do ressaltar de traços e elementos constituintes de alguma coisa, típica da linguagem de *jingles*, é uma característica que de vez em quando aparece nas minhas canções – a tentativa de ir diretamente ao interlocutor, sem intermediações, com “um produto” a oferecer: um pensamento, um sentimento, um valor, uma avaliação, um modo de ver (GIL, 2003, p. 185).

A fala de Gil evidencia o sentido de indefinição – sugerido por Garcia – entre os mecanismos composicionais e de aspirações mercadológicas, que embora estejam sendo observados aqui a partir do caso de Gilberto Gil, são aspectos que permeiam toda cadeia de produção musical e gerenciamento de carreiras artísticas num âmbito mais geral. Ou seja, numa dimensão que envolve artistas diversos, inclusive da cena independente que, mesmo não se vinculando aos selos de gravações tradicionais nem às grandes mídias, necessitam depositar suas músicas em plataformas digitais de streaming como Spotify, Deezer e Youtube, ou promovê-las no Instagram, não fugindo de todo às lógicas gerais de funcionamento do atual mercado da música. No recorte desta pesquisa, questões que recaem sobre esse tensionamento entre música e mercado reaparecerão em análises de canções de Gil como *Essa é pra tocar no rádio e Pela internet 2*.

1.1.6 Tecnologias como temas de canção

Considerando os 120 anos de história que envolve o tema da fonografia e todo processo de desenvolvimento tecnológico ligado aos sistemas de gravação, reprodução, distribuição e consumo de música no Brasil, é certo que não se buscou, nesse texto, esgotar tal temática. O interesse foi apenas abrir caminho para se compreender que a partir do momento em que a música passou a ser mediada por recursos tecnológicos, outros processos e agentes passaram também a intervir na sua produção, criação, forma e circulação, de tal modo que não é possível analisar uma canção sem reconhecer esse conjunto de elementos que compõe o todo social dos “fatos-canção” (MARCADET, 2007). Vale ainda observar como as tecnologias, tendo também provocado mudanças na relação dos compositores com a música (bem como no próprio processo composicional como no caso do advento dos gravadores portáteis), passaram de recursos técnicos de suporte a temas centrais ou indiretos abordados nas letras das próprias canções, constituindo quase meta-comentários.

Se as gravações elétricas possibilitaram finalmente a captação de formações que envolviam maior quantidade de instrumentos, contribuindo para a fixação do instrumental característico do samba, por exemplo, como pandeiro, tamborim, ganzá, reco-reco etc., este mesmo recurso também favoreceu a introdução de instrumentos elétricos (como baixo, guitarra, teclados e bateria) nas sessões de gravações, alterando a sonoridade timbrística dos resultados. Enquanto isso vinha ao encontro do desejo de determinados músicos e produtores, de experimentar novas sonoridades que corresponderia favoravelmente a gêneros como o Rock e, posteriormente, o Pop e a Soul Music, toda essa eletrificação timbrística despertou certa preocupação em outros grupos de músicos e compositores²¹.

Na música *Argumento*, lançada em 1975, Paulinho da Viola reflete sobre essas rápidas transformações, que parecem não se tratar apenas de uma questão de gosto ou melhorias na qualidade sonora, mas também de negligência com as formas e a tradição musical do samba:

Tá legal
 eu aceito argumento
 mas não me altere o samba tanto assim
 olha que a rapaziada está sentindo a falta
 de um cavaco, de um pandeiro
 ou de um tamborim.

(...)

Sem preconceito
 ou mania de passado
 sem querer ficar do lado
 de quem não quer navegar
 faça como um velho marinheiro
 que durante o nevoeiro
 leva o barco devagar

Enquanto no olhar do sambista nascido no início da década de 1940 (mesmo que “sem preconceito” nem “mania de passado”), a eletrificação desenfreada da música popular gera certa preocupação com seus rumos estéticos e formais, as gerações roqueiras dos anos 80 e 90

²¹ Caberia citar o episódio da passeata contra a guitarra elétrica, que ocorreu em 1967, encabeçada por Elis Regina e endossada por artistas como Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti e, paradoxalmente, Gilberto Gil. No entanto, este fato será abordado no segundo capítulo, onde se verificará o contexto do tropicalismo.

(mais habituadas a manusear os botões analógicos – e posteriormente digitais – que marcam a cultura das mídias) demonstram maior conforto com a questão.

Vejam como essa tematização se dá em outra temporalidade, gênero e contexto. Na balada roqueira *Equalize* da baiana Pitty, lançada em 2003, os recursos e termos comuns ao universo dos estúdios de gravação (expressos nas palavras “equalizar”, “frequência” e “gravar”) ganham conotações poéticas que denotam aspectos de uma geração que cresceu ouvindo e regravando fitas, CDs ou, posteriormente, compartilhando músicas em formato MP3 com os amigos etc. É um novo cenário cultural que influi sobre as próprias relações entre grupos sociais, inclusive no âmbito da vida amorosa:

Eu vou equalizar você
 Numa frequência que só a gente sabe
 Eu te transformei nessa canção
 Pra poder te gravar em mim

Já na música *Computadores fazem arte* (1994)²², gravada por Chico Science e Nação Zumbi (uns dos principais representantes do movimento recifense *manguebeat*), reflete sobre como os programas de computadores podem maquiagem artistas de baixa qualidade vocal ou instrumental (por exemplo), transformando o resultado num produto padronizado e aceitável ao mercado e para o público: “Computadores fazem arte / Artistas fazem dinheiro, dinheiro / (...) Computadores avançam / Artistas pegam carona / Cientistas criam o novo / Artistas levam a fama”

No universo do rock nacional, uma série de outros exemplos poderiam ser citados como a música-título do álbum *Televisão*²³ (1985) da Banda Titãs, além de outra canção da já citada Pitty, chamada *Admirável chip novo*²⁴ (2003). Mas vale destacar ao menos um exemplo de outro gênero musical que atingiu grande importância no cenário cultural brasileiro, principalmente nos anos 90: o Rap. Nesse gênero (originário dos movimentos negros de Hip hop dos Estados Unidos), o estreito vínculo com equipamentos eletrônicos básicos, como microfone e caixa de som, reflete numa atitude transgressora em que estes recursos aparecem como símbolos que

²² Composição de Fred Zero Quatro.

²³ “A televisão me deixou burro, muito burro demais / Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais”.

²⁴ “Pane no sistema / Alguém me desconfigurou / Aonde estão meus olhos de robô? / Eu não sabia, eu não tinha percebido / Eu sempre achei que era vivo / Parafuso e fluido em lugar de articulação / Até achava que aqui batia um coração / Nada é orgânico, é tudo programado / E eu achando que tinha me libertado / Mas lá vêm eles novamente / Eu sei o que vão fazer / Reinstalar o sistema / Pense, fale, compre, beba / Leia, vote, não se esqueça / Use, seja, ouça, diga / Tenha, more, gaste, viva / Não, senhor, sim, senhor”.

amplificam a voz de pessoas negras e periféricas na luta por direitos e justiça social. Segundo Iazzetta,

O rap norte-americano (...), ao fazer uso de todo o aparato de gravação e amplificação sonora para expandir as possibilidades de criação musical da chamada cultura hip-hop, veio dinamizar uma manifestação cultural essencialmente baseada na cultura oral e na interação presencial entre os participantes. Gravadores portáteis, toca-discos e microfones serviram como uma solução barata e acessível para o estabelecimento desse gênero e, indiretamente, para dar suporte à formação de um grupo social em torno dele (IAZZETTA, 2009, p. 24).

No Brasil, um dos casos que convém mencionar é do grupo paulistano Racionais MCs, liderado por Mano Brown, que neste trecho da música *Negro drama* (2002) comenta sobre como o Rap se apropriou (política e estrategicamente) dos suportes técnicos e midiáticos para lançar mão de reflexões críticas sobre uma sociedade racista, difundindo subversivamente a negritude em seus aspectos estéticos e culturais:

Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu
Nóis é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto, ah, que ironia

De modo geral, observando a tradição composicional das canções brasileiras, as tecnologias estariam mais integradas a um quadro de temas ‘improváveis’ abordados pelos compositores. No entanto, não faltam exemplos de canções em que as tecnologias são cantadas. O exemplo mais remoto e indispensável para esta discussão é a já citada canção *Pelo telefone* (Donga), que possivelmente inaugura a temática tecnológica na música popular brasileira. Segundo Almirante (2013, p. 14), a primeira apresentação pública desta composição até então intitulada “Roceiro”, se deu no dia 25 de outubro de 1916, no Cinema Teatro Velo: “Crescia a popularidade dos telefones no Rio e os apresentadores de música preferiam criar como título a segunda linha dos versos de Mauro de Almeida”.

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

Oitenta anos depois, os ecos de *Pelo telefone* ressoaram no interesse de Gilberto Gil pelo universo tecnológico, numa de suas principais canções em que aborda tais temas. Em *Pela Internet* (1996), além de trazer esta referência explícita no próprio título da música, Gil cita

melodia e letra (ou seja, numa citação melódico-linguística que será melhor tratada no último capítulo) do samba dos compositores da casa da Tia Ciata num trecho em que atualiza os dispositivos eletrônicos da época:

O chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar

Conforme será abordado no capítulo 3 deste trabalho (referente às análises musicais das canções), *Pela internet* possui um lugar estratégico no *repertório tecnológico* de Gil. Isso porque foi também a primeira música lançada ao vivo via internet no Brasil, em 1996, ano em que o artista também criava seu site, desbravando de forma pioneira o incipiente território de navegação online no país, no que diz respeito à presença de figuras públicas na internet. *Pela internet*, de qualquer forma, se não foi a primeira, também não foi a última das várias composições de Gilberto Gil em que ele aborda o tema tecnológico. Em 2018, aliás, o mesmo tema ganhou ainda uma atualização (*Pela internet 2*) em que Gil já não expõe suas expectativas sobre o futuro. Aqui, ele avalia melancolicamente a velocidade sufocante com que as novas invenções são lançadas no mundo digital (“Cada dia uma nova invenção / É tanto aplicativo que eu não sei mais não”), angustiando e aprisionando os usuários (“Estou preso na rede / Que nem peixe pescado / É zap zap, é like / É instagram, é tudo muito bem bolado”).

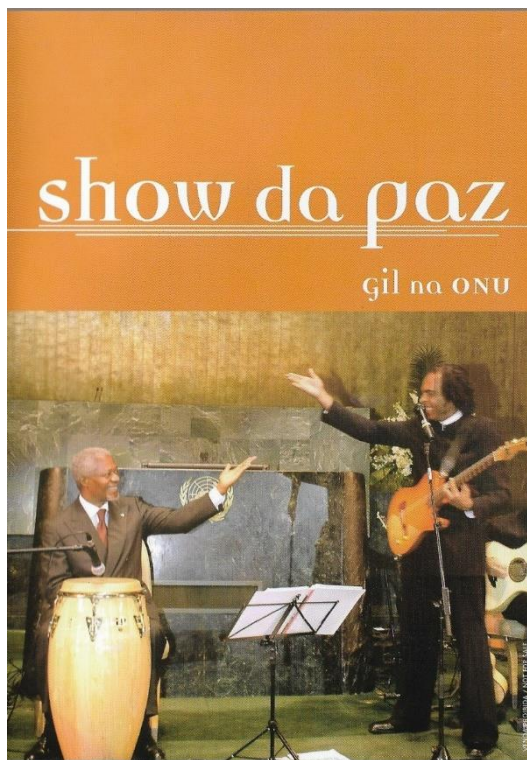
Tendo, portanto, discutido o contexto sócio-histórico de música e mediação tecnológica nesta seção, bem como o modo com que o tema das tecnologias passa a interessar compositores e, então, penetrar nas canções, cabe agora compreender o que significa discutir questões como tecnologias na canção e qual a importância desse debate para os estudos sobre cultura brasileira. Nesse caminho, será preciso identificar o lugar simbólico ocupado e legitimado pela canção, pelos compositores e intérpretes no Brasil, verificando o modo pelo qual a música popular foi constituída, através de esforços que envolvem diferentes agentes históricos, num espaço de destaque na complexa experiência de produção e fruição cultural no Brasil recente.

1.2 Corpo, voz e performance em Gilberto Gil

O ponto de partida desta seção é um acontecimento performático que irrompe os limites entre a arte e a política, marcando de forma simbólica, estratégica e propriamente política o debate cultural brasileiro: no dia 19 de setembro de 2003, o então ministro da Cultura Gilberto Gil realizou um show na sede da Organização das Nações Unidas (ONU) a convite do

secretário-geral Kofi Annan²⁵. Acompanhado de um violonista e um percussionista, o ministro-cantor (que também tocou guitarra e violão) cantou algumas canções, leu trechos de poemas e fez discursos em português, inglês e francês, além de chamar ao palco o próprio secretário Kofi Annan, que numa participação inusitada tocou atabaque em *Toda menina baiana*²⁶

Figura 1 – Capa do DVD *Show da paz: Gil na ONU* (2006)



Fonte: Site oficial de Gilberto Gil²⁷

Encontravam-se ali, na performance do artista/político, alguns dos elementos fundamentais da canção popular enquanto principal meio de expressão do artista: ritmo, melodia, harmonia, canto, sonoridade, letra, voz, além de corpo e gestualidade. Ao mesmo tempo, o próprio corpo, que trocava as roupas coloridas pelo terno, que dava à própria voz outras formas discursivas e que passava a assinar com o nome de ministro (Gilberto Passos Gil Moreira), revelava a ocupação de um novo lugar enunciativo: a política institucional.

É nesse trânsito entre o poético e o político, na mobilidade do sujeito enunciativo, midiático e produtor de subjetividades no universo da cultura brasileira, que se desdobra uma

²⁵ Este show teve como objetivo homenagear as vítimas de um atentado ocorrido um mês antes, no escritório da ONU em Bagdá, onde morreu o Alto Comissário para os Direitos Humanos da ONU, o brasileiro Sérgio Vieira de Mello.

²⁶ Música de ampla difusão, lançada no álbum *Realce* (1979), que carrega características das identidades afro-baianas e que até hoje é bastante tocada em ocasiões festivas como carnaval.

²⁷ Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/producoes/audiovisuais/>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

recorrência singular na trajetória de Gilberto Gil, sobre a qual este estudo se debruça: ao longo de mais de cinquenta anos de uma trajetória marcada pela abrangência criativa e intelectual (desde seus primeiros lançamentos na década de 1960 até o início desta pesquisa), não foram poucas as ocasiões em que Gil se ocupou de tematizar as tecnologias. Partindo da chegada do homem ao espaço (*Lunik 9* – 1967), em decorrência dos avanços tecnológicos difundidos no pós-guerra, passando pela inteligência artificial (*Futurível* e *Cérebro eletrônico* – 1969), pela revolução dos meios comunicacionais (*Parabolicamará* e *Pela internet* – 1991 e 1997, respectivamente), e, finalmente, as tecnologias digitais (*Banda larga cordel* – 2008 –, *Pela internet 2* – 2018), Gilberto Gil demonstra um interesse bastante particular em “batizar” ou “consagrar” as novas tecnologias no universo poético (Gil, 2003). É uma tematização que, apesar de não ser necessariamente central na sua obra como um todo, atravessa toda sua trajetória artística, dos primeiros discos lançados nos anos 1960 (*Louvação* - 1967) ao mais recente (*Ok ok ok* – 2018)²⁸.

Esse interesse também aparece de forma acentuada na sua gestão à frente do Ministério da Cultura (MinC), entre os anos de 2003 e 2008, em importantes programas de políticas culturais como os Pontos de Cultura, programa financiador de projetos culturais realizados por diversos grupos e comunidades por todo o país, e que tinha como principal característica um incentivo especial para a aquisição de equipamentos multimídias como computador, câmera, mini estúdio de gravação e edição, além de *software* livre para viabilizar uma produção cultural em mídia livre (BARBOSA; CALABRE, 2011).

Apesar da experiência de Gil no MinC ter sido objeto de estudo em diversos trabalhos acadêmicos²⁹ – ainda que pouco verificada sob o enfoque na relação entre arte e política à luz da discussão tecnológica, como se propõe aqui –, este não foi o primeiro cargo político ocupado pelo artista. Ele já havia assumido o posto de presidente da Fundação Gregório de Mattos em 1987 – cargo equivalente ao de secretário de cultura de Salvador – e de vereador mais votado no ano seguinte – na mesma cidade. Como desdobramento desta primeira fase de vivência na política institucional, durante o final dos anos 1980, Gil lançou o livro *O poético e o político e outros escritos* em parceria com Antônio Risério (1988). Entre as reflexões levantadas pelos autores, como os lugares, papéis e diferenciações entre o homem poético e o homem político, afirma-se que ambos “podem coexistir num mesmo indivíduo” e embora essa aproximação possa resultar em experiências desastrosas, “outras vezes produzem-se faíscas fascinantes,

²⁸ Último álbum de estúdio lançado pelo artista até o período de desenvolvimento desta pesquisa.

²⁹ Entre eles, Lopes (2007), Costa (2011) e Carvalho (2015), que serão abordados adiante.

como no caso de Maiakovski ou Brecht” (RISÉRIO & GIL, 1988, p. 18). Observando ainda (além do livro citado, do show na ONU, das políticas culturais, entre outros acontecimentos) o lançamento do álbum *Banda larga cordel* (2008) no ano em que Gil deixou o ministério, com canções que abordam questões como diversidade cultural e cultura digital, pode-se verificar algumas dessas “faíscas fascinantes” promovidas pelo encontro entre a arte e a política no Brasil.

Embora seja possível notar que as subjetividades trabalhadas por Gil ao longo de sua obra penetram nas políticas culturais geridas no ministério (COSTA, 2011; CARVALHO, 2013), em *Banda Larga Cordel* (2008) é possível observar que esse fluxo não ocorre unicamente nessa ordem, do poético para o político. Há sim uma transferência do capital simbólico acumulado na arte de Gilberto Gil, através da canção popular brasileira, para o campo político (CARVALHO, 2013), no entanto, este deslocamento do sujeito discursivo do campo da arte para a política, sinaliza mais propriamente uma mobilidade entre a voz que canta e a voz que fala, que se dá entre dois lugares enunciativos. E é a partir “desse movimento circular no qual se conjugam uma manifestação concreta que vale como expressão, uma sociedade que se manifesta de forma simbólica e um indivíduo que se expressa” que os fenômenos culturais, segundo Jean Caune (2014, p. 89), podem ser analisados e compreendidos. Para o autor de *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*, o propósito de

Colocar o sujeito no centro do processo cultural consiste em abandonar um ponto de vista filosófico abstrato sobre o Homem e a substituí-lo por um antropológico, no qual sua soberania se manifesta por uma fala singular fundadora da relação. Essa formação discursiva em torno da construção do “Eu” foi renovada, nos anos 1970, pelas questões da tomada da palavra, da criatividade como libertação de si e da expressividade do corpo (CAUNE, 2014, p. 75).

Nesse sentido, antes mesmo de abordar propriamente a dimensão tecnológica mencionada, que envolve as canções de Gil além de um debate político-cultural envolvendo sua gestão no MinC (aspectos tratados nos capítulos seguintes), é indispensável se apropriar de algumas noções e elementos que darão base ao estudo, como performance, voz, linguagem, entre outros aspectos que se entrecruzam na interdisciplinaridade das artes, da cultura e da comunicação. Esta necessidade se dá sobretudo em função do campo da música popular no qual este trabalho se insere, visto que o funcionamento de corpo e voz, assim como dança, melodia e ritmo resultantes deles, “sempre balizou a produção musical brasileira”, dando “calibre à música popular” (TATIT, 2021, p. 19).

1.2.1 O corpo-arquivo e as formações discursivas

Dos diversos estudos acadêmicos que se debruçaram sobre essa relação entre arte e política em Gilberto Gil e que abordam principalmente o período ministerial, destacam-se os trabalhos de Cássia Lopes (2007), Eliane Costa (2011) e Pedro de Carvalho (2013), com importantes análises lançadas a partir dos campos das artes (abordando performance, estética e política), das ciências sociais (num estudo cultural e propriamente político) e da linguística (através da análise do discurso). São trabalhos que compõem, juntamente com outras obras levantadas ao longo da pesquisa, um referencial importante para o estudo do objeto e recorte aqui proposto, e que serão abordados recorrentemente ao longo deste trabalho.

Através do trabalho *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, Cássia Lopes (2012) compreende, nessas tensões entre os papéis do ministro/cantor, que o corpo, a mobilidade e a performance de Gil representam “um campo de forças onde atua a poética e a política da cena brasileira” (LOPES, 2012, p. 237). Desse modo, sendo também uma espécie de arquivo no qual se inscreve todo um histórico de acontecimentos e vivências, ao adquirir dimensões de palco (ora do Planalto Central, ora de Trio Elétrico), o corpo de Gil ganha o acréscimo de outro componente, tornando-se um “corpo-arquivo” que, através da música popular e da política, carrega e transmite importantes códigos da cultura brasileira (LOPES, 2012, p. 125).

A noção de corpo-arquivo é conceitualmente problematizada por alguns teóricos como no caso do artigo *Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo*, de Daniel Tércio (2017), onde o pesquisador recorre a uma bibliografia fundamental refletindo sobre questões como: “sendo a performance efêmera, como pode esta ser registada no arquivo, que é por natureza estável e duradouro?” e, “sendo o corpo um campo de forças, mutável e mutante, como pode comportar em si mesmo o arquivo?” (TÉRCIO, 2017, p. 93). Investigando os paradoxos que se levantam sobre tal discussão a partir de autores como Schneider, Derrida e Lepecki, o autor encontra bases teóricas para compreender o corpo, sobretudo no âmbito das artes contemporâneas, como um dispositivo gerador de discursos. Apoiando-se em Lepecki, Tércio (2017, p. 106) verifica que “não é o corpo que se aproxima do arquivo, mas sim o arquivo que passa a ser incorporado por um corpo”. Desse modo, o corpo-arquivo pode ser entendido como “o corpo capaz de construir uma certa historiografia autoral”, confundindo-se com a própria questão de autoria e assinatura do artista (TÉRCIO, 2017, p. 106).

A performance e o conhecimento de tudo aquilo que se transmite, segundo Paul Zumthor (2014, p. 32), “estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido”. Assim, a performance modifica o conhecimento, sendo mais que um meio de comunicação, pois comunicando ela também o marca. Para o autor, estudioso das culturas orais medievais que se manteve atento às questões do presente, essa discussão recai diretamente na presença do corpo e implica numa necessidade de reinseri-lo nos estudos das obras. Isso porque a performance não está somente ligada ao corpo em si, mas, através dele, está também ligada ao espaço.

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. (...) Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo (ZUMTHOR, 2014, 77-78).

A partir desta compreensão do corpo (ou “corpo-arquivo”) como uma instituição primeira que abriga nossos sentidos, memórias e vivências, através do qual o mundo é percebido e o conhecimento é construído e transformado, cabe também destacar os valores simbólicos e materiais da voz que, embora esteja ligada ao corpo, pode subverter sua morada ao projetar-se para além do limite corporal – através da fala, do canto, sussurro, grito etc. –, mesmo que sem rompê-lo (ZUMTHOR, 2014).

Perpassando toda a existência humana, desde os primeiros instantes de vida até a morte, a voz que emana de um corpo que fala ou que canta é, segundo a pesquisadora Heloísa Valente (2012, p. 26), “fruto de sua cultura e de sua história; recebe e imprime marcas de diferença, percepção, transmissão; reciprocamente, ela inscreve os valores e referenciais que constituem, justamente, a história e a cultura”. Desse modo, quando se trata de um estudo que envolve um compositor e (ou) intérprete, “não se pode desembaraçar a voz daquele que canta de sua história de vida”, sendo esta permeada de acontecimentos que demarcaram sua formação cultural e afetiva (VALENTE, 2012, p. 23). Assim,

Munido desse potencial semântico que a cultura fez cristalizar, internalizado intelectualmente, o compositor desenvolve (e constrói) o seu discurso particular, de modo a dar ênfase, contradizer, ironizar, elogiar, negar a mensagem poética que deseja colocar na voz de seu intérprete. Com esse amplo leque de codificações, a música resultará num meio condutor de formas

de sentimento (ódio, tristeza, nostalgia, alegria, medo...), sensações (vertigem, calor, frio, sono, etc.), bem como outras formas de comunicação intraorgânica e cinética (respiração, andamento da caminhada, melodismo do choro, riso, interjeições...), além das informações de ordem cognitiva (VALENTE, 2012, p. 25).

É numa direção similar que José Migue Wisnik (1978) aborda a noção da voz que canta dentro da voz que fala. Na qualidade de fala, a voz é marcada por uma série de palavras de emissões descontínuas, articulações sucessivas e “recortada pela pressão do princípio da realidade”, de modo a nos situar no mundo através da língua (WISNIK, 1978, p. 12). Transformando a fala em canto, “o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz”, onde a descontinuidade das articulações “cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações” (WISNIK, 1978, p. 12). Retomando Wisnik, Luiz Tatit (2012, p. 15) explica que nessa transformação “há um processo geral de corporificação” por onde passa-se da forma fonológica à substância fonética; onde “a gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical”. Nessa passagem,

A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade (TATIT, 2012, p. 15).

Foi calcado nessa discussão que envolve as noções de Wisnik e Tatit (mencionadas acima), além do próprio Gil, com sua voz e “corpo-arquivo”, que Pedro de Carvalho (2015) produziu o trabalho *A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. A partir do campo da linguística o autor utiliza da Análise do Discurso foucaultiana para interpretar não somente uma série de canções, mas através delas, a cartografia de um artista-político que se expressa com o corpo e a voz, sendo esta última amalgamada por discursos poéticos e políticos proferidos ora através do canto (na voz de um importante artista brasileiro, de carreira mundialmente reconhecida, cujas canções atingem grande circulação nos meios midiáticos), ora através de pronunciamentos políticos e entrevistas (na voz do ministro da Cultura, mas ao mesmo tempo indissociável do cantor que manifesta opiniões diversas sobre a vida, a cultura, etc.): “há sempre o recado de uma voz que fala na voz que canta” (CARVALHO, 2015, p. 40). Ao transitar nesse “interlugar em que a arte e a política se encontram, se contradizem, se convergem na trajetória do artista-político”, a cartografia de Gil, diz o autor, “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” (CARVALHO, 2015, p. 40).

A pesquisa de Eliane Costa (2011), que encontra-se no livro *Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*, também possibilita uma aproximação com a trajetória e a discursividade políticas de Gilberto Gil, reunindo entrevistas que realizou com figuras como Hermano Vianna, Claudio Prado e o próprio Gil; discussões gerais envolvendo o histórico de artistas e intelectuais envolvidos na construção e modernização das pastas da cultura, além de discussões sobre cultura digital no MinC, incluindo, também, um capítulo sobre os estudos culturais do *software*. Sobre os entrelugares da arte e da política, ocupados por Gil, a autora afirma que “a possibilidade de convivência com o que é aparente contradição está presente tanto na atuação como ministro, quanto na obra do artista” (COSTA, 2011, p. 50). Referente a tal inclinação, o próprio Gil declarava em seu site: “essa é a recorrência básica no meu trabalho: yin e yang, noite e dia, sim e não, permanência e transcendência, realidade e virtualidade: a polaridade criativa (e criadora)” (GIL apud COSTA, 2011, p. 50).

Em entrevista para autora, Gil relata que a ocupação da pasta da Cultura, por alguém efetivamente ligado ao meio artístico e cultural, parecia ser um “desejo social” do povo brasileiro, uma espécie de “autorização” para que trouxesse a performance artística para a atuação política: “foram inúmeras as vezes em que eu cantei, que eu dancei, que fiz da performance artística um elemento coadjuvante da performance gerencial” (COSTA, 2011, p. 49-50). Não há, porém, como confirmar a ideia de um “desejo social” da sociedade brasileira, citado por Gil, uma vez que isso exigiria dispor de categorias e abordagens outras, que fogem ao escopo deste trabalho. No entanto, a citação desserve para demonstrar que lidar com um objeto de estudo amplamente admirado (inclusive pelo pesquisador) requer certos cuidados com a leitura, com a crítica (inclusive sua ausência), com o rigor científico (mesmo que sem abandonar as capacidades sensíveis e criativas que podem enriquecer o trabalho); exige um aproximar-se e ao mesmo tempo um afastar-se do objeto de estudo, podendo naturalmente ser por ele influenciado, mas sem por ele ser seduzido. Nesse sentido, faz parte do ofício acadêmico discordar ou reagir criticamente a determinadas falas ou ações do próprio objeto investigado (assim como de autores que, de forma geral, integram a discussão) quando isso for necessário.

Isto posto, e uma vez discutidos alguns conceitos fundamentais para o estudo proposto, como performance, corpo e fala, que estão amalgamados à figura de Gilberto Gil (em suas canções, apresentações ao vivo e discursos públicos), pode-se caminhar lançando luz sobre um

terreno no qual esta pesquisa se estabelece: a música popular, sobretudo em sua relação com os adventos tecnológicos que passam a exercer papel fundamental em todo processo de registro, produção e difusão musical a partir de o início do século 20.

1.3 Canção e crítica cultural

No início de um de seus ensaios sobre análise literária, Antonio Candido, citando Proust, diz que sempre que nasce um grande artista, é como se o próprio mundo fosse recriado, pois passamos a compreendê-lo a partir da visão do artista. E embora a obra artística seja “filha do mundo”, ela também é um mundo e, portanto, “convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal” (CANDIDO, 1993, p. 111). Tais razões, segundo Candido, dispõem de “núcleos de significados” constituindo uma combinação singular “que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar” capaz de “indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo” (CANDIDO, 1993, p. 111).

Conforme destaca a cantora e filósofa Eliete Negreiros (2012), a canção brasileira ocupa um lugar privilegiado nesse entrelaçamento da arte com a filosofia, emergindo da contemplação, da reflexão sobre a vida e de uma vivência multifacetada dos compositores populares. É a partir dessa vivência, que ao longo da segunda metade do século 20 foi se estreitando com os acontecimentos sociais e políticos do país, que a pesquisadora Santuza Cambraia Naves identifica a instituição de uma “canção crítica” numa “época em que a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões” (NAVES, 2010 p. 19-20). Observar este percurso pelo qual a canção alcança uma posição destacada na cultura brasileira, constituindo-se como um espaço para se pensar a vida – conforme veremos a seguir –, é fundamental para se compreender o lugar simbólico ocupado por Gilberto Gil no âmbito da canção popular no Brasil.

1.3.1 Os entrelugares da canção e da crítica cultural no Brasil

A canção popular brasileira, segundo Severiano (2017), possui origem no período colonial, concretizando-se sob a forma da modinha no final do século 18. A partir dos estudos

de Jairo Severiano e Mário de Andrade, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves observa que principalmente por transitar entre os contextos culturais popular e erudito, a modinha apresentava em seus primórdios alguns atributos da canção crítica. Assim, com a chegada da corte de dom João VI no Brasil (em 1808), “a modinha retornou modificada, expressando como nenhuma outra música a temática amorosa” (NAVES, 2010, p. 61). Outro gênero surgido no período colonial é o lundu, que diferentemente da modinha, conforme afirma Severiano (2017, p. 19), “surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular”. Para o autor, a interação entre a harmonia e melodia de base europeia com a rítmica de origem africana constitui-se num dos aspectos mais fascinantes da música brasileira, situando “o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba (SEVERIANO, 2017, p. 19).

Para José Miguel Wisnik (2007, p. 69), foi a partir da introdução dos discos e gramofones, no final da década de 1910, que a canção teve seu território expandido na cultura brasileira, sobretudo após o sucesso de *Pelo telefone*, “composição de Donga que adaptava e bricolava temas anônimos já conhecidos”, e que contribuiu decisivamente para a conversão do samba, até outrora perseguido por portar estigmas de vadiagem, “em símbolo da cultura popular brasileira moderna”.

Interessado nessa transformação (até então pouco estudada) pela qual o samba passou de uma prática social marginalizada ao status de principal expressão da cultura brasileira, Hermano Vianna empenhou um importante estudo antropológico intitulado *O mistério do samba*, no qual buscou compreender as relações entre a cultura popular e a construção de uma identidade nacional, tendo como principal recorte e motivação um encontro entre compositores populares (no caso, sambistas) e intelectuais, numa “noitada de violão” em 1926, no Rio de Janeiro (VIANNA, 2002, p. 19). Tal encontro envolvia, entre outras figuras, os sociólogos Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, o compositor erudito Heitor Villa-Lobos e os músicos e compositores populares Donga e Pixinguinha. Partindo desse mote, o autor argumentou a respeito da construção do samba como música nacional a partir de um processo articulado entre diferentes grupos sociais (compositores populares e eruditos, políticos, negros, mulheres, poetas, intelectuais, estrangeiros, entre outros), que num espaço de constante negociação, usavam as qualidades uns dos outros para alcançar diferentes objetivos: “este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna” (VIANNA, 2002, p. 152).

Pensar essa construção da identidade nacional e a modernização do país a partir do encontro entre a tradição erudita e a produção popular, tendo como principal instrumento a música, foi rigorosamente o projeto proposto por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Nesta obra, lançada no mesmo ano de seu romance *Macunaíma*³⁰ o autor modernista já apontava para o populário, como verdadeira fonte das manifestações expressivas da brasilidade: “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde estas estão? Na música popular” [sic] (ANDRADE, 1972, p. 20).

Mário não se preocupava necessariamente com a influência da cultura europeia sobre a cultura brasileira. Reconhecia, inclusive, um processo de assimilação, de transposição de elementos, que seria, de certa forma, natural. No entanto, se preocupava com a influência europeia num campo mais subjetivo, perceptivo, intelectual, ligado à possibilidade de os brasileiros efetivamente adotarem a visão e a opinião de europeus (o que é expressivamente diferente de reconhecer influências). O autor relatava que um dos conselhos que ouvia frequentemente de visitantes europeus era que, se os brasileiros quisessem fazer uma música nacional, teriam que recorrer aos indígenas, pois somente estes seriam legitimamente brasileiros. Mário julga essa concepção como uma ignorância sociológica, étnica, psicológica e estética, pois “si fosse nacional só o que é amerindio, tambem os italianos não podiam empregar o orgão que é egipicio, o violino que é arabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nordica” [sic] (ANDRADE, 1972, p. 16). E ainda, seguindo a mesma lógica, “como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas”, poderia se concluir “que não existe arte europeia” [sic]. Ou seja, aceitar como brasileiro, somente aquilo que é “excessivamente característico”, é cair “num exotismo que é exótico até pra nós” (ANDRADE, 1972, p. 27).

Assim, para Mário de Andrade (e aqui chama-se a atenção para um dos pontos centrais desta obra), “uma arte nacional não se faz com escôlha discricionaria e diletante de elementos”,

³⁰ Para melhor compreender a posição desta obra dentro do projeto intelectual do autor, vale destacar dois importantes eventos: o primeiro, referente à viagem que Mário realizou em 1927, pela costa brasileira (nas fronteiras com o Peru e a Bolívia), navegando pelos rios Negro, Solimões, Amazonas e etc., e pelos respectivos territórios e comunidades destas regiões, durante três meses, coletando uma série de anotações para suas pesquisas em seu diário que veio a ser editado e publicado em 1976 com o título de *O turista aprendiz*; E o segundo, referente ao lançamento de uma de suas mais importantes e conhecidas obras literárias, o clássico *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928. Ou seja, compreender que as duas obras, *Ensaio sobre a música brasileira* e *Macunaíma*, ambas lançadas em 1928, são desdobramentos das mesmas viagens e pesquisas do autor pela região Norte do país, dá pistas sobre o lugar que a música ocupa na trajetória do autor, assim como a relevância deste ensaio para sua obra e trajetória intelectual.

uma vez que “já está feita na inconsciência do povo”, bastando ao artista dar aos “elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” [sic] (ANDRADE, 1972, p. 15-16). Ou seja, com este conceito-chave de transposição erudita, o autor busca demonstrar uma diferenciação entre música (fenômeno) popular e música artística, no sentido de que é a partir da pesquisa e da “observação inteligente” do populário, e de seu aproveitamento, que se desenvolverá uma música artística. Uma síntese dessa concepção pode ser exemplificada, conforme sugere o próprio autor, na performance pianística de Ernesto Nazareth que soube transpor ao piano características instrumentais referentes ao violão, cavaquinho e a flauta, resultando numa execução originalmente moderna e brasileira.

Partindo desse conjunto de reflexões em que o autor identifica e problematiza alguns dilemas da cultura e, propriamente, da música brasileira, apresentando seu projeto intelectual de nacionalização e modernização, passa-se a discutir a operacionalidade de tal proposta a partir de uma série de elementos musicais. Desse modo, é possível notar nesta obra que o tratamento dado aos aspectos mais intrínsecos à música, como ritmo, melodia, sonoridade e instrumentação, por exemplo, não se limita a uma abordagem particularmente musical, mas principalmente cultural.

Para uma leitura crítica da obra, é necessário observar que se na concepção do autor os fenômenos populares necessitam ser profundamente estudados e assimilados por determinados especialistas (compositores, escritores, etc., que na época eram, certamente, mais ligados a uma formação intelectual erudita) para somente a partir daí serem transformados em obras artísticas, isso significa legitimar as manifestações populares como códigos-chaves da cultura brasileira, mas ainda sem reconhecê-las propriamente na qualidade de arte. Tal compreensão que reconhece o valor cultural do populário mas mantém o pé de apoio na chamada tradição intelectual erudita é o que outro importante modernista, Oswald de Andrade, denomina em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*³¹ de “lado doutor” (ANDRADE, 1978, p. 05).

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação (ANDRADE, 1978, p. 6-7).

³¹ Lançado originalmente no *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924.

Contra a corrente do “Brasil doutor”, presente nas ambiguidades do modernismo brasileiro (movimento que tem como dilema a compreensão da brasilidade), Oswald propõe uma intuição estética do todo, uma vez que “temos a base dupla e presente – a floresta e a escola” (entre outros elementos destacados na obra), apontando para a necessidade de um “contrapeso da originalidade nativa” para se “inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1978, p. 09).

Embora existam pontos de incompatibilidades entre as concepções modernistas de Mário e Oswald, ambos trazem à tona uma das questões fundamentais para os estudos de cultura brasileira que é o já mencionado encontro entre o popular e o erudito (fenômeno do qual a canção popular é um de seus resultados mais expressivos). Falar inevitavelmente em cultura popular *versus* cultura erudita, significa reconhecer que existem tensionamentos de classes nas sociedades capitalistas e que estes tensionamentos produzem ressonâncias por todo o campo da cultura, sendo indispensável observá-los nas análises culturais (WILLIAMS, 1992). No Brasil, essa relação demarcada por conflitos e mediações é discutida por diversos autores, como o próprio Mário de Andrade ou, muito mais recentemente, José Miguel Wisnik (2007), do qual pode-se destacar o artigo *Entre o Erudito e o Popular* em que o autor discute tais tensões e fusões como importante chave para se compreender a cultura brasileira. Na análise de elementos localizados entre o modernismo e a construção de Brasília, Wisnik ressalta, em especial, o despontamento da canção popular como importante expressão da brasilidade, por ocupar um lugar privilegiado na vida cultural brasileira, sendo resultado frequente “do contato entre o erudito e o popular, e dos saltos de um nível para o outro, às vezes com efeitos assumidamente carnavalizantes” (WISNIK, 2007, p. 57).

Porém, conforme analisa Santuza Cambraia Naves no livro *Canção popular no Brasil* (2010), o perfil dos músicos de concerto foi se modificando ao longo tempo, sobretudo do período do Modernismo para os dias atuais. Compositores como Heitor Villa-Lobos, por exemplo, “participaram intensamente da vida pública nos anos 1920 e 30, assumindo, entre outras funções como ideólogos da cultura, a missão de usar a música como veículo para a formação do povo brasileiro e para a constituição da identidade nacional” (NAVES, 2010, p. 22). Tal tipo de prática em que os músicos assumiam a vinculação entre arte e vida social teve ainda continuidade com músicos e compositores posteriores, como no caso do movimento Música Viva (criado na década de 1940 pelo músico alemão Hans-Joachim Koellreutter –

radicado no Brasil por conta do regime nazista –, conhecido por introduzir o dodecafonismo no Brasil)³².

Manifestos do Música Viva se sucederam ao longo dos anos 40, e o movimento assumiu cada vez mais posições de combate contra a tradição musical – inclusive a do nacionalismo modernista –, propondo, entre outras coisas, a instauração de um “mundo novo”. As posições se radicalizaram ao longo da década, provocando tensões e polêmicas no meio musical. Por exemplo, o Manifesto de 1946, de claro teor socialista, criticava o postulado da arte pela arte e defendia o engajamento do músico na realidade social e cultural. Alguns movimentos musicais se sucederam ao Música Viva, como o paulista Música Nova, que lançou em 1963 o “Manifesto Música Nova”, cujos signatários – Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal – postulavam a retomada de procedimentos experimentais, como a atonalismo de Schoenberg, o serialismo de Webern e os processos eletroacústicos de Cage (NAVES, 2012, p. 22).

No entanto, como verifica Naves (2010, p. 23) apoiada em Mário de Andrade, os músicos de concerto teriam, de um modo geral, uma tendência ao aspecto da virtuosidade, fato que os levariam ao interesse pela música em si mesma, provocando um afastamento das outras artes, da vida social, cultural e política, distanciando-se, conseqüentemente, de um ideal de “músico completo”. E embora tenha surgido movimentos como o Música Viva e Música Nova (que buscaram remar na contramão desta corrente), passado o período histórico dos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, entre outros, que envolve acontecimentos como a Semana da Arte Moderna de 1922, o Estado Novo de Getúlio Vargas e a consolidação do samba como principal gênero da música popular brasileira, os músicos eruditos ficaram restringidos ao universo da música, cabendo “aos compositores populares a tarefa de articular a arte com a vida” (NAVES, 2010, p. 23).

Tendo a década de 1960 como período-chave, os críticos literários Roberto Schwarz (1978) e Heloísa Buarque de Hollanda (2004) discutiram, em diferentes contextos, esse processo cultural em que as artes – a música em especial – passaram por pressões que exigiam maior atenção às questões sociopolíticas do momento, além de maior clareza na comunicabilidade das mensagens para com as classes populares. Instaurado o regime militar no Brasil, a partir de 1964, surgem as primeiras conseqüências: intervenções nos sindicatos, violência nas zonas rurais, rebaixamento geral dos salários de operários, expulsões nas Forças Armadas, instauração de inquéritos militares em universidades, aniquilamento de organizações estudantis, suspensão de *habeas corpus*, entre outras censuras (SCHWARZ, 1978). No entanto,

³² Somam-se ao movimento, juntamente com Koellreutter, os músicos Guerra Peixe e Cláudio Santoro.

conforme aponta Roberto Schwarz (1978), a força da esquerda no âmbito cultural não foi aniquilada naquele momento, tendo, pelo contrário, crescido com notáveis produções que favoreceram certa hegemonia cultural da esquerda (mesmo com a tomada do poder pela direita). Isso porque num primeiro momento não houve um impedimento de circulação de tais produções e os próprios intelectuais socialistas foram poupados da prisão. Foram, naquela ocasião, torturados e presos por longos períodos, somente os que promoviam contato com operários, camponeses, soldados etc., quebrando “as pontes entre o movimento cultural e as massas” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Em meio a demandas impostas pela ebulição político-cultural desse período, o Centro Popular de Cultura (CPC), formado em 1962 por intelectuais de esquerda em parceria com a União Nacional dos Estudantes (UNE), passou a exercer atuação notória. Tendo como objetivo a criação e a difusão de uma “arte popular engajada”, o CPC tomou para si a tarefa de assumir uma “atitude revolucionária e consequente”, utilizando a “arte como instrumento de tomada de poder” (DE HOLLANDA, 2004, p. 22-23).

Figura 7 – Capa do disco *O povo canta* (1964), do Centro Popular de Cultura.



Fonte: site da Fundação Getúlio Vargas³³

³³ Disponível em:

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>. Acesso: 03 mar. 2021.

Fracassando, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 35), “em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema” (como teatro, cinema e disco), sendo “consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média”. A autora, analisando os dilemas e impasses que abalavam a literatura da esquerda naquele período, observa que

Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se fez presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura parece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem de novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro (DE HOLLANDA, 2004, p. 36).

Com a impossibilidade de “acontecer politicamente” (DE HOLLANDA, 2004, p. 38), o contato entre os artistas de classe média e o povo passa a ser realizado em espetáculos como o show *Opinião* que tinha no elenco inicial Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, e cujo livreto informativo afirmava que “a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião” (COSTA, 1965, p. 07).

Na música popular, as jovens revelações dos festivais demonstram novas perspectivas em relação às letras das canções, que passam “a exigir um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento” (DE HOLLANDA, 2004, p. 41). Como exemplos dessa qualidade literária, pode-se destacar as obras de compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, “cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária” (DE HOLLANDA, 2004, p. 41).

Com isso, o domínio poético da música popular “deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular” e passa a “assumir uma dicção culta”. Tal tendência – que se apresentava nos festivais através de compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil e Caetano Veloso – veio a se acentuar nos anos de 1967 e 1968 com o Tropicalismo, juntamente “a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período” (DE HOLLANDA, 2004, p. 42).

A partir do estabelecimento do Ato Inconstitucional nº 5 (AI-5) em 1968 (que dava aos militares maior poder para censurar e perseguir seus opositores, resultando no período mais

sombrio e violento da ditadura militar) o cenário político e cultural se modificou. Se em 1964 havia sido possível que a direita "preservasse" a produção cultural, hegemonicamente de esquerda, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, teatros, músicas e livros já constituíam uma "massa politicamente perigosa", o regime militar decidiu "trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores", ou seja, "liquidar a própria cultura viva do momento" (SCHWARZ, 1978, p. 63).

A essa altura, porém, as transformações no modo de se compor e de se cantar música popular, demarcado pelo deslocamento das técnicas e recursos literários para a estrutura da canção, já haviam se fixado. Principalmente com o processo de revolução dos meios comunicacionais em que o avanço tecnológico impulsiona o som e a imagem (sobretudo o rádio, a fotografia e o cinema), "o texto impresso passa então a dividir espaço e a dialogar com esses novos meios audiovisuais", por onde a canção circula massivamente, favorecendo "um maior alcance de público, inclusive, um público que não dominasse o saber ler e escrever" (GOMES & HANSEN, 2016, p. 23).

Aproximando-se das questões emergentes de seu tempo, os compositores populares deste período – dentre os quais Gilberto Gil se insere, destacadamente – passaram a participar mais ativamente da cena política e cultural, em constante diálogo com a ciência, literatura, filosofia, poesia, entre outras áreas e linguagens que favoreceram a produção de obras capazes de refletir sobre a realidade social da sociedade brasileira.

O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso de metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura (NAVES, 2010, p. 21).

Desse modo, tendo a música popular alcançado o estatuto de "canção crítica", os compositores passaram a assumir novas identidades e funções sociais na qualidade de intelectuais, pensadores da cultura, produtores e, ao mesmo tempo, mediadores culturais, "cuja atenção primordial se volta para práticas culturais de difusão e transmissão, ou seja, práticas que fazem "circular" os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados" (GOMES & HANSEN, 2016, p. 26).

O que interessa ao presente estudo é que a partir deste cenário no qual a canção vem ocupar uma função crítica – desempenhando papéis anteriormente reservados à esfera da chamada "alta cultura" –, fazer canção passou a significar, também, fazer crítica cultural. A

música popular pode, então, ser concebida não somente como uma forma pela qual os compositores buscam atuar musical e criativamente, mas como um espaço privilegiado para se pensar a vida, intervir no debate cultural e até mesmo propiciar um tipo de “educação sentimental” (WISNIK, 2006 apud NAVES, 2006, p. 21) ao amplo público de ouvintes e consumidores da música popular.

1.3.2 O caso de Gilberto Gil

Um acontecimento recente envolvendo o personagem central deste estudo reforça essa ideia da canção crítica como um espaço para se pensar o Brasil, e da atuação de compositores de canção popular como mediadores culturais. Trata-se da eleição de Gilberto Gil, em 11 de novembro de 2021, à cadeira de número 20 da Academia Brasileira de Letras – poucos dias depois da eleição de Fernanda Montenegro, uma atriz, também ser eleita nova imortal da mesma instituição. A repercussão da notícia, tanto no noticiário convencional quanto nas redes sociais, fez circular a imagem de capa de um dos primeiros LP’s de Gil, do final da década de 60 – o disco *Gilberto Gil, 1968* –, em que Gil porta um fardão da Academia Brasileira de Letras.

Figura 8 – Capa do disco *Gilberto Gil, 1968*



Fonte: Site oficial de Gilberto Gil³⁴

Em matéria exibida na ocasião pelo *Jornal Nacional*, da TV Globo, Gil demonstrou reconhecer a amplitude de seu trabalho artístico para além do ofício de cantor e compositor, no sentido mais restrito dos termos: “Sou um agente cultural por força do trabalho que faço, por

³⁴ Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/gilberto-gil-1968/> >. Acesso em 03 mar. 2021.

força da representação que tenho. Essa palavra ‘cultura’, nesse sentido do cultivo da qualidade humana, da humanidade em cada um de nós, isso é um interesse que eu sempre tive” (G1, 2021)³⁵. Ao afirmar que sua eleição à ABL trazia a novidade de um novo sabor de poesia popular ligada ao campo do grande entretenimento, Gil também expressou sua visão sobre as diferentes formas de atuar no universo da literatura: “Não são só os poetas, enfim, classicamente considerados aqueles que escrevem poemas, publicam livros etc. Muito do acolhimento dado pelos acadêmicos se deve ao fato de que há uma reconhecida qualidade no meu trabalho poético, na minha escritura como compositor”³⁶.

Diante de sua fala, vale destacar justamente a noção pela qual Gomes & Hansen (2016) definem o trabalho de produção e mediação cultural exercido estrategicamente por intelectuais que atuam tanto em vias institucionais quanto artísticas, e que neste caso pode ser aplicada para se compreender a posição de Gil enquanto figura que se articula entre as dimensões poética, política e midiática:

Tais intelectuais seriam aqueles voltados para a construção de representações que têm grande impacto numa sociedade, sendo estratégicos para se entender como uma série de novos sentidos são gestados a partir da recepção dos bens culturais; de como tais bens transitam entre grupos sociais variados; de como a esfera da cultura se comunica, efetivamente, com a esfera social.” (GOMES & HANSEN, 2016, p. 26).

A conceituação vai ao encontro do que escreveu anteriormente Renato Ortiz (1994), para quem os intelectuais são agentes responsáveis por desempenhar uma função de mediação simbólica, necessária até mesmo na construção da identidade nacional. Isso se deveria, na visão do autor, ao fato de que estes “confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global” (ORTIZ, 1994, p. 139), descolando as manifestações culturais de um domínio particular e as articulando numa “totalidade que as transcende” (p. 141). Compreender o intelectual como artífice nesse papel de mediador simbólico implica apreender “a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica”, ou seja, como um “processo de operação simbólica que reedita a realidade” (ORTIZ, 1994, p. 140). É através desse mecanismo de reinterpretação da realidade que o Estado, a partir de seus intelectuais, “se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional”.

Ao discursar sobre a nomeação de Gilberto Gil na Academia Brasileira de Letras, o presidente da instituição, Marco Lucchesi, afirmou que “Gilberto Gil é esse traço de união entre

³⁵ Disponível em: < <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/11/11/gilberto-gil-e-eleito-para-academia-brasileira-de-lettras.ghtml> > Acesso em 03 mar. 2022.

³⁶ Ibidem.

a cultura erudita e a cultura popular, como poucos souberam fazer”, sendo ele “capaz de falar para todo o país e para o mundo com a experiência da reflexão que ele realiza do próprio país” (G1, 2021). Numa outra fala, o presidente da ABL citou o sociólogo Darcy Ribeiro, também imortal da instituição, para demonstrar o lugar simbólico e expressivo ocupado por Gil na cultura brasileira: “Para Darcy, o pássaro da cultura tinha duas asas. Uma delas era erudita e a outra popular. Para que o pássaro possa voar mais longe, ele precisa das duas asas. Certamente, Gilberto Gil é esse traço de união entre a cultura erudita e popular”. (GRANDA, 2021)³⁷.

1.3.3 A canção crítica hoje

Seja através de compositores como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Paulinho da Viola – que continuam compondo e lançando trabalhos que refletem criticamente sobre a vida e a cultura brasileira – ou de figuras de gerações mais atuais – que incluem o cancionista Chico César, os rappers Emicida e Criolo, a cantora pop Anitta –, a canção crítica continua sendo produzida atualmente. Isso se dá, porém, num espaço mais multifacetado, envolvendo maior variedade de gêneros e subgêneros, e não mais necessariamente num “modelo de canção que centralize a audiência, como ocorria algumas décadas atrás” (NAVES, 2010, p. 141).

No contexto atual, destacam-se obras como o álbum *Meu Coco* de Caetano Veloso, lançado em 2021 – que traz uma série de importantes críticas e posicionamentos sobre o cenário político e cultural brasileiro, seja em canções que trazem uma visão reativa sobre as novas tecnologias (*Anjos tronchos*), que entoam resistência ao retrocesso do governo de Jair Bolsonaro (*Não vou deixar*) ou que aprofundam noções centrais sobre a brasilidade (*Sem samba não dá*) –, e até mesmo a música *Girl from Rio* (2021) de Anitta – embora, neste caso, a mensagem crítica esteja mais atrelada ao clipe do que propriamente à canção. Em relação a este exemplo, vale mencionar o modo como a produção audiovisual atualiza a narrativa corrente de um Rio turístico, cujas paisagens, transpostas poeticamente pela bossa nova, passavam por um filtro que neutralizava as tensões de uma cidade complexa, diversa e desigual, privilegiando seu lado moderno e os gostos da classe média. Ao samplear *Garota de Ipanema*

³⁷ Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/gilberto-gil-e-eleito-para-academia-brasileira-de-letras>>. Acesso em: 04 mar. 2022.

(de Tom Jobim e Vinicius de Moraes) juntando o *Trap*³⁸ com a bossa nova, Anitta traz à tona uma série de elementos dos tensionamentos da cultura brasileira, que apesar de complexos, estão escancarados de forma bastante visível no clipe da música. Trata-se, de algum modo, de uma reinterpretação da realidade brasileira, a partir de um outro lugar social: de uma mulher, jovem, negra, criada na periferia e cantora de gêneros musicais marginalizados.

Tendo discutido o percurso da canção brasileira e os aspectos que contribuíram para a formação daquilo que se pode chamar, nos termos de Naves (2010), de “canção crítica” – enquanto o espaço no qual os compositores de música popular articulam reflexões sobre a vida, atuando de forma íntima e crítica na cultura –, é possível vislumbrar o campo no qual Gilberto Gil se coloca de forma complexa, amalgamando a arte, a política e atuando criticamente na cultura brasileira. As singularidades de seu *modus operandi* são exploradas nos próximos capítulos, em especial no terceiro, onde suas canções são analisadas.

³⁸ Subgênero do rap, que possui características mais melódicas e de voz robotizada, e que surgiu nos Estados Unidos por volta dos anos 2000, mas passou a fazer sucesso mais acentuado no Brasil – sobretudo entre o público jovem – somente a partir dos anos 2016.

CAPÍTULO 2 – GELEIA GERAL: CULTURA, POLÍTICA E IDENTIDADES TROPICALISTAS

*O poeta desfolha a bandeira / E a manhã
tropical se inicia / Resplendente, cadente,
fagueira / Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira / Que o Jornal
do Brasil anuncia (Geleia Geral –
Gilberto Gil e Torquato Neto)*

Neste capítulo discuto alguns aspectos do tropicalismo, movimento fundamental na discussão cultural da década de 1960 e da contemporaneidade brasileira e indispensável para um estudo que carregue a pretensão de se debruçar sobre a trajetória e obra de Gilberto Gil. Autor de um dos principais estudos sobre a Tropicália, o filósofo Celso Favaretto (2000) destaca *Geleia Geral* como uma das canções que concentra o cerne do propósito de síntese cultural e de alegoria do Brasil que o movimento foi capaz de produzir. Fazendo citações que aglutinam diferentes referências literárias e musicais, *Geleia Geral* exprime a maneira tropicalista de abordar as dualidades, sobreposições e contradições da cultura brasileira, conforme veremos na primeira seção. Inspirado, então, no potencial catalisador desta obra que alude de maneira singular a “geleira geral brasileira”, este capítulo buscará compreender como se dão os processos de revisão cultural e redescoberta crítica das tradições no Brasil, empreendidos pelos artistas e intelectuais ligados ao movimento que tem como arena a canção popular brasileira.

Em seguida, a discussão cultural é direcionada para o contexto do Ministério da Cultura (MinC), principalmente o período de 2003 a 2008 em que Gil exerceu o cargo de ministro. Nesta seção pretende-se ampliar o debate sobre cultura também num âmbito institucionalizado, contextualizando aspectos sócio-históricos em torno do MinC, mas principalmente verificando as noções culturais trabalhadas por Gil com vistas às tecnologias.

2.1 Tropicalismo e síntese cultural brasileira

O período que vai do modernismo brasileiro ao tropicalismo constitui um mosaico artístico-cultural especialmente rico e controverso não somente em nível de produção artística como também para o debate estético e crítico sobre arte, cultura e as vanguardas no Brasil.

Datam deste período a Semana de Arte Moderna³⁹ (1922); o romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; os manifestos *Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade; o *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; a música de Heitor Villa-Lobos; a bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim (1959); as obras do arquiteto Oscar Niemeyer – sobretudo a construção de Brasília –; o Cinema Novo de Glauber Rocha; e, finalmente, o movimento tropicalista (1968)⁴⁰ de Caetano Veloso e Gilberto Gil. São obras, movimentos e agentes históricos fundamentais para a compreensão cultural do país e sua inserção no mundo moderno (WISNIK, 2007; VELOSO, 2017; DE CAMPOS, 1974).

Para melhor compreender o tropicalismo e sua importância nesse cenário – principalmente o da música popular – é preciso observar como o movimento se articula em todo um conjunto de tensões que marcam os anos 1960, sobretudo na esquina entre a bossa nova e o advento do rock. Podendo ser compreendida, entre outras coisas, como um tipo de reinterpretação do samba, a bossa nova se estabeleceu como um dos principais acontecimentos da música popular brasileira, por onde João Gilberto (na esteira de intérpretes mestres da velha guarda, como Noel Rosa, Mario Reis e Orlando Silva) operou uma revolução nas relações entre fala, melodia e uma inovadora batida de violão, abrindo novos caminhos para os compositores brasileiros (DE CAMPOS, 2008; SCHWARZ, 2012; VELOSO 2017). Tendo como marco de seu surgimento o antológico LP *Chega de saudade* (álbum de estreia de João Gilberto, lançado em 1959 com a música de Tom Jobim), a bossa nova “passou de “influência do jazz”⁴¹ a influenciadora do jazz” (DE CAMPOS, 2008, p. 60).

Em sua medula, a bossa nova carregava, além da tradição do samba – suavizada numa estética mais enxuta, minimalista e ao mesmo tempo sofisticada –, o espírito do modernismo brasileiro, fazendo trilha sonora ao sentimento de progresso, ou ainda, de “promessa de felicidade”, que trazia outras ideias para o futuro (SCHWARZ, 2012, p. 72). Nas palavras do poeta e crítico Augusto de Campos (2008, p. 53), a bossa nova representou um “salto qualitativo” na música popular, “em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos, da arquitetura à poesia concreta”. Assim, o desenvolvimento da bossa nova proporcionou elementos poético-musicais para ebulição cultural e política da década de 1960, por onde ditadura e democracia, atraso e modernização, cultura colonizada e processo de

³⁹ Com exposições, performances e a presença de artistas e intelectuais como Anita Malfati, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Táci de Almeida, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, entre outros.

⁴⁰ Ano referente ao lançamento do álbum “Tropicália”. O movimento, porém, sinaliza seu surgimento no Festival da Canção (TV Record) de 1967 com a apresentação das canções *Domingo no parque* (Gilberto Gil) e *Alegria, alegria* (Caetano Veloso).

⁴¹ Fazendo menção à música *Influência do jazz*, de Carlos Lyra.

industrialização, entre outros polos, não poderiam ser compreendidos meramente “como oposições dualistas mas como integrantes de uma lógica paradoxal e complexamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo” (WISNIK, 2007, p. 71).

O documentário *Uma noite em 67*, dirigido por Ricardo Calil e Renato Terra (2010), revela um pouco da dimensão que tomava a música popular brasileira naquele período, sendo o principal assunto de calorosas discussões nas ruas, nos bares, além de passar a ocupar – com centralidade – o recente fenômeno comunicacional da televisão. Acrescenta-se ao fator midiático televisivo, que se popularizava definitivamente a partir da década de 1960 – ultrapassando o rádio –, o cenário político brasileiro marcado sobretudo pela ditadura militar, com o golpe sofrido pelo então presidente João Goulart em 1964, e uma onda de protestos por parte de grupos sindicais e movimentos estudantis de esquerda (NAPOLITANO, 2001). Todo esse cenário sociopolítico ganhava atenção especial de boa parte dos compositores que se engajavam em tematizar aquele contexto, construindo subjetividades de lutas, resistências ou de um futuro possível para a juventude da época, sob as formas de uma música fundada nos princípios de autenticidade e nacionalidade.

Foi o programa *O fino da bossa* – apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, na TV Record a partir de 1965 – que, segundo Homem de Mello (2003, p. 176), “mudou o conceito de programa musical na televisão brasileira” abrindo espaço para a revelação de importantes compositores, músicos e intérpretes, contribuindo de modo decisivo para a formação de uma cultura musical potente. A figura de Elis, como fator explosivo no âmbito interpretativo da música moderna, foi determinante para a popularização da bossa nova, principalmente num período em que o gênero também enfrentou fases de baixas. Suas performances eletrizantes e alegria contagiosa, que articulava corpo, voz, coreografia e jovialidade, “explodiram como uma verdadeira bomba no samba, com um alto poder de comunicação”, conforme escreveu Augusto de Campos (2008, p. 54). Porém, Campos também comenta como tal excesso interpretativo, seguido de uma maior abertura no repertório de Elis, resultou numa comunicação menos espontânea com o público, que, em sua interpretação, teria deixado a bossa nova – ou a MPB – num claro declínio em termos de alcance de público, em favor da Jovem Guarda.

Elis extroverteu a BN, desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi-se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da BN para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos *hits* da música popular brasileira, com risco de passar mesmo de “fino da bossa” o simplesmente “fino”. Por seu turno, a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram-se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram

introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando imitativamente passagens da letra da música, numa ênfase quase-declamatória. [...] Esse estilo de interpretação “teatral” quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da BN (DE CAMPOS, 2008, p. 54-55).

Com grande queda de audiência, o programa chegou ao fim em 1967, em parte como decorrência do sucesso do programa *Jovem Guarda*, que apresentava, com Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, o novo fenômeno musical do *iê-iê-iê*. Na perspectiva de Augusto de Campos (2008) – e aqui colocada apenas como uma das hipóteses e não buscando efeito totalizante – ao cantar com maior naturalidade, de forma descontraída, estariam Roberto e Erasmo Carlos mais próximos do estilo interpretativo de João Gilberto do que de Elis Regina – isso apenas em matéria de entonação, mesmo que com qualidades vocais mais restritas em relação a outros artistas da época. Utilizando guitarras elétricas e uma estética musical majoritariamente estrangeira para apresentar canções geralmente isentas de posicionamento político, o movimento logo passou a ser considerado alienado pelos grupos puristas e mais engajados da cena musical, formando, nas palavras de Gilberto Gil, “polos cintilantes de dois movimentos antagônicos naquele momento” (GIL & ZAPPA, 2013, p. 99).

Na tentativa de reconduzir a já consagrada Elis Regina a uma grande audiência, a TV Record lança, em 1967, o programa *Frente Única - Noite da Música Popular Brasileira*. Neste contexto foi realizada no 17 de julho uma passeata em São Paulo para divulgar o programa, mas que acabou se tornando conhecida como a ‘passeata contra a guitarra elétrica’, portando cartazes e gritos em oposição ao instrumento ‘imperialista’ que também representava o ‘lixo cultural’ estrangeiro. Entre os vários artistas participantes do evento, como Jair Rodrigues, Edu Lobo e Zé Keti, estava Gilberto Gil vivendo um grande dilema de sua vida: “o conflito entre a causa de origem política, em que sua música se envolvia declaradamente, e o rompimento com o *establishment*, que se afigurava nas reflexões geradas pelo contato com a música estrangeira personificada nos Beatles”, e além disso, “entre a gratidão que tinha por Elis [que liderava a passeata] e o desejo de orientar sua obra na direção que ela combatia com todas as forças” (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 183).

Apesar de toda a tensão envolvendo a defesa – ou disputa – das verdadeiras raízes e identidades nacionais da música brasileira, a história cultural do Brasil e da América Latina, de acordo com autores como Oswald de Andrade, García-Canclini e Martín-Barbero, não é a história da pureza ou das autenticidades, mas a história dos hibridismos e das mediações culturais. É assumindo essa outra via, das múltiplas formas de ser e estar no mundo, que o

projeto tropicalista surgiu rompendo com os limites de uma canção fundamentalmente nacional, construindo uma nova linguagem que veio a fundir os elementos de brasilidade aos da cultura *pop*, se apropriando dos recursos midiáticos disponíveis.

Dos diversos festivais realizados nesse período – segunda metade da década de 1960 – em que a música popular protagonizou um alvoroço na vida social e cultural brasileira, dois se destacam como importantes acontecimentos que imprimiram marcas na arte e na cultura brasileira, sobretudo a partir do surgimento do projeto tropicalista idealizado pelos jovens baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Apresentando no III Festival da TV Record (de 1967) a canção *Domingo no parque*, Gilberto Gil mesclou a batida da capoeira com a guitarra da banda de *rock* paulista Os Mutantes, num arranjo inovador de Rogério Duprat, levando o segundo lugar no festival e se consagrando definitivamente para o grande público que, seduzido pelos signos de brasilidade representados na figura do berimbau, consentia a guitarra elétrica.

Tanto no caso da apresentação de Caetano – que subiu ao palco com o grupo argentino *Beat Boys* para cantar *Alegria, Alegria* – quanto de Gil, as torcidas contra a guitarra elétrica tiveram que ceder e acabaram se rendendo às surpreendentes canções, ambas consideradas cinematográficas na forma como abordaram questões da vida cotidiana. Caetano e Gil recebiam naquele festival a confirmação para seguirem a nova direção que haviam tomado: a de uma música pop, mais abrangente e que promovesse maior aproximação entre a arte e a vida, mas ao mesmo tempo se reconhecendo como manifestação articulada na esfera da indústria de entretenimento (CARVALHO, 2015).

Se no festival da Record, em 1967, os tropicalistas conseguiram reverter uma boa parcela das reações desfavoráveis pela qualidade musical apresentada em *Domingo no parque* e *Alegria, Alegria*, em 1968, no Festival Internacional da Canção Popular (FIC) transmitido pela TV Globo, os elementos de subversão estética e discursiva estavam nas roupas e na forma de cantar (CARVALHO, 2015). Gil apostou numa performance de vocalizações mais esdrúxulas, com gemidos e cacofonias, também sobre influência de Jimi Hendrix. Sua provocação atingiu em cheio a “facção da juventude nacionalista engajada na resistência à ditadura, mas conservadora em termos estéticos”, gerando fortes vaias e sua eliminação no festival (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 276).

A partir de proposições verbais como “é proibido proibir” e “imaginação no poder”, que compunham o mosaico sociopolítico de Maio de 68 – excitante para os tropicalistas –, Caetano compôs a música *É proibido proibir*, apresentada no festival gerando um alvoroço histórico para a bibliografia dos festivais e para os rumos da música brasileira. Toda essa reação do público se devia ao fato de que os estudantes daquela época – considerados politizados –

não aceitavam a ideia de Caetano e Gil não assumirem uma posição clara e engajada contra a ditadura militar, como faziam outros compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré em suas canções e performances. Conforme explica Claudio Coelho,

O critério básico da visão da esquerda quanto à arte era o do *engajamento*: a obra artística deve ser por referente a “realidade brasileira”, ser o reflexo da situação vivida pelo “povo brasileiro”; do contrário, se for a expressão da subjetividade do artista, por exemplo, será uma obra alienada, que “desvia” o povo da tomada de consciência dos seus interesses, dificultando a sua participação na Revolução (COELHO, 1989, p. 161).

Enquanto o tropicalismo foi, para Heloísa Buarque de Hollanda (2004), baseado numa descrença na Revolução que o colocou num lugar de ruptura com a visão da esquerda, já para Coelho, o movimento “construiu uma *versão alternativa* das relações entre cultura e política, disputando com a esquerda no seu próprio terreno; o que explica a reação explosiva da esquerda frente à produção tropicalista, e a não menos explosiva resposta a essa reação” (COELHO, 1989, p. 162).

Durante a vaia do público, onde também eram lançados objetos contra os artistas (como copos plásticos, ovos, tomate, banana e um pedaço de madeira que atingiu a cabeça de Gil), Caetano reage furioso com um discurso bastante conhecido que, ainda assim, vale destacar em parte:

O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! [...] Mas eu e o Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifiquem junto com o Gil! [...] Gilberto Gil está comigo para acabarmos com o Festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil [...]. Eu só queria dizer isso, *baby*... Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 279).

Para Santuza Cambraia Naves (2010), o tropicalismo gerou um abalo na forma da canção brasileira. Se na bossa nova a escuta de um disco de João Gilberto – por exemplo – já era revelador do estilo e conceito musical da obra em questão, com o tropicalismo a experiência com a obra fica prejudicada se for restringida somente ao campo sonoro, uma vez que a estética deste movimento “recorre muito a elementos visuais e performáticos e a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche” (NAVES, 2010, p. 96). Analisando criticamente o modo pelo qual os tropicalistas desconstruem a estrutura formal da canção, a autora afirma que não se trata da canção tropicalista ocupar um lugar inferior em relação às canções de compositores como Noel Rosa e João Gilberto, mas que ao recorrer a outros elementos – visuais, cenográficos, performáticos etc. – para sua estruturação e fruição, rompendo com a equação básica e bem-sucedida de perfeita correspondência entre música e letra, esta nova forma de canção perde muito em matéria de autonomia. No entanto, os tropicalistas conseguiram

produzir uma estética que operasse a partir de um “conceito unificador”, fazendo com que letra, música, arranjo, imagem, cenários, capas de discos, entre outros elementos, mantivessem entre si uma estreita correspondência (NAVES, 2010, p. 97). Assim, o tropicalismo enquanto resultado dessa fusão entre arte, política e circulação midiática, trouxe como estratégia – entre outras questões – “a transformação de elementos formadores da brasilidade em signos da cultura de massa” (CARVALHO, 2015, p. 50).

Uma das principais chaves para se compreender o movimento está na forma como os tropicalistas retomam a antropofagia oswaldiana, trabalhando fundamentalmente a justaposição entre os elementos arcaicos e modernos da cultura brasileira, devorando-os ou subvertendo seus significados de forma alegórica (FAVARETTO, 2000). A aproximação conceitual entre esses dois importantes projetos para o debate cultural brasileiro se dá através do contato com os poetas concretistas (movimento de vanguarda poética que surgiu na década de 1950) como Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos⁴². Mas o evento mais representativo que marca o início dessa aproximação se dá com a montagem de *O rei da vela* (de Oswald de Andrade) pelo Teatro Oficina de Zé Celso. Em seu livro, Caetano comenta que havia escrito a música *Tropicália* há pouco tempo quando a peça estreou, e assisti-la representou para ele “a revelação de que havia um movimento acontecendo no Brasil” que “transcendia o âmbito da música popular” (VELOSO, 2017, p. 258).

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. [...] Sobretudo recebi o tratamento de choque dos “manifestos” oswaldianos: *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 24, e, principalmente, *Manifesto Antropófago*, de 28. Esses dois textos de extraordinária beleza são ao mesmo tempo um *aggiornamento* e uma libertação das vanguardas europeias. Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior aos surrealistas, eles eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil (VELOSO, 2017, p. 260).

De criação coletiva, o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968) – que reunia Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, além dos poetas Torquato Neto e Capinam e o arranjador Rogério Duprat – portava a capa mais provocativa daquele cenário musical brasileiro (onde Rogério Duprat segura um penico, Nara e Capinam aparecem na foto segurada por Caetano, e Gil veste um roupão). Como

⁴² O próprio *Manifesto da Poesia Concreta*, publicado por Décio em 1956, já apontava para alguns elementos que apareceriam no projeto tropicalista, como a utilização da linguagem midiática enquanto recursos de inspiração artística – como rádio, televisão, imprensa, cinema, artes gráficas, história em quadrinhos, anúncios e propagandas (DE CAMPOS, 2006).

metalinguagem do álbum, a capa “alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los” (FAVARETTO, 2000, p. 83). Havia ali, além da desconstrução de símbolos tradicionais, uma ideia de um coletivo que se colocava como vanguarda artística, decidido a revolucionar a arte brasileira.

Figura 9: Capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968)



Fonte: site oficial de Gilberto Gil⁴³

Juntamente com a obra *Tropicália*⁴⁴, de Hélio Oiticica (1967), a montagem da peça (de Oswald de Andrade) *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina de Zé Celso (1967) e o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), o álbum compunha “a melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros”, por suas produções estilhaçarem, através do próprio deboche, “as indeterminações do passado-presente brasileiro, em sua modalidade de linguagem do dominado” (FAVARETTO, 2000, p. 84-85). Tudo isso carregava os genes da antropofagia oswaldiana, a partir da “metáfora da devoração” que permitia aos jovens artistas brasileiros a libertação criativa de não imitar, mas devorar as novas informações (a nível global), assimilando-as a seu próprio modo e as reinventando com referências e qualidades locais, conferindo-lhes, assim, traços autônomos que coloque a arte brasileira num confronto e numa perspectiva internacional (VELOSO, 2017).

O repertório carregava os diversos procedimentos e efeitos trabalhados pela mistura tropicalista-antropofágica, como “carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice”, onde diferentes vozes se articulavam numa

⁴³ Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/producoes/discografia/> >. Acesso em 11 mar. 2021.

⁴⁴ Tratava-se de uma obra de manifestação ambiental que fazia parte da mostra “Nova objetividade brasileira”.

performance e numa produção estética que utilizou da paródia, da polêmica, do experimentalismo e da bricolagem de imagens surrealistas, constituindo um “ritual de devoração” (FAVARETTO, 2000, p. 78-79). É nesse sentido que Santuza Naves (2010) aponta que o tropicalismo operou na desconstrução da canção mas não da crítica, que ganhou novas formas de tratamento e novos graus de importância.

A relação dos tropicalistas com outros grupos de artistas e intelectuais como os músicos de formação erudita dispostos à novas experiências com a música popular, o artista plástico Hélio Oiticica – primeiro a utilizar o termo “Tropicália” –, o teatro de José Celso e o cinema novo, além dos demais já citados, é determinante para a inscrição do movimento – e da canção – no âmago da arte e da historiografia da arte brasileira, sobretudo pela abrangência que o projeto foi capaz de articular no campo da linguagem, da estética e da crítica cultural.

Para o crítico Celso Favaretto, autor de um dos mais importantes ensaios sobre o tropicalismo, apesar do movimento nascer da influência e do trabalho em conjunto com outros artistas – como José Celso, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Lygia Clark, os poetas concretos, entre outros –, é importante observar que o tropicalismo surgiu “não apenas como proposta cultural, efetuada em termos antropofágicos, mas materializado no corpo da canção, de cada canção” (FAVARETTO, 2000, p. 36). Ou seja, o que se apresentava como “possibilidade filosófica no manifesto de Oswald de Andrade” reaparece “como aplicação norteadora do fazer artístico no movimento liderado pelos baianos” (CARVALHO, 2015, p. 100).

Desse modo, por amalgamar uma série de elementos-chave da arte e cultura brasileira, como modernismo, antropofagia, o cinema novo e a poesia concreta, o tropicalismo se constituiu, com sua alta capacidade sincrética, como um movimento complexo e controverso, fundamental para a discussão cultural sobre a brasilidade, além de indispensável para localizar a canção popular e todo seu processo de transformação e desenvolvimento na historiografia da arte brasileira.

2.2 Entre a arte e a política: um tropicalista no Ministério da Cultura

Até 1953, o setor cultural esteve vinculado à educação, dentro do Ministério da Educação e Saúde. Mas a partir da autonomia conquistada pela área da Saúde – que ganhou seu próprio ministério, na década de 1950 –, surge o Ministério da Educação e Cultura, conhecido pela sigla MEC. Num primeiro avanço em direção ao reconhecimento pleno de sua relevância e necessidades especiais, o campo da cultura ganhou uma secretaria ainda dentro do MEC em

1981. Com o Decreto nº. 91.144, de 15 de março de 1985, foi criado finalmente o Ministério da Cultura (REZENDE, 2015)⁴⁵, que permaneceu ativo por pouco mais de 30 anos – até ser extinto por Bolsonaro, em 1º de janeiro de 2019⁴⁶.

No dia 27 de outubro de 2002, no segundo turno da quarta eleição presidencial realizada após a promulgação da Constituição Federal de 1988 – que marcou o fim de duas décadas de ditadura militar no país –, o Brasil elegeu Luiz Inácio Lula da Silva para o cargo de Presidente da República. Ex-líder sindical e metalúrgico na região do ABC paulista, o pernambucano natural de Garanhuns que já havia se tornado um dos principais representantes da luta política em defesa da classe trabalhadora, ajudando a fundar o Partido dos Trabalhadores (PT) durante o processo de abertura política – em 1980 –, se elegeu com 61% das intenções de votos contra o tucano José Serra – que tentava a sucessão do então presidente Fernando Henrique Cardoso, do PSDB.

Apesar ter sido eleito com aproximadamente 53 milhões de votos, sendo o presidente mais votado do Brasil até então – e segundo do mundo, ficando àquela época atrás de Ronald Reagan, dos Estados Unidos⁴⁷ –, o cenário sociopolítico de uma república historicamente arquitetada e comandada por uma elite econômica branca, e sua correspondente democracia fragilizada por constantes golpes e ditaduras – como os eventos já citados a partir de 1964, realizados sob a justificativa de livrar o Brasil do comunismo –, não tornaria fácil a atuação de um líder popular de esquerda, representante direto da classe trabalhadora e de uma grande população – em sua maioria negra – em situação de extrema pobreza. Não à toa, Lula se elegeu, após três tentativas, somente quando se adequou às linguagens visuais e discursivas burguesas, aparando a barba, baixando o tom de voz em seus discursos, vestindo terno e gravata, fazendo aliança com os partidos de centro – como o PL – e sobretudo divulgando sua Carta ao Povo Brasileiro⁴⁸, em que se comprometia com a estabilidade econômica do país, não adotando medidas de grandes alterações na política econômica brasileira que tanto preocupava o mercado financeiro e os economistas (PENTEADO, 2005).

Enquanto Lula buscava se articular entre as pressões do mercado, movimentos sociais, mídia, setores políticos, entre outros polos, estava o setor cultural vivendo uma série de dilemas deixados pela política de Estado mínimo de FHC, com poucos recursos, baixa autonomia e

⁴⁵ Disponível em: < [http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/56/ministerio-da-cultura-1985-1990-1992#:~:text=Em%201981%20foi%20criada%20a,Cultura%20\(BRASIL%2C%201985](http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/56/ministerio-da-cultura-1985-1990-1992#:~:text=Em%201981%20foi%20criada%20a,Cultura%20(BRASIL%2C%201985) >. Acesso: 27 de mai. 2022.

⁴⁶ Medida Provisória nº 870 de 2019.

⁴⁷ Em sua reeleição, no ano de 2006, Lula bate novo recorde de votação ultrapassando a marca de 58 milhões de votos no segundo turno.

⁴⁸ Disponível em: < <https://fpabramo.org.br/csbn/programas-de-governo/> >. Acesso em: 20 de mai. 2022.

relevância diante dos outros ministérios, maior concentração de orçamento na região sudeste, entre uma série de questões que tornavam aquele momento bastante aguardado por diversos grupos de pessoas ligadas à cultura (COSTA, 2018; RUBIM, 2008).

Verificar algumas ações ocorridas no Ministério da Cultura neste período – mais especificamente entre os anos de 2003 e 2008, quando Gilberto Gil ocupou o cargo de ministro da Cultura – é o objetivo principal desta seção. Dois aspectos irão balizar as reflexões aqui levantadas. O primeiro está relacionado ao entrelaçamento dos papéis de artista e político em Gilberto Gil durante o período examinado. Nesse ponto podem ser verificadas questões como: De que modo a experiência com o universo da criação simbólica pode contribuir para uma atuação política como a criação de políticas culturais? Ou ainda – aplicando a discussão levantada no primeiro capítulo, sobre canção e crítica cultural –, em que medida a canção popular pode constituir-se numa potente fonte de reflexão e intervenção sobre a realidade social? As respostas para estas questões serão buscadas com o cruzamento de informações e interpretações levando em conta discursos políticos, documentos de programa de governo, depoimentos, canções – quando necessário –, matérias de revistas, entre outras fontes, ou seja, considerando não somente a emissão de determinadas mensagens, mas também sua circulação e recepção.

O segundo aspecto norteador se ancora na temática das tecnologias. Tendo já verificado no primeiro capítulo que ao longo de sua carreira Gil deu atenção às questões ligadas ao universo tecnológico, cabe aqui observar de que modo essas temáticas reaparecem em sua agenda política na fase em que desempenha a função de ministro.

Tratando-se de um olhar para o Ministério da Cultura, cabe, antes de tudo, entender quais são as noções de cultura trabalhadas pelo próprio Ministério, sob a batuta de Gilberto Gil. Uma vez esclarecida a visão que o órgão tem sobre *o que é cultura* – ou seja, sobre aquilo que ele foi designado a representar institucionalmente –, deve-se abrir caminhos para melhor compreender as motivações de cada proposta, debate e projetos de políticas públicas para a cultura.

2.2.1 Avivar o velho e atizar o novo: A gestão de Gilberto Gil no MinC

Conforme analisa Norbert Elias em sua obra *O processo civilizador*, o termo *cultura* – *Kultur*, no alemão – passou por uma série de situações sócio-históricas, por muito tempo utilizada como sinônimo, mas também em oposição ao termo civilização (*Zivilisation*), tornando seu significado bastante difícil de defini-lo (ELIAS, 2011). No mesmo sentido,

Raymond Williams (2007) afirma que o termo – *Culture*, em inglês – é um dos mais complicados da língua inglesa. Tal dificuldade se dá, entre outros fatores, sobretudo pelo fato de como alguns países europeus utilizavam um ou outro termo para expressar suas autoimagens como nações.

Enquanto para França e Inglaterra o termo *civilização* expressava “a consciência que o Ocidente tem de si mesmo” – sobretudo relacionada às realizações materiais de suas civilizações –, já para a Alemanha tal termo possui de algum modo sua utilidade, porém, apenas como um “um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência” (ELIAS, 2011, p. 23), uma vez que para os alemães, a palavra utilizada para interpretar ou expressar o orgulho de suas próprias realizações e de aspectos do próprio ser, é *Kultur*. Ou seja, como bem sintetizou o antropólogo Roque Laraia (2009, p. 25), “*Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo”.

Raymond Williams (2007, p. 121) verifica três amplas (e ativas) categorias de usos de *cultura*. A primeira, está relacionada com “o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético”, a partir do século 19. A segunda, com “o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, de um período, um grupo ou da humanidade em geral”. Por fim, a terceira categoria, que exige uma atenção especial neste ponto da discussão:

O substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. Um Ministério da Cultura refere-se a essas atividades específicas, algumas vezes com o acréscimo da filosofia, do saber acadêmico, da história (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Nesse sentido, é importante observar que a partir do momento em que o uso da palavra cultura passa a designar – de uma forma bem difundida – obras artísticas e intelectuais, tal uso foi também incorporado numa perspectiva elitizada⁴⁹, ou seja, reconhecendo como produtos da cultura somente o que correspondia ao gosto ou senso estético das elites – suas próprias produções. Assim, *cultura* esteve por muito tempo – e isso frequentemente pode ser observado

⁴⁹ Vale destacar (referente ao contexto citado de diferenciações entre Alemanha, Inglaterra e França) que o termo foi escolhido (num primeiro momento) para expressar os valores simbólicos de uma burguesia alemã como detentora dos valores nobres de sua nação e não necessariamente considerando aspectos referentes às classes subalternas, conforme analisa Elias (2011).

ainda hoje, tanto na consciência de parte da sociedade quanto nas próprias instituições estatais como o Ministério da Cultura – associada à chamada “cultura erudita”, negando, muitas vezes, às classes populares o reconhecimento de suas produções – sejam elas materiais ou simbólicas – como cultura. Quando muito, são atribuídos a tais grupos termos como “cultura popular” ou “folclore”, de menor valor social e simbólico segundo o prisma do pensamento “erudito”.

Já na perspectiva dos Estudos Culturais, a partir de meados do século 20, com o trabalho de autores como Edward Thompson, Richard Hoggart, mas principalmente Raymond Williams, a cultura aparece não mais numa concepção hierarquizada, produzida por uma pequena elite intelectual, mas como “significados comuns”, ou seja, “o produto de todo um povo” (WILLIAMS, 1958, p. 05) do qual a criação de significados e valores, bem como suas realizações, é comum a todos.

Na mesma direção parece ter caminhado a noção cultural formulada por Gilberto Gil ao tomar posse como Ministro da Cultura em janeiro de 2003, conforme se observa em seu primeiro discurso, proferido na solenidade de transmissão do cargo:

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (Gil, 2013, p. 230).

Numa entrevista no mesmo ano, durante a primeira Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), Gil faz outra fala em que defende a necessidade de ressignificação do conceito de cultura – sobretudo pelo próprio Estado – numa perspectiva não elitista e hierárquica, mas básica, comum, que dialogue com a diversidade cultural brasileira: “Precisa acabar com essa história de achar que cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária. Cultura é igual a feijão com arroz: é necessidade básica. Tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo” (GIL, 2003)⁵⁰. Novamente a correspondência com a concepção de Raymond Williams é inevitável, uma vez que um de seus importantes ensaios – entre as obras que fundam os Estudos Culturais na Inglaterra – leva o título de *Culture is Ordinary* (1958), traduzido no Brasil por Maria Elisa Cevalco como *A cultura é de todos*. Ou seja, ao defender uma concepção de cultura onde as classes populares – com seus jeitos, seus costumes, suas crenças e experiências como classe trabalhadora – assumem posição de protagonismo, Gil se aproxima da perspectiva dos teóricos ingleses, que têm como característica fundamental essa noção de

⁵⁰ Referência eletrônica. Ausência de página. Disponível em: < <https://youtu.be/Qeb2L3oZpzc> >. Acesso: 20 de jun. 2022.

cultura como algo comum, ordinário, e de uma “história vista de baixo” – para utilizar termo comum ao historiador E. P. Thompson.

Ainda em sua fala de posse, ao comentar o fenômeno da eleição de Lula à presidência da república, Gil afirma ter captado o “recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador”, assumindo, assim, como uma de suas principais tarefas “tirar o Ministério da Cultura da distância em que ele se encontra (...) do dia a dia dos brasileiros” (GIL, 2013, p. 229).

É a partir do capital simbólico acumulado pelo artista que o ministro-cantor busca articular uma concepção de “democracia da cultura” (GIL & ZAPPA, 2013), por onde não cabe ao Estado produzir cultura, mas sim garantir o direito e as condições para que todos possam criar, produzir e consumir os bens simbólicos e culturais de forma ativa, autônoma e inclusiva (GIL, 2013). Até mesmo porque, segundo Gil, “na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira” (GIL, 2013, p. 230).

Não seria incorreto afirmar que o fato de se tratar de um artista popular, negro e baiano, de carreira mundialmente consagrada e de grande relevância no cenário cultural brasileiro – sendo também um dos fundadores do tropicalismo –, lhe agregava “uma forte carga simbólica” para tal nomeação (COSTA, 2011, p. 27). Conforme analisa Eliane Costa (2011, p. 25), “o setor cultural aguardava com grande expectativa o início do novo governo”, pois ao contrário da lógica neoliberal de Estado-mínimo, articulada até então pelo governo FHC e anteriormente, Sarney, o programa de Lula para a cultura “apontava para um modelo de gestão cultural com maior presença e participação do Estado”, mais especificamente através de um documento intitulado *A imaginação a serviço do Brasil*, construído a partir de diálogos com artistas e demais agentes do setor.

Logo em sua apresentação, assinada pelo então coordenador do programa de governo de Lula, Antônio Palocci Filho, o documento – lançado antes da escolha de Gil para o cargo de Ministro – já transmitia uma noção de cultura ampliada e democrática, com o reconhecimento da memória e de tudo que é produzido e cultivado pelo povo, desde o artesanato até o audiovisual:

Quem lida com cultura, lida com o universo simbólico, com o imaginário, com os valores cultivados pelo nosso povo. A memória, o patrimônio material e imaterial que lhe dê fisionomia, que a perpetua e alimenta a criação de novas representações no artesanato, na música, na literatura, nas artes plásticas, na dança, no teatro, na arquitetura, no audiovisual, lida, em uma palavra com a alma do povo. É possível dizer que se o desenvolvimento econômico expressa

o bem-estar material de uma nação, é o desenvolvimento cultural que define a sua qualidade (PT, 2002, p. 03).

Figura 10 – Capa do documento *A imaginação a serviço do Brasil*.



Fonte: Site da Fundação Perseu Abramo⁵¹

Toda essa ampliação do conceito de cultura no MinC é fundamental para a formulação de políticas públicas que reconheçam a produção de bens simbólicos por parte dos setores populares, visando a garantia de direitos e acesso aos recursos fornecidos pelo Estado. Nesse sentido, Gil propõe um conceito que marca profundamente a atuação da sua gestão – e que desde 2003 vem sendo estudado e abordado em diversas pesquisas nas áreas das ciências humanas e sociais: a ideia de *do-in* antropológico. É a partir de toda essa concepção de cultura, diretamente influenciada pela sua experiência artística, sobretudo com o projeto tropicalista, que o então novo ministro defendeu a necessidade de massagear os “pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (GIL, 2013, p. 231). Isso significa articular políticas culturais capazes de “avivar o velho e atizar o novo”⁵²,

⁵¹ Disponível em: < <https://fpabramo.org.br/csbnh/programas-de-governo/> >. Acesso: 22 de jun. 2022.

⁵² Vale mencionar que o verbo ‘avivar’ aparece em dois momentos adversos e simbólicos da política brasileira, manifestando sentidos e intenções díspares. Na fala de um indivíduo negro, ligado ao candomblé, que carrega uma trajetória artística que dialoga com diferentes signos da brasilidade, e que na qualidade de Ministro da Cultura assume o cargo se comprometendo publicamente em respeitar os princípios da democracia, pluralidade e tolerância, o termo ‘avivar’ implica, entre outras coisas, respeitar, reconhecer e estimular as tradições através de ações concretas, políticas e democráticas, sobretudo através de políticas culturais. Já na oração da primeira-dama Michelle Bolsonaro (2020) durante um culto neopentecostal na Câmara, num contexto de claro alinhamento do governo com os valores cristãos (disponível em: < <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/michelle-bolsonaro->

pois para Gil, “a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta”.

Desenvolvendo uma abordagem tríplice no âmbito das políticas culturais a partir do reconhecimento e envolvimento das dimensões econômicas, simbólicas e cidadãs – identificadas nas manifestações socioculturais –, Gil passou a exercer papel pioneiro na construção de políticas voltadas ao domínio da cultura digital. Além disso, excursionando por diversos países, ora se apresentando como “artista-ministro”, ora como “ministro-artista”, Gil por vezes atuou “como uma espécie de Relações Exteriores do governo Lula” (CARVALHO, 2015, p. 36).

Em entrevista concedida a Eliane Costa (2011), Gil diz ter recebido com surpresa o convite de Lula para assumir o Ministério, tendo logo compartilhado a notícia com sua esposa e produtora Flora e os amigos Caetano Veloso e Hermano Vianna, além de reunir, num outro momento, demais amigos artistas e intelectuais (entre eles Chico Buarque) em sua casa para que o ajudassem a pensar sobre as novas possibilidades que se apresentavam. Em sua reflexão, colocavam-se, de um lado, problemas desestimulantes como o confronto com um histórico de gestão ministerial com perspectivas meramente clássicas e convencionais, pois as principais questões que “giravam em torno de gestão cultural institucional no Brasil estavam praticamente restritas à visão clássica de patrimônio e incentivo às artes”; além dos baixos orçamentos e falta de recursos que tornavam o MinC “um Ministério esvaziado historicamente, um Ministério pequeno... tudo isso fazia com que não fosse atrativo, propriamente, ir pra lá, dentro dessa perspectiva” (COSTA, 2011, p. 26). Mas por outro lado, havia um outro conjunto de questões a serem consideradas:

Havia as questões novas da propriedade intelectual, a questão da diversidade cultural, o diferencial dos países emergentes, em geral, todos eles, resultantes da colonização europeia... Esse deslocamento do processo civilizacional mundial pra um protagonismo desses novos países, dessas novas culturas... Enfim, tudo isso eram temas novos. E as novas tecnologias, evidentemente... O papel extraordinário, a mutação, o sentimento da mutação, a extraordinária aceleração tecnológica dos últimos tempos... tudo isso como tematização nova

[participa-de-culto-na-camara/](#) >. Acesso: 10 de jun. 2022), o uso da expressão ‘avivamento’ pode ser compreendido de duas formas: num primeiro momento, esvaziado de sentido prático ou político, uma vez que a ação de avivar os três poderes (conforme proferido na ocasião) é redirecionada para Deus e não necessariamente para os agentes da política brasileira; no entanto, num segundo momento, quando observada dentro de todo um contexto político já citado, em que os interesses religiosos dos cristãos e os interesses políticos (gerais ou específicos) da direita se convergem num ordenamento político-ideológico nazifascista, a expressão adquire sentido político (e antidemocrático), pois para que Deus possa, supostamente, agir para transformar a nação segundo os princípios cristãos, é pertinente que a sociedade cristã eleja pastores, pastoras e demais representantes ou lideranças para que possam conduzir a nação neste propósito não laico, ou seja, cristalizando as subjetividades neopentecostais em políticas públicas – conforme pôde-se observar.

pra cultura... a economia da cultura... todas essas grandes questões novas que não estiveram até então propriamente tematizadas, colocadas no Ministério da Cultura, ou em qualquer outra área cultural do país. E daí, foi tudo isso então, essas conversas, que me deram a perspectiva de ir, exatamente, na heterodoxia: – Vou ser um ministro heterodoxo! E fui. Fui lá pra isso (COSTA, 2011, p. 26-27).

No entanto, a nomeação de Gil para o cargo foi recebida com polêmica, tanto por parte da mídia – opositora ferrenha dos governos petistas – quanto da própria militância petista e classe artística. Frei Beto, Augusto Boal e revista *Veja* foram alguns dos nomes contrários à nomeação naquela ocasião. A esquerda desejava alguém melhor posicionado politicamente – declaradamente à esquerda – e não uma figura complexa ou controversa como a do tropicalista Gilberto Gil. Na imprensa, principalmente, essa resistência se manteve para além do momento inicial da nomeação, se estendendo ao longo do período em que o artista ocupou o cargo. A mídia não via com bons olhos o fato de Gil conciliar os papéis de ministro e artista, acusando-o, inclusive, de utilizar a máquina pública para beneficiar sua carreira⁵³. Talvez a matéria mais dura seja a da revista *Veja*, publicada em 14 de junho de 2006 – ano em que a direita temia a reeleição de Lula –, cuja matéria intitulada “Ministro em causa própria” buscava, de modo claramente desesperado, desqualificar a gestão e a figura de Gil, desde críticas preconceituosas às suas canções (“letra débil, como era de se esperar”), a ataques grosseiros e ao mesmo tempo vazios, que reforçavam a noção elitista de cultura defendida pela mídia representante da pequena burguesia brasileira (VEJA, 2006 apud COSTA, 2011, p. 43):

O Ministério fez muito por Gil – mas a recíproca não é verdadeira. Sua gestão é pobre em resultados. Gil tomou medidas populistas, como priorizar projetos no interior do país na distribuição dos incentivos, em detrimento das grandes produções de teatro e cinema. Devotou-se ainda a empreitadas fátuas como uma campanha para transformar o samba de roda do Recôncavo Baiano em patrimônio da humanidade (VEJA, 2006 apud COSTA, 2011, p. 44).

Conforme comentou Hermano Vianna (2007, p. 131), “muitas declarações anti-Gil eram tão agressivas quanto as vaias que ele e Caetano Veloso receberam, também de setores da esquerda, quando subiram ao palco dos festivais musicais dos anos 1960 acompanhados por guitarras elétricas”. Mas segundo o autor, “Gil aproveitou a polêmica para reafirmar sua visão da cultura brasileira”, revivendo a velha briga dos tropicalistas com a esquerda ortodoxa: “O povo sabe que está indo pra lá [para o governo] um tropicalista!” (VIANNA, 2007, p. 131).

Hermano também observou com surpresa a ênfase dada por Gil à identidade tropicalista, uma vez que por um longo período tal necessidade de afirmação não foi

⁵³ Como no caso desta matéria da revista *Isto é*, dizendo que Gil tira mais licença para fazer shows do que trabalha no Ministério. Disponível em: < https://istoe.com.br/11425_O+MINISTRO+SUMIU/ >. Acesso: 24 de jun. 2022.

manifestada nem por ele, nem mesmo por Caetano⁵⁴. No entanto, o convite para o MinC parece ter reascendido o interesse dos aspectos culturais trazidos pelo tropicalismo. Na ocasião da entrevista dada à Eliane Costa (2011, p.31), Gil afirma que tanto sua decisão de aceitar o cargo no MinC em dezembro de 2002, quanto anteriormente o da Secretaria de Cultura de Salvador em 1987, eram compreendidas por ele “como desenvolvimentos de um sentimento tropicalista”.

Num dos primeiros eventos que participou como Ministro em 2003 (na 3ª Bienal de Cultura da UNE), Gil menciona a experiência tropicalista como parâmetro para se pensar, compreender e fazer cultura:

Para os tropicalistas – e para o pensamento que defendo até hoje –, a cultura não é uma coisa, uma estrutura já definida e cristalizada, mas um processo, um continuum múltiplo e contraditório, paradoxal até, que existe ao ar livre, fora do “freezer”, e não se contém em compartimentos imóveis. Cultura é sinônimo de transformação e invenção, de fazer e refazer, no sentido da geração de uma teia de significações que nos envolve a todos – e que sempre será maior do que nós, em seu alcance e em sua capacidade de nos abrigar, surpreender e iluminar. Foi por esta compreensão que nunca quisemos ser os donos da verdade. Porque a cultura brasileira é feita pelo povo brasileiro – e não por um punhado de pessoas que se julgam esclarecidas e detentoras do sentido e do destino histórico do país (GIL, 2013, p. 235).

Parece ser a partir dessa experiência e concepção tropicalista de cultura que Gil passou a desempenhar uma gestão com certo destaque às questões relacionadas às novas tecnologias. É verdade que algumas ideias de implementação e difusão de recursos tecnológicos já constavam no documento (já citado) *A imaginação a serviço do Brasil*. Mas a nomeação de alguém que possuísse uma ‘luz acesa’ para a dimensão tecnológica (da inovação, de um olhar para o novo) parece ter sido determinante para a consolidação de políticas culturais voltadas não somente para determinados projetos ou aspectos tecnológicos (mais internos ou específicos) mas principalmente ao domínio mais amplo de uma cultura digital.

2.2.2 Cultura digital e o caso dos Pontos de Cultura

Conforme explicou o ministro durante uma aula magna na USP, ainda em 2004, a Cultura Digital é um conceito que “parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é, em essência, cultural” (GIL, 2013, p. 305). Isso implica

⁵⁴ Apesar de Gil trazer à tona as concepções tropicalistas para o contexto em que assume o Ministério, ele retifica que Caetano não aprovava tal gesto: “Ele receava um pouco que isso fosse confundir. Que o Tropicalismo fosse confundido com isso, como se o Tropicalismo fosse só isso. [...] Que fosse obrigatório esse desdobramento da ação tropicalista pro campo político. Enfim... ele receava que fosse entendido assim. Ele se colocou dessa maneira. Mas eu também, muito claramente, explicava que não era isso. Que achava que alguém poderia e deveria fazer essas desdobras” (COSTA, 2011, p. 31).

que o uso de tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da internet e do software livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte (GIL, 2013, p. 305).

Tomando como ponto de partida – e não como linha de chegada – o computador e a internet, a gestão de Gil caminhou para além da ideia de inclusão digital meramente como acesso ao computador e internet, trazendo uma reflexão sobre os usos e funções da tecnologia cultura das redes. Tropicalizando a concepção de inclusão digital, fazendo emergir algumas das utopias da década de 1960, produziu-se um conceito próprio de inclusão, em diálogo com a cultura popular brasileira, que buscou “articular uma compreensão cultural e política de viabilização de uma nova cidadania digital” por onde “o acesso democrático ao conhecimento, aos meios de produção e à difusão da criatividade se dá a partir da apropriação de tecnologias que propiciam soluções de economia criativa” (SAVAZONI & COHN, 2009)⁵⁵.

Na mesma aula magna na USP, Gil comentou sobre os esforços realizados pelo MinC para garantir, em suas políticas, que seja estrategicamente reconhecido o acesso à cultura digital: “Estamos desenvolvendo projetos que oferecem possibilidades de acesso universal à informação e ao conhecimento através do uso pleno das redes telemáticas, como os Pontos de Cultura e as novas bibliotecas do Programa Fome de Livro” (GIL, 2003, p. 306). O projeto dos Pontos de Cultura citado pelo Ministro é, sem dúvidas, um de seus principais legados. Tal iniciativa, ligada ao programa Cultura Viva⁵⁶, sinalizava um duplo esforço do MinC na ampliação de uma democracia cultural: por um lado, a “expansão do acesso a equipamentos digitais na lógica dos mercados” (conforme mencionado acima) e, de outro, uma “ampla ação do Estado para contrabalançar o jogo do mercado, conferindo aos cidadãos meios para o exercício dos direitos culturais” (SILVA, 2011, p. 20).

Desse modo, através das políticas culturais desempenhadas na gestão de Gil, o Estado assumiu um papel atuante e fundamental no desenvolvimento de ações voltadas à cultura digital, que entre outros aspectos repercutem significativamente na cadeia de produção artística e criativa, com o acesso ampliado aos instrumentos tecnológicos do mundo digital como computador, internet, celular e DVD (SILVA, 2011). Gil parecia ver nesse caminho de acesso à cultura digital a viabilidade de colocar o conceito de cultura defendido no MinC em prática.

⁵⁵ Documento eletrônico (ausência de número de página).

⁵⁶ Tal programa tinha como objetivo reunir um “conjunto de estratégias de cidadania cultural, potencialização e dinamização de circuitos culturais locais”, tendo o aspecto digital como um de seus principais componentes (SILVA, 2011, p. 14).

Ou seja, se na sua posse, o conceito de cultura defendido era o de que não caberia ao Estado produzir cultura mas sim reconhecer e estimular o que já era produzido e cultivado pelo povo brasileiro, os Pontos de Cultura vieram para a concretização de políticas públicas orientadas por essa concepção, uma vez que o projeto consistia em contemplar grupos, coletivos ou instituições sem fins lucrativos que já exerciam atividades culturais em seus territórios⁵⁷.

Gil deixou o Ministério em 2008 para voltar a se dedicar inteiramente à música – visto que no período ministerial o artista praticamente deixou de compor –, mas entre suas melhores recordações no cargo, destaca os Pontos de Cultura com certo orgulho:

(...) não tenho saudade do Ministério, mas tenho boas lembranças. Foi um certo sacrifício, não pude me dedicar integralmente à música, mas, ao mesmo tempo, reencontrei esse mundo do interior brasileiro. Visitei uma quantidade enorme de municípios levando projetos, como os Pontos de Cultura, que, agora, já chegam a três mil no Brasil inteiro. Com eles, facilitamos o acesso ao mundo digital. Ajudamos a descentralizar, na questão da gestão das políticas públicas municipais, da autorreferência, da autoestima desse povo todo. Então, tenho ótimas lembranças do Ministério (COSTA, 2011, p. 32).

Ocorre que, concluído o primeiro mandato de Lula, em 2006, Gil já havia manifestado seu interesse em deixar o cargo para retomar sua carreira artística, que acabou ficando em segundo plano devido a agenda do MinC. Mas tendo Lula se reeleito Presidente nas eleições daquele ano, este insistiu para que Gil permanecesse no cargo. Gil aceitou, mas não sustentou permanecer até o final do segundo mandato, sendo exonerado em 30 de julho de 2008.

Apesar das experiências que Gil teve na política institucional, sua identidade artística continuou sendo a principal representação da sua figura e trajetória como um todo. Foi a partir da canção popular que Gil se colocou no mundo, se tornando um artista internacionalmente consagrado e respeitado por suas composições muitas vezes filosóficas, mas em geral pela sua capacidade de sensibilizar e contagiar grandes públicos com todo o seu conjunto de qualidades: composição, canto, letra, ritmo, performance – instrumental e vocal –, gestualidade, oratória, além de grandes reflexões sobre a vida e a cultura em geral.

Vale lembrar que, conforme aponta Eliane Costa (2011), a experiência política vivida por Gil na década de 1980 em Salvador, sobretudo com o cargo equivalente a Secretário de Cultura, já prenunciava muitos dos elementos que mais tarde passaram a compor as estratégias e agendas de políticas culturais do ministro, como o alargamento do conceito de cultura, as investidas na diversidade, o diálogo entre patrimônio cultural e tecnologias – além do cuidado com o meio ambiente. No entanto, não há como não notar que sua própria obra musical já

⁵⁷ Com o passar do tempo e com as mudanças de gestões na Cultura, o projeto passou por alterações em sua estrutura, regras e orçamento, mas ainda é existente por todo o país portando, inclusive, o mesmo nome.

tratava, de algum modo, tais temáticas. Parece ser no universo da canção que o artista ensaiou as reflexões que mais tarde estiveram presentes na agenda do ministro. E é no propósito de investigar como se dão tais reflexões que o próximo capítulo é dedicado a analisar as canções do *repertório tecnológico* de Gilberto Gil, buscando construir uma linha interpretativa capaz de responder ao problema da pesquisa, ou seja, verificar se o conteúdo objeto deste estudo aponta para um projeto de emancipação da cultura brasileira através das tecnologias.

CAPÍTULO 3 – TECNOLOGIAS CANTADAS: UM ‘TUDONADA’ CABÍVEL NA LATA DE GILBERTO GIL

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 a caber o incabível (Metáfora - Gilberto Gil)

O trecho citado acima pertence a uma canção que se destaca entre as obras mais bonitas, bem construídas e filosóficas de Gilberto Gil e constitui-se aqui não somente como epígrafe, mas como uma espécie de catalisador dos materiais e conteúdos que irão orientar a leitura e hermenêutica desenvolvida neste capítulo (LOPES, 2007). Depois de um longo período de implantação de mecanismos que colocaram o mundo na chamada cultura digital, não é nada incomum ouvir por aí uma música que cite alguma questão relacionada a um aspecto tecnológico como celular, aplicativos ou redes sociais. No entanto, conforme já mencionado anteriormente, se for considerado um percurso sócio-histórico de pouco mais de um século de canção popular brasileira, as tecnologias estariam longe de compor o núcleo dos temas mais inspiradores e de fato abordados pelos cancionistas.

Mas ocorre que não faltam na história da canção no Brasil exemplos de agentes excepcionais que vez ou outra irrompem com certo grau de originalidade e, ao mesmo tempo, naturalidade, transformando aspectos do modo de se fazer composição, passando pelas formas e conteúdos explorados, como também pela maneira de dizer (modo de cantar). São figuras como Noel Rosa, Sinhô, Donga, Dorival Caymmi, Orlando Silva, Francisco Alves, João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Johnny Alf, Nara Leão, Elis Regina, Jair Rodrigues, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, João Bosco, Milton Nascimento, Chico Buarque, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre tantos outros, que incluíram seus traços sensíveis e criativos no DNA da canção brasileira ouvida em todo o mundo, mas que em especial, toca no íntimo dos ouvidos brasileiros. Cabe ainda mencionar nomes que despontaram posteriormente aos primeiros grupos de cancionistas citados, como Arnaldo Antunes, Mano Brown, Chico Science, Lenine, Adriana Calcanhoto, Marcelo D2, Barbatuques, Criolo,

Emicida, Liniker, entre outros que continuam surgindo, que carregam a responsabilidade de continuar fazendo com que a canção se comunique com as questões de seu tempo.

No caso de Gil, dentre a abrangência de sua produção que envolve diversos temas e diferentes formas de abordá-los, passando pela bossa nova (com seu violão), pelo rock (com sua guitarra e gritos esdrúxulos) ou pelo ijexá, por exemplo (com toques que remetem às religiões e identidades afro-brasileiras), é importante observar sua relação com as tecnologias, sendo ela um fenômeno singular na trajetória do compositor e que resultou em inúmeros acontecimentos nos âmbitos da arte e da política. É nesse sentido que a canção *Metáfora* traz contribuições norteadoras na construção da hermenêutica deste trabalho. Convém, a partir das noções metaforizadas pelo artista, desvendar os caminhos e descaminhos pelos quais a tecnologia passou a ser uma meta atingível e cabível na lata do poeta.

Num artigo em que reflete sobre o computador como metáfora do ser humano, Juan Droguett (2003) reconhece que a tecnologia informática tem possibilitado a criação de modelos metafóricos que atuam na subjetividade do pensamento e da cultura nas sociedades contemporâneas. Apoiando-se em Richard Rorty, o autor elucida uma importante distinção entre os instrumentos da epistemologia e da hermenêutica, como passo fundamental para a formulação de um olhar crítico sobre as influências das novas tecnologias das mídias nas sociedades contemporâneas, marcadas pelas informações computadorizadas. Nessa perspectiva, epistemologia estaria ligado a um esforço de entender aquilo que ocorre ao nosso redor, “mas o nosso desejo é sempre codificar com o propósito de entender, fortalecer, ensinar ou fundamentar aquilo que sabemos” (DROGUETT, 2003, p. 193). Já a hermenêutica, é o que fazemos quando não compreendemos os eventos que estão se passando, “mas somos suficientemente honestos para admiti-lo”, ou seja, praticando, desse modo, “a arte de interpretar quando reconhecemos que a nossa situação é de incerteza, quando não estamos seguros de conhecer a natureza e o caráter dos dados oferecidos e que estamos levando em consideração na nossa pesquisa” (DROGUETT, 2003, p. 193).

A tecnologia, segundo Jesús Martín-Barbero (1995), promove uma reorganização perceptiva da experiência social, da sensibilidade dos indivíduos na sociedade, transformando de modo singular os campos das artes e das comunicações. E o que costumamos chamar de arte, segundo Néstor García Canclini (2008, p. 246), não é somente aquilo que resulta em grandes obras, mas um espaço por onde a sociedade realiza suas produções artísticas, sendo a partir dessa definição mais ampliada “que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo

configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social”. É nessa perspectiva que o processo comunicacional se constitui como base para a construção de qualquer tipo de comunidade – incluindo o que Benedict Anderson (2008) também denomina “comunidades imaginadas” – e seu exame numa dimensão cultural requer fundamentalmente que se leve em conta os processos simbólicos pelos quais se constrói, se mantém e se transforma a realidade (CAUNE, 2014). Nesse sentido, a canção – como parte fundamental deste processo comunicacional – é o campo pelo qual este estudo se empenha na interpretação dos aspectos simbólicos que constituem as subjetividades acerca da tecnologia na obra de Gilberto Gil.

Para Luiz Tatit (2012), o cancionista opera de modo similar a um malabarista, equilibrando, com o uso de habilidades específicas, o texto na melodia e a melodia no texto. Além disso, o canto, enquanto atividade resultante de uma gestualidade oral que envolve articulação, tensividade, oralidade, entre outros aspectos, exige também um equilíbrio permanente entre os elementos melódicos (musicais) e linguísticos (ligados a entoação). Desse modo, tendo o processo entoativo como seu recurso mais precioso, o cancionista pode ser definido como “um gesticulador que manobra sua oralidade” produzindo a fala dentro do canto e cativando, melodicamente, a confiança de seus ouvintes (TATIT, 2012, p. 09).

Prolongando a duração das vogais e ampliando a extensão da tessitura vocal (tensão expandida em continuidade), o andamento da música cai e os contornos melódicos são realçados, “explorando as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão)” (TATIT, 2012, p. 10). Os estímulos de ação humana são esvaziados e o caráter da canção é voltado para a paixão, trazendo o ouvinte para o estado de espírito do compositor (ou intérprete), ou seja, imprimindo a modalidade do *ser* na estrutura melódica.

Já no sentido inverso, trocando a continuidade e a extensão das vogais pela frequência, o cancionista produz uma progressão melódica mais acelerada e segmentada, com maior regularidade da articulação, dos acentos e dos motivos rítmicos, configurando um modo musical propício para a tematização. A tendência às tematizações, que podem ser tanto melódicas quanto linguísticas (por onde se pode exaltar uma nação, um povo e também construir personagens, através de gêneros musicais dançantes como o samba ou o xote), busca satisfazer “as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia” (TATIT, 2012, p. 23). É a música modalizada pela ação (*fazer*).

Em geral, como um bom malabarista, Gil se apropria da força dessas duas tendências, ora expressando conteúdos passionais (através da continuidade), ora tematizando diferentes questões da vida humana (através da segmentação), como no caso da maioria das canções em que se refere às tecnologias. Este comentário de Caetano Veloso para a capa do disco *Louvação*, de Gil, traduz um pouco do legado pelo qual Gil é percebido e reconhecido por importantes agentes no âmbito da canção e da cultura brasileira:

Penso que o canto de Gilberto Gil situa-se no centro da única discussão verdadeira sobre a música brasileira no nosso tempo: uma extraordinária musicalidade que se perde entre as emoções da cidade e do sertão, do depuramento das tradições e a vulgaridade total - essa musicalidade que tenta reencontrar-se além de tudo isso - e que é a mais vigorosa exigência de que se coloquem em outro nível as relações de nossa música com a realidade. Conheço de muito tempo o agrado com que se pode ouvir o que Gilberto Gil faz em música e sei que isso nasce da espontaneidade com que ele escolhe as notas, da intimidade bruta com que se aproxima das formas musicais. Mas prefiro descobrir e ressaltar que a verdade mais profunda da beleza do seu trabalho está no risco que corre de descobrir uma beleza maior: a capacidade de criar uma obra íntegra, assumindo o Brasil inteiro (GIL & ZAPPA, 2013, p.97-98).

Conforme descrito na introdução do trabalho, o conjunto de canções aqui analisadas constituem o que passamos a chamar de *repertório tecnológico*. Após análises iniciais e cruzamento de informações levantadas, foram identificados alguns elementos e temas que permitiram a formulação de quatro eixos temáticos. Apesar do processo de análise das canções ter priorizado uma abordagem cronológica – que poderia contribuir para a compreensão de determinados padrões no processo criativo do artista –, as canções concentradas em cada um desses núcleos não foram assim dispostas por algum tipo de linearidade temporal, mas sobretudo por temas como indústria cultural, globalização, internet, inteligência artificial etc., podendo, desse modo, cada eixo temático conter canções de diferentes décadas ou fases da carreira do artista. Da mesma forma, a sequência de cada eixo temático está aqui organizada principalmente por critérios metodológicos, buscando instrumentalizar a variedade de informações e temas que surgem no texto a partir de cada canção analisada, ou seja, pretendendo dispor o conteúdo analisado de maneira mais inteligível – o que não seria favorecido numa estrutura pautada unicamente na cronologia da obra.

3.1 Máquina de ritmo: globalização da cultura e novas tecnologias

Com a Revolução Industrial, além de uma série de modificações nas estruturas socioeconômicas em todo o mundo, alterou-se também a paisagem sonora introduzindo cada

vez mais ruídos nas cidades e no cotidiano da população – o que também se expandiu com a Revolução Elétrica. Máquina de costura (1711), máquina de escrever (1714), trilhos de estrada de ferro (1738), rodas de ferro para veículos a carvão (1755), motor de máquina a vapor (1765-1769), motor de movimento alternado com rodas (1775), máquina a vapor – como fonte de energia (1781-1786), navio a vapor (1787), telégrafo (1793), torno mecânico (1797). São estas algumas das principais invenções que surgiram durante o processo de industrialização, mencionadas pelo pesquisador R. Murray Schafer em seu importante estudo sobre paisagem sonora intitulado *A afinação do mundo*. Segundo o autor, “as principais mudanças tecnológicas que afetaram a paisagem sonora incluíam o uso de novos metais, como o ferro e o estanho fundidos, bem como novas fontes de energia, como o carvão e o vapor” (SCHAFER, 2011, p. 107).

O advento das máquinas impactou também o mundo das artes sendo capturado por uma série de artistas que transpuseram suas percepções em uma infinidade de obras que lançaram perspectivas variadas sobre este processo sócio-histórico. Melancolia, medo, entusiasmo, esperança, são algumas das emoções e dos sentimentos expressos por esses artistas em obras que abordaram tal temática, seja nas artes visuais, no teatro, na música, literatura, entre outras linguagens. No Brasil, vale destacar o quarto movimento da obra *Bachianas n.º 2*, a Tocata intitulada *O trenzinho do caipira*, do compositor Heitor Villa-Lobos. Buscando criar um universo de sonoridades brasileiras, o compositor consegue nesta tocata representar, através de efeitos sonoros (e também imagéticos), os movimentos de um trem, abordando a partir de um prisma modernista as paisagens socioculturais entre o urbano e o rural. Décadas depois, este trecho ganhou letra do poeta Ferreira Gullar, sendo gravado na forma de canção por diversos intérpretes da música popular brasileira, atingindo novos níveis de significado e importância no âmbito da cultura brasileira.

Lá vai o trem com o menino

Lá vai a vida a rodar

Lá vai ciranda e destino

Cidade e noite a girar

Lá vai o trem sem destino

Pro dia novo encontrar

Correndo vai pela terra

Vai pela serra

Vai pelo ar

Cantando pelas serras do luar
 Correndo entre as estrelas a voar
 No ar no ar no ar no ar no ar

Cantando pelas serras do luar
 Correndo entre as estrelas a voar
 No ar, no ar, no ar

Outro exemplo importante é o famoso e enigmático poema *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Conforme analisou Ricardo Neder (2020)⁵⁸, “a distinção entre humano e não-humano, abolida pela fusão, é de menor importância. Agora passa para primeiro plano algo mais grave, o problema ético da adesão a essa intersubjetividade mecânica”.

E como eu palmilhasse vagamente
 e uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
 na escuridão maior, vinda dos montes
 e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
 para quem de a romper já se esquivava
 e só de o ter pensado se carpia.

Nota-se em ambos os exemplos, que o aspecto sonoro ligado à sensibilidade da escuta humana possui valor fundamental no processo pelo qual estes artistas percebem as transformações sociais. Mas afinal, qual é a relação entre a sociedade e sua paisagem sonora e o que acontece quando esses sons são modificados? É através desta mesma pergunta que diferentes pesquisadores têm se dedicado, através de metodologias e abordagens variadas, aos estudos da paisagem sonora (SCHAFER, 2011). Interessa ao presente estudo o fato de que o ritmo das máquinas, o ritmo do trabalho e o ritmo da sociedade são fenômenos

⁵⁸ Referência eletrônica. Ausência de páginas. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/tecnologiaemdisputa/a-maquina-do-mundo-e-seus-claros-enigmas/> >. Acesso: 16 set. 2022.

interrelacionados (todos eles demarcados também por aspectos sonoros) que se constituem como dados interculturais a serem interpretados.

Na música, propriamente, as máquinas eletrônicas como computadores, mesa de som, sistema de gravação em geral (e etc.), tiveram, a princípio, um importante papel de mediação entre o registro dos instrumentos acústicos e sua reprodução posterior pelos ouvintes. Com o tempo os próprios instrumentos acústicos foram sendo absorvidos através de samples (ou outros processos) para dentro de máquinas eletrônicas, num primeiro momento ainda necessitando da execução através de músicos e, depois, cada vez mais nas mãos de agentes como produtores e DJs, mais especializados com a manipulação de botões e *softwares*. Com isso a tecnologia passou exercer um papel mais ativo e complexo nesse processo de produção musical do que meramente mediar os registros e distribuição, imprimindo novas sonoridades, novas formas de composição e arranjo, sobretudo quando se iniciam alguns procedimentos de utilização da inteligência artificial nesse processo⁵⁹. Tratando mais especificamente sobre o universo da música eletrônica – mas que também contribui à presente discussão –, Iazzetta (2009) cita C. Stuart (2003) neste trecho em que o autor comenta sobre a passagem embaraçosa em que a performance musical, que até então envolvia a manipulação de um instrumento musical, se modifica radicalmente:

Em qualquer performance com *laptops*, entretanto, parte da plateia irá sentir-se confusa, perdida ou mesmo enfadada pela demonstração da virtuosidade do *laptop*. Enquanto ouvimos grandes saltos sonoros nessas performances, de estridentes ruídos a frágeis e metálicas gostas de tons agudíssimos, o intérprete permanece sentado atrás de sua tela com movimentos quase imperceptíveis, perdido em pensamentos, enquanto manipula arquivos e programas (C. STUART, 2003, apud IAZZETTA, 2009, p. 204).

Em geral, conforme analisa Iazzetta (2009), utilizando termos benjaminianos, todo esse processo em que as máquinas avançam sobre os mecanismos de produção musical implica também na perda da substância aurática das obras, isto é, onde o valor de culto (ritual) é substituído pelo valor de reprodução através daquilo que Benjamin (2017) aborda como ‘reproduzibilidade técnica’. Tal perspectiva pode também ser levada em conta na interpretação do samba *Máquina de ritmo*, de Gilberto Gil.

Máquina de Ritmo

Tão prática, tão fácil de ligar

⁵⁹ Discutir este ponto à luz de Gilberto Gil exige retornar à entrevista de sua participação no programa Roda Viva, da TV Cultura, em 2022 (já citada durante a análise de *Cérebro eletrônico*), em que Gil responde a uma pergunta sobre o limite do uso das tecnologias no processo de criação artística: “Eu acho que para as artes em geral o limite é o comando humano”.

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 Ritmo
Quem dança nessa dança digital
Será por exemplo
Que o meu surdo ficará mudo afinal
Pendurado como um 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 100 milhões de bambas
De escolas de samba virtuais
Virtuais, virtuosas vertentes
De variações sem fim
Daí por diante sambe avante
Já sem precisar de mim

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 algoritmos padrões
Múltiplos binários e ternários,
quarternários sem paixões
Colcheias, semi-colcheias,

Fusas, semi-fusas, sensações
 Nos salões das noites cariocas
 Novas tecno-ilusões

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

Moreno, Domenico, Cassim
 Assim meus filhos, filhos seus
 E Bandos da lua virão se encontrar
 Numa praia toda lua cheia pra lembrar
 Só pra lembrar,
 Só pra cantar,
 Só pra tocar,
 Só pra lembrar
 Você e eu.

Versos como “Daí por diante, sambe avante / Já sem precisar de mim” e “Múltiplos binários e ternários / Quaternários sem paixões” expressam esse processo em que a reprodutibilidade técnica, ao reduzir ou praticamente anular o aspecto humano e sensível da produção musical, acaba por eliminar a aura da canção. A “Máquina de ritmo / Programação de sons sequenciais” é um produto resultante da racionalidade técnica onde as paixões, os afetos, os sentimentos humanos em geral, não penetram. Para Carvalho (2015, p. 296), esta canção “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”.

A digitalização do samba, que provoca sua desterritorialização (“Mais de cem milhões de bambas / De escolas de samba virtuais”) e levanta preocupações como o abandono de um dos seus principais instrumentos de marcação (o surdo, tornando-o surdo/mudo), revela um dilema sobre a descontinuidade do samba, isto é, sobre a “ruptura da tradição”, conforme verifica Carvalho citando Agamben: “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 apud CARVALHO, 2015, o. 298).

Tratando-se de um artista tropicalista e de pensamento complexo, Gil não encontra dificuldades em se relacionar com o passado, nem tampouco com as novidades surgidas com o desenvolvimento tecnológico – conforme pode-se notar ao longo deste estudo a partir do contato com sua biografia e obra. Em *Máquina de ritmo* isso é demonstrado de forma bastante interessante, onde o apontamento crítico sobre a crise de transmissibilidade convive também com um cenário de possibilidades ou, nas palavras de Pedro Carvalho, um “campo de acontecimentos e retomadas” (CARVALHO, 2015, p. 297). Ou seja, a digitalização do samba provoca a sua desterritorialização ao mesmo tempo que permite aos ouvintes terem escolas de sambas disponíveis a qualquer momento (em plataformas virtuais), de um modo prático e fácil de ligar (“Sob a leve pressão do polegar”). Além disso, se hoje o surdo corre o risco de ser silenciado, tornando-se objeto de exposição no museu, amanhã a máquina de ritmo também poderá ser alvo de silenciamento dos ‘pós-eternos’, sendo ela substituída pelo próprio surdo.

E enquanto a letra aborda todo esse processo de convívio complexo e nem sempre tão harmônico entre o tradicional e o moderno, a parte musical articula efeitos e sonoridades que enriquecem a narrativa e todo o conceito da canção de um modo geral. Logo na introdução, antes da voz entrar, um efeito simula um disco parando de girar, gerando uma breve pausa na música. Tal efeito contribui alegoricamente com a narrativa da descontinuidade tratada na canção. A ideia é retomada no final da música, onde ocorre uma gradativa redução do andamento e o som eletrônico agudo que era utilizado como clave rítmica passa a ter efeito e função sonora de representar um frequencímetro (máquina utilizada para medir os batimentos cardíacos), em mais uma alusão metafórica à noção de ruptura no elo entre humanos e máquina.

Os versos “Se aperto o botão, meu coração / há de dizer que é samba, sim”, indicam (não pela primeira vez nas canções de Gil) que o coração é a balança ou quem propriamente comanda. Nesse sentido, ao representar este momento em que o frequencímetro desacelera, constrói-se uma alegoria-chave para compreender o teor filosófico não só da canção, mas que é articulado no *repertório tecnológico* de Gil como um todo (salvo algumas exceções). Ou seja, o frequencímetro sonoriza, através de ondas elétricas, os batimentos do coração, podendo ser erroneamente interpretado (nesse momento) como uma máquina de ritmo. No entanto, quem

de fato dá o ritmo é o próprio coração, sem o qual a máquina não se sustenta em sua função original.

O próprio violão de Gil se configura de forma estratégica nesse dilema em que as sonoridades acústicas (representantes da tradição) e eletrônicas (representantes das inovações tecnológicas) convivem de forma complexa num dado período histórico em que a digitalização do mundo globalizado parece avançar sobre as tradições. Nesse sentido, conforme analisa Carvalho (2015, p. 298), “*Máquina de ritmo* dialoga com a história da canção, traçando um arco do passado ao futuro”. Segundo o autor,

O toque de violão de Gil, que fornece a base para a gravação de *Máquina de ritmo*, é herdeiro direto da adaptação 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 eletrônicas e acústicas motivadoras da letra, acentuando a relação de comunicação entre poesia e música, características da canção brasileira (CARVALHO, 2015, p. 296).

Outro dado importante de mencionar é referente as outras versões desta mesma canção. *Máquina de ritmo* foi composta em 2002, mas gravada e lançada somente em 2008 no já citado álbum *Banda Larga Cordel*, sendo posteriormente regravadas em álbuns como *Concerto de cordas e máquinas de ritmo* (2012) e *Gilberto Sambas ao vivo* (2014). A respeito deste trabalho de 2012, lançado como DVD pela Biscoito Fino, nota-se que o próprio título ilustra todo esse conjunto de dicotomias presentes na obra de Gil: o acústico e o elétrico, o tradicional e o moderno, o popular e o erudito, entre outras.

Figura 11 – Capa do álbum “Concerto de cordas & máquinas de ritmo” (2012)



Fonte: site oficial de Gilberto Gil⁶⁰

No site da gravadora, o trabalho que fora gravado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (em maio de 2012) é descrito da seguinte forma:

O repertório contém 21 obras, como ‘Eu Vim da Bahia’, ‘Futurível’, ‘Domingo no Parque’, ‘Expresso 2222’ e a inédita ‘Eu Descobri’. O espetáculo vem sendo apresentado no mundo todo, formado por Jaques Morelembaum, violoncelo, Bem Gil no Violão, Nicolá Krassik no violino e Gustavo Didalva na percussão, que trouxe para o som do conjunto um conceito rítmico de máquinas eletrônicas, um encontro entre o moderno e o antigo, entre o pop e o regional, uma subversão original e irresistível, que é marca do trabalho de Gilberto Gil. Nesta gravação o quinteto foi acompanhado pela Orquestra Petrobrás Sinfônica no concerto do Theatro Municipal do Rio (BISCOITO FINO, 2021)⁶¹.

Ou seja, aponta-se para o elemento humano do ritmista – o percussionista Gustavo Didalva – a façanha de articular a máquina eletrônica junto com as sonoridades acústicas de modo a promover, estrategicamente, um encontro entre o tradicional e o moderno, agregando conceitualmente às marcas já estabelecidas do trabalho de Gil. Além disso, o lugar onde o trabalho é realizado, Theatro Municipal do Rio, é bastante simbólico em toda essa discussão: inaugurado em 1909, com arquitetura inspirada nas óperas de Paris, o Theatro Municipal recebia, inicialmente, companhias de óperas e danças provenientes sobretudo da França e Itália. Com o tempo (a partir da década de 1930), passou a contar com suas próprias companhias como Orquestra Sinfônica, Ballet e Coro – que sobrevivem até hoje –, tornando-se uma das principais casas de espetáculos da América do Sul.

Apesar de ser concebido, desde a arquitetura até sua programação, como um espaço destinado a apresentações de obras ligadas à tradição erudita, os movimentos culturais brasileiros constituídos por intelectuais e artistas híbridos, que transitam entre o erudito e o popular, não cessariam em furar a bolha desta restrição. Inúmeros exemplos poderiam ser citados nesse sentido, incluindo um paralelo com o Theatro Municipal de São Paulo, que em 1922 foi palco da já citada Semana de Arte Moderna. Mas por uma questão de recorte o próprio exemplo do show e gravação de DVD do trabalho *Concerto de cordas & máquinas de ritmo* demonstra-se suficientemente profícuo para esta análise. Ocupando um dos principais símbolos culturais e arquitetônicos do país – e América do Sul – estava ali o cantor, compositor, instrumentista virtuoso e ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, reinterpretando alguns dos seus principais sucessos no campo da música popular, lugar este (o da canção) a partir do qual Gil

⁶⁰ Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/concerto-de-cordas-maquinas-de-ritmo/> >. Acesso: 15 set. 2022.

⁶¹ Referência eletrônica. Ausência de nº de página. Disponível em: < <https://www.biscoitofino.com.br/dvd/dvd-gilberto-gil-concerto-de-cordas-e-maquina-de-ritmos> >. Acesso: 15 set. 2022.

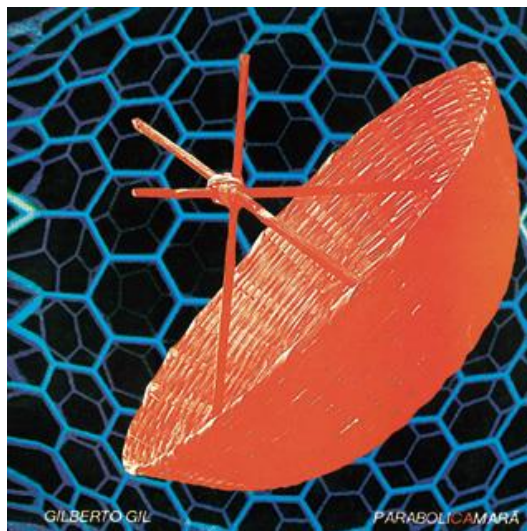
também se articula como um pensador da cultura, conforme verificado na seção sobre canção e crítica cultural. Nesse sentido, com *Máquina de ritmo* – além de tantas outras canções de seu extenso repertório –, Gil se junta a todo um conjunto de artistas que, assim como Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Tom Jobim, Chico Buarque, conseguiram captar e reinterpretar de forma poética, sensível e crítica, as transformações e os dados interculturais de seu tempo.

Seguindo com as análises, a próxima canção abordada é uma das obras mais difundidas do *repertório tecnológico* de Gil. Lançada em 1992, *Parabolicamará* entrou, no ano seguinte, para a trilha sonora da novela *Renascer* (Rede Globo), sendo regravada no importante álbum acústico do artista, o *Gilberto Gil Unplugged* (1994), onde foram selecionadas 16 de suas principais canções. Quase três décadas depois de ser lançada, tendo passado por uma série de shows e regravações, a música foi novamente regravada por Gil em 2020 para a trilha de um espetáculo do Grupo Corpo, em homenagem a ele próprio – que produziu toda a trilha sonora.

A respeito de *Parabolicamará*, Gil comenta que “queria fazer uma canção falando dos contrastes entre o rural e o urbano, o artesanal e o industrial, usando um linguajar simples, típico de comunidades rudimentares, e uma cadência de roda de capoeira” (GIL, 2003, p. 403). Ao compor os primeiros versos, lhe ocorreu utilizar a palavra “antena” (já seguida de parabólica) para fazer rima com “pequena”, vindo à mente também “camará” (vocábulo frequentemente utilizado em cantigas de capoeira) para completar o verso e a estrofe. “Como “parabólica camará” dava um cacófato, eu cortei uma sílaba “ca” e fiz a junção das palavras, criando o vocábulo “parabolicamará”” (GIL, 2003, p. 403). No entendimento do próprio compositor, trata-se de “uma verdadeira invenção concretista”, que se configura numa “concreção perfeita em som, sentido e imagem” (GIL, 2003, p. 403). Com isso, tornou-se irrecusável transformar a ideia em um emblema conceitual que extrapolasse a canção para dar corpo ao álbum como um todo.

Ao transformar *Parabolicamará* em canção-emblema do novo álbum, faltava ainda um elemento estético para completar a formação conceitual do trabalho: a capa, com imagens do fotógrafo Claudio Elisabetsky, que estampam o encarte, a contracapa, além da capa principal. Esta última é composta por um cesto de palha (balaio) com três varetas de madeira atadas por um nó.

Figura 12 – Capa do álbum *Parabolicamará* (1992)



Fonte: Site oficial de Gilberto Gil⁶²

Observando o sentido ambíguo do termo “parabólica”, Cássia Lopes (2007) identifica dois termos: *parabolikós* e *parabállo*. O primeiro “remete ao significado da parábola como narrativa alegórica”, enquanto o segundo (*parabállo*) “aponta para o significado geométrico, a cônica em que os três pontos no infinito são coincidentes” (LOPES, 2007, p. 117). Ou seja, é como se a imagem do balaio (artefato arcaico), além de alegorizar uma antena parabólica (artefato moderno), representasse visivelmente um *parabállo*.

O aspecto arcaico do balaio, presente na imagem, sugere, *a priori*, a analogia visual com a forma da parabólica; ao mesmo tempo, agrega a alusão do sentido utilitário do balaio, do cesto que se põe sobre a cabeça, para transportar alimentos e utensílios. Esta imagem é ratificada na contracapa do disco, quando uma mulher – afrodescendente – aparece carregando o balaio, a cabeça-cabaça: o jogo paronomásico [sic] confirma a riqueza de sentido da imagem e sugere a noção de imaginário com o qual vai sendo pensado o lugar do intelectual e do artista em Gilberto Gil (LOPES, 2007, p. 117).

A mulher negra da imagem de contracapa, citada pela autora, é a filha de Gil (Maria), “carregando – com o jeito característico das mulheres africanas e brasileiras – um cesto em forma de antena na cabeça” (GIL, 2006)⁶³. Conforme explica Gil sobre as motivações de nomear o álbum com esta canção emblemática, a palavra “globalização” não era, naquela época, um termo tão comum de se ouvir: “Chamei o disco de *Parabolicamará*, dando nome a alguns aspectos de uma possível globalização que eu vislumbrava e que também até desejava

⁶² Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/parabolicamara/> >. Acesso em: 01 set. 2022.

⁶³ Página eletrônica. Ausência de nº de página. Disponível em: < <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/06/23/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-isummit-2006-2/index.html> >. Acesso em: 07 set. 2022.

de maneira ao mesmo tempo alegre e trágica, como alguém que deseja firmemente tudo aquilo que lhe acontece” (GIL, 2006)⁶⁴.

Figura 13 – Contracapa do álbum *Parabolicamará* (1992)



Fonte: Site do Instituto Memória Musical Brasileira (UMMuB)⁶⁵

Alegorizando a antena parabólica como símbolo moderno – naquele momento – de globalização da cultura, Gil recorre novamente ao jogo de contrários que emerge como constante – embora não como regra, dada a extensão de recursos técnicos, poéticos e criativos utilizados – em muitas de suas composições do repertório aqui analisado. Contrapondo pequeno/grande, perto/distante, lento/rápido, arcaico/moderno, Gil trabalha com as alterações perceptivas de tempo-espço, sobretudo destacando o processo de aceleração pelo qual o domínio da técnica parece superar desafios como distância, tamanho e tempo, conforme se verifica nas primeiras estrofes da canção:

Antes mundo era pequeno
 Porque terra era grande
 Hoje mundo é muito grande
 Porque terra é pequena
 Do tamanho da antena parabolicamará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

Antes longe era distante
 Perto, só quando dava

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Disponível em: < <https://immub.org/album/parabolicamara> >. Acesso: 27 out. 2022.

Quando muito, ali defronte
 E o horizonte acabava
 Hoje lá trás dos montes, den de casa, camará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

De jangada leva uma eternidade
 De saveiro leva uma encarnação

Ao abordar, a partir da metáfora da antena, as dimensões temporais do mundo moderno, o compositor não deixa escapar à discussão o elemento (também) central dos meios comunicacionais, que transformam profundamente as trocas culturais entre diferentes comunidades:

Em Parabolicamará pus o tempo existencial, psíquico, em contraposição ao tempo cronológico – a eternidade, a encarnação e a saudade à jangada e ao saveiro – e estes dois ao avião –, para insinuar o encurtamento do tempo-espaço provocado pelo aumento da rapidez dos meios de comunicação física e mental do mundo-tempo moderno e das velocidades transformadoras em que vivemos. Pus também o tempo sub-atômico, da partícula, da subfração de tempo; do átomo de tempo – cuja imagem mais representativa é exatamente a correção equilibradora que a Rosa faz com o balaio (GIL, 2003, p. 404).

Ao citar a imagem representativa desse “tempo sub-atômico”, plasmada na “correção equilibradora” da mulher que caminha sustentando o balaio sobre a cabeça, Gil refere-se aos versos “Pela onda luminosa / Leva o tempo de um raio / Tempo que levava Rosa / Pra aprumar o balaio / Quando sentia que o balaio ia escorregar”. Após o pequeno refrão (“Ê, volta do mundo, camará / Ê-ê, mundo dá volta, camará”), a estrofe seguinte segue articulando o modo pelo qual as temporalidades modernas atravessam os aspectos locais e “arcaicos”:

Esse tempo nunca passa
 Não é de ontem nem de hoje
 Mora no som da cabaça
 Nem tá preso nem foge
 No instante que tange o berimbau, meu camará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

O compositor constrói uma definição poético-filosófica sobre o tempo, com base em elementos culturais. A dimensão cultural, aliás, constitui-se (num plano mais amplo) como pedra fundamental desta canção. É no campo cultural que Gil identifica as transformações sociais por onde os avanços técnico-científicos parecem trazer certos progressos à sociedade

numa perspectiva cada vez mais global – o que configura, aqui, um dos momentos mais otimistas do artista em relação ao desenvolvimento tecnológico e a globalização. Tais aspectos são trabalhados na articulação de correspondências entre o micro e o macro, entre o local e o global, por onde ocorrem as trocas simbólicas e culturais.

Tendo a capoeira como elemento cultural motivador da construção musical da canção, é interessante notar como a linha do berimbau é empregada (com um efeito eletrônico) como espinha dorsal que sustenta a marcação e condução da música, trazendo também o efeito de contraste a partir de um componente até então arcaico e regional que agora se apresenta como moderno e global. Nesse sentido, a sonoridade do berimbau contribui fundamentalmente para a estrutura e acabamento da obra como um todo, dialogando com texto e música e compondo a dimensão estética.

Voltando às discussões trazidas pelo texto da canção, questões referentes à globalização e as alterações espaço-temporais causadas pelo avanço tecnológico (a antena parabólica que possibilita novas visões sobre o mundo a partir da TV; o avião que propicia um encurtamento das distâncias etc.), tornam inevitável mencionar um dos principais estudiosos desses fenômenos no Brasil, o geógrafo Milton Santos. Compreender o processo político e econômico pelo qual a globalização provocou todo esse conjunto de mudanças na percepção sobre o tempo e naquilo que pode ser chamado de “meio técnico-científico-informacional” foi um de seus trabalhos excepcionalmente empenhados. Para Santos, até determinado período histórico, cada comunidade humana construía seus respectivos espaços sociais a partir de técnicas inventadas para extrair da natureza somente os elementos necessários à existência de seus grupos. Desse modo, na medida em que se organizava a produção, organizava-se também a vida e o espaço social em acordo com as necessidades e desejos de cada comunidade (SANTOS, 1994).

Pouco a pouco, esse arranjo foi sendo dissolvido e reestruturado pois as necessidades de comércio entre diferentes grupos introduziam novos nexos, desejos e necessidades, de modo que as novas organizações sociais que se formavam tinham “de se fazer segundo parâmetros estranhos às necessidades íntimas ao grupo” (SANTOS, 1994, p. 05). Esse processo, segundo Santos, culminou numa fase “onde a economia se tornou mundializada, e todas as sociedades terminaram por adotar, de forma mais ou menos total, de maneira mais ou menos explícita, um modelo técnico único que se sobrepõe à multiplicidade de recursos naturais e humanos” (SANTOS, 1994, p. 06).

É nessas condições que a mundialização do planeta unifica a natureza. Suas diversas frações são postas ao alcance dos mais diversos capitais, que as

individualizam, hierarquizando-as segundo lógicas com escalas diversas. A uma escala mundial corresponde uma lógica mundial que nesse nível guia os investimentos, a circulação das riquezas, a distribuição das mercadorias. Cada lugar, porém, é ponto de encontro de lógicas que trabalham em diferentes escalas, reveladoras de níveis diversos, e às vezes contrastantes, na busca da eficácia e do lucro, no uso das tecnologias do capital e do trabalho. Assim se redefinem os lugares: como ponto de encontro de interesses longínquos e próximos, mundiais e locais, manifestados segundo uma gama de classificações que está se ampliando e mudando (SANTOS, 1994, p. 06).

A partir dessa compreensão do conceito de globalização, sobretudo como uma etapa do desenvolvimento capitalista, o autor passa a abordar as acelerações contemporâneas como momentos históricos específicos (e culminantes) que operam como se alojasse uma concentração de forças prestes a explodir para criar o novo. Tal velocidade, segundo Santos (1994, p. 12), já espantou aqueles que “viram surgir a estrada de ferro e o navio a vapor e, depois, viveram o fim do século 19 e o já longínquo começo do século 20, com a invenção e a difusão do automóvel, do avião, do telégrafo sem fio”, além do “cabo submarino, do telefone e do rádio”. Desse modo, “a aceleração contemporânea impôs novos ritmos ao deslocamento dos corpos e ao transporte das ideias, mas, também, acrescentou novos itens à história”, juntamente com um novo modo de evolução das potências imperialistas – e seus rendimentos –, “com o uso de novos materiais e de novas formas de energia, o domínio mais completo do espectro eletromagnético, a expansão demográfica”, a explosão da urbanização e do consumo, além do “crescimento exponencial do número de objetos e do arsenal de palavras” (SANTOS, 1994, p. 12). Trata-se, em outras palavras, de acelerações simultaneamente sobrepostas, que geram “a sensação de um presente que foge” (SANTOS, 1994, p. 12).

Em *Parabolicamará*, apesar de revelar em maior grau seu entusiasmo com a globalização no plano cultural, incluindo a relatividade espaço-temporal, Gil nomeia esta velocidade de um instante que foge aos indivíduos – citada por Milton Santos –, como “tempo-foice”, mencionando o acidente que levou seu filho Pedro à morte: “pus por fim o tempo da morte, o tempo-corte, o tempo que corta, ceifa, o tempo-foice, onde alguma coisa é e de repente foi-se, lembrando – na citação dos caymmianos Chico, Ferreira e Bento – a morte do meu filho”, citando a cena (que se imagina) “de ele meio sonolento no volante do carro sendo subitamente assaltado pelo evento acidental que o levaria à morte” (GIL, 2003, p. 404). Gil refere-se aos versos em que canta:

Esse tempo não tem rédea
 Vem nas asas do vento
 O momento da tragédia
 Chico, Ferreira e Bento

Só souberam na hora do destino apresentar
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

De um modo geral, apesar de conter características bastante próprias às concepções intelectuais e artísticas de Gilberto Gil, *Parabolicamará* também ecoa num passado onde poetas e compositores sentiram-se motivados a escrever versos sobre o telefone ou a rádio, além de ressoar em artistas mais novos que o próprio Gil como no caso dos já citados Titãs, Chico Science – do grupo pernambucano Nação Zumbi – e Pitty, que também contribuem na construção de subjetividades e interpretações da contemporaneidade ao discutirem, em suas canções, aspectos envolvendo a TV, a internet e demais tecnologias. Paradoxalmente, é para abordar as modernas invenções no âmbito das tecnologias, como computador e inteligência artificial, que retrocedemos no tempo na próxima seção em que são analisadas as primeiras composições do *repertório tecnológico* de Gilberto Gil.

3.2 Cérebro eletrônico: inteligência artificial, cibernética e as novas invenções

No dia 03 de fevereiro de 1966, a sonda lunar *Luna 9*⁶⁶ realizou pela primeira vez um pouso suave – como se julgou na época) – na superfície da lua. O feito se deu em meio a chamada “corrida espacial”, além de outras competições e rivalidades entre a extinta União Soviética e os Estados Unidos durante a Guerra Fria, que entre outras questões acelerou o processo de desenvolvimento tecnológico e científico, em áreas como comunicação, operações espaciais, entre outras. Se no âmbito geopolítico o satélite natural da terra se tornou um espaço simbólico de disputa e poder entre potências econômicas do imperialismo – considerando a entrada, posteriormente, de outros países na exploração espacial –, na dimensão poética a lua sempre foi alvo de especulação de poetas, compositores, romancistas, entre outros. No entanto, a chegada dos agentes do progresso na lua – progresso este que não avança sem um mínimo de destruição dos ambientes naturais – certamente traria outras ondas de emoções aos olhares sensíveis dos que contemplam o luar. “Havia uma disputa olímpica entre nós. ‘Provavelmente alguém vai fazer música sobre isso; deixa eu fazer logo a minha’, pensei” (GIL, 2003, p. 70).

É sobre este contexto que recai a primeira composição de Gil que aborda (de algum modo) a temática tecnológica. “Recebi com impacto a notícia do pouso (suave, segundo as

⁶⁶ Também conhecida como *Lunik 9*.

avaliações) do Lunik 9 na lua com orgulho e ponderação. Estávamos conquistando o espaço, mas aonde isso ia dar?” (GIL, 2003, p. 70). Ao indagar a que custo essa fome de ‘conquista’ irá avançar sobre a natureza, sobre a humanidade e até mesmo sobre o espaço, Gil diz não se preocupar somente como cidadão, mas também como artista, “com o senso de responsabilidade de ser locutor da sociedade junto à história”.

Como bem descreve o próprio compositor, *Lunik 9* (canção que integra o disco *Louvação*, de 1967) é “uma suíte com vários andamentos e atmosferas, entremeada de narração, reflexões e advertências” (GIL, 2003, p. 70), que inaugura de forma bastante singular e complexa um repertório específico (mas não isolado) dentro do trabalho de Gil, voltado ao universo tecnológico (e científico), que perpassa desde os mistérios dos cosmos até a inteligência artificial, a internet, a cultura digital, entre outros temas. Gil lembra que a inspiração para compor *Lunik 9* “nasceu de uma profunda assunção de um sentido trágico” de seu tempo, conforme pode-se verificar no verso em que se inicia e se finaliza a canção, cantado de forma passional, reflexiva e melancólica:

Poetas, seresteiros, namorados, correi
 É chegada a hora de escrever e cantar
 Talvez as derradeiras noites de luar

É importante chamar a atenção para o sentimento assumido por Gil nesta canção, seu “sentido trágico” e melancólico, pois o modo como isso é modificado e ressignificado ao longo de suas próximas composições (de temática tecnológica) será verificado nas análises, tendo um importante valor na interpretação geral das obras. Comentando sobre a canção, Gil afirma que “frente ao significado do que a motivou, *Lunik 9* apresentava um contraponto conservador, uma atitude ecológico-reativa, um temor exagerado da tecnologia e de que se inaugurava a possibilidade de extinção do próprio luar – da luz interior da lua” (GIL, 2003, p. 71). Em pouco tempo, com o tropicalismo, Gil passaria a classificar esta obra como “ingênuas” (apesar de mais adiante reconhecer sua relevância). No entanto, na medida em que a distância entre a terra e a lua é encurtada pelos avanços das pesquisas espaciais (ancoradas no desenvolvimento tecnológico), tornando o trânsito entre elas cada vez mais viável, as preocupações levantadas na canção vão se tornando cada vez menos ingênuas ou exageradas.

Hoje, cerca de cinquenta anos após a operação de *Luna 9* e *Apollo 11*⁶⁷ (e da composição de *Lunik 9* por Gil) os interesses cada vez mais questionáveis nas questões espaciais vão muito além dos que estavam em questão durante a Guerra Fria. No dia 15 de setembro de 2021 diversos veículos de imprensa no mundo noticiam este acontecimento, como no caso da CNN Brasil⁶⁸: “Um capítulo histórico na saga das viagens espaciais foi concretizado nesta quarta-feira (15): a SpaceX, de propriedade do bilionário Elon Musk, realizou com sucesso o primeiro lançamento de uma viagem tripulada apenas com civis, sem astronautas, ao espaço”. Conhecida como *Inspiration4*, a missão levou ao espaço o bilionário Isaacman, CEO de uma empresa ligada ao comércio eletrônico chamada *Shift4 Payments*, acompanhado de mais quatro pessoas (nenhuma delas astronauta). Uma outra matéria, do Correio Braziliense⁶⁹, afirma que “o projeto de Musk também deixa mais acirrada a corrida por oportunidades ligadas ao turismo além Terra, área que conta com outros concorrentes de peso, como os também empresários Richard Branson e Jeff Bezos, que fizeram rápidas “visitas” ao espaço.” E que além disso, “a disputa já rende ganhos tecnológicos, segundo especialistas, e pode impulsionar o início de uma nova era de locomoção humana”.

Seja no contexto dos anos 1960, em que a corrida espacial se dava sobretudo por interesses nacionais, seja também num cenário atual, onde tais disputas estão cada vez mais escancaradamente ligadas a interesses comerciais privados e sustentados pela lógica liberal de livre mercado, os versos de *Lunik 9* continuam ressoando sobre a realidade em acordo com o já citado “senso de responsabilidade” do artista de ser locutor dos acontecimentos sociais junto à história – conforme fala do próprio Gil.

Momento histórico

Simple resultado

Do desenvolvimento da ciência viva

Afirmção do homem normal, gradativa

Sobre o universo natural

Sei lá que mais

Na estrofe acima, onde são narrados os acontecimentos tematizados pela canção, o aspecto rítmico de marcha acelerada (demarcado sobretudo pela caixa em 2/4) contribui para a

⁶⁷ Cerca de três anos após o pouso da sonda espacial (*Luna 9*) não tripulada da União Soviética, os Estados Unidos conseguem realizar o primeiro pouso espacial tripulado na lua, com a missão conhecida como *Apollo 11*.

⁶⁸ Disponível em: < <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/spacex-realiza-com-sucesso-lancamento-da-primeira-viagem-so-com-civis-ao-espaco/> >. Acesso em: 11 de jul. 2022.

⁶⁹ Disponível em: < <https://www.correiobraziliense.com.br/ciencia-e-saude/2021/09/4949542-inspiration-4-spacex-realiza-hoje-seu-primeiro-voo-comercial-ao-espaco.html> >. Acesso em: 11 de jul. 2022.

construção semântica da noção de progresso, enquanto o modo ascendente com que as frases da canção são proferidas (de modo mais próximo a um discurso falado do que a ideia mais ou menos comum de uma melodia cantada) projeta as informações ‘para cima’, numa espécie de analogia ao lançamento de uma nave espacial. Na estrofe seguinte o ritmo desacelera numa marcha mais lenta em 4/4 que dá mais espaço para que a narração segmentada dos fatos seja diluída num canto de característica mais passional, que por sua vez é interrompido no final do último verso (“Da nova guerra ouvem-se os clarins”), que traz de volta a marcha acelerada e a narração segmentada:

Guerra diferente das tradicionais
 Guerra de astronautas nos espaços siderais
 E tudo isso em meio às discussões
 Muitos palpites, mil opiniões
 Um fato só existe que ninguém pode negar
 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, já!

Após a contagem regressiva – ponto mais enérgico da voz nessa canção –, inicia-se uma estrofe em que se assume a bossa nova para cantar a aventura do homem que lá se foi para “conquistar os mundos” e buscar “A esperança que aqui já se foi”. É possível que a escolha pela bossa nova nesse trecho seja uma ação simplesmente intuitiva e não racionalmente arquitetada. Mas vale mencionar a convergência funcional desta utilização já que o gênero contribui tanto com o toque de modernidade – característica pela qual a bossa nova se estabeleceu nos anos 1960 –, quanto para o aspecto sentimental do trecho.

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

Nota-se na passagem para a estrofe seguinte – retornando à marcha (lenta) em compasso quaternário –, uma mudança significativa na entoação da melodia, acompanhada de mudanças no acompanhamento e orquestração, de modo que, no momento em que se diz “confesso que estou contente também”, a afirmação é contrariada pelo arranjo musical, sobretudo pela melodia do canto que se prolonga de forma passional e melancólica nesta frase.

A lua foi alcançada afinal
 Muito bem, confesso que estou contente também

Esta contradição entre o que é dito e o modo como é cantado resolve-se parcialmente no verso seguinte, no retorno à bossa nova, onde se assume o real sentimento (de tristeza) na letra da canção. A resolução parcial se dá no texto, quando a frase “confesso que estou contente também” é seguida de “A mim me resta disso tudo uma tristeza só”. Ou seja, a segunda finalmente revela o que a primeira escondia, mas que o aspecto musical já denunciava. No entanto, a passagem entre as estrofes mantém a dinâmica de contraposições do malabarismo que o compositor faz com texto, melodia e música, assumindo novamente a bossa nova, tendo de um lado sua batida e estética de ‘promessa de felicidade’, e de outro, o texto melancólico que é costurado por um trombone (choroso) que realça a carga sentimental das indagações levantadas:

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

Ao citar mar, flor e violão, Gil faz uma espécie de referência ao mestre bossanovista João Gilberto, conforme também analisou Carvalho (2015, p. 251): “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”. Mas além disso, a estrofe resgata uma referência ainda anterior, trazida à luz pelo próprio artista: “No momento em que escrevi ‘a mim me resta disso tudo uma tristeza só’, era em Orlando Silva que eu pensava. Era a defesa parcial de um mundo – romântico – que eu identificava como o do Orlando Silva” na condição de “símbolo e canto de um outro tempo ainda, anterior ao meu, à própria bossa nova” (GIL, 2003, p. 71).

A referência à Orlando Silva é bastante indicativa desse mundo romântico no qual Gil se inspirava em *Lunik 9*. Estando bem localizado entre os grandes cantores de seu tempo, Orlando Silva cantava frequentemente canções que eram odes à lua, como *Última estrofe*, *Luar de Paquetá* e *Malandrinha*, cujos versos dizem:

A lua vem surgindo cor de prata
 No alto da montanha verdejante
 A lira de um cantor em serenata

Reclama na janela a sua amante

(...)

Acorda minha bela namorada

A lua nos convida a passear

Seus raios iluminam toda a estrada

Por onde nós havemos de passar

O luar como fonte de inspiração poética de diversos compositores da canção popular brasileira não ficou restrito, no interior da obra de Gil, à *Lunik 9*. Em 1981, o artista lançou o disco *Luar (A gente precisa ver o luar)*, cujo nome é emprestado de uma canção de mesmo nome que integra o álbum.

O luar

Do luar não há mais nada a dizer

A não ser

Que a gente precisa ver o luar

Que a gente precisa ver para crer

Diz o dito popular

Uma vez que existe só para ser visto

Se a gente não vê, não há

Se a noite inventa a escuridão

A luz inventa o luar

O olho da vida inventa a visão

Doce clarão sobre o mar

Já que existe lua

Vai-se para rua ver

Crer e testemunhar

O luar

Do luar só interessa saber

Onde está

Que a gente precisa ver o luar

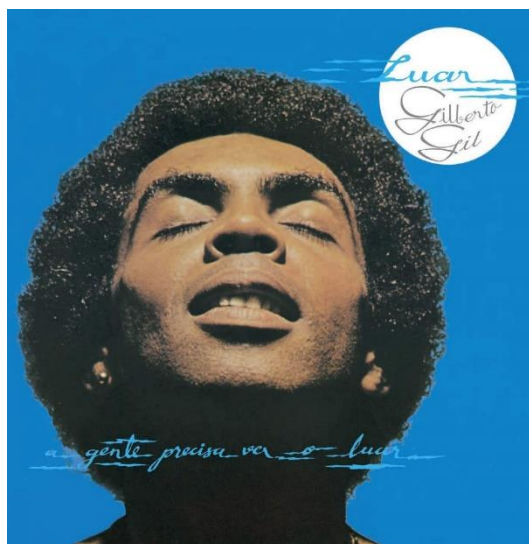
Afirmando possuir “uma fixação com o tema” (GIL, 2003, p. 287), Gil comenta sobre os processos criativos que o levaram à composição:

“O que eu vou dizer numa canção sobre o luar agora?”, eu me perguntei, vindo em seguida a fazer dessa própria interrogação, desse próprio impasse, o tema

da canção, que nasceu, assim, do esgotamento da abordagem de um tema, o luar, um elemento do universo romântico. Me ocorreu então dizer que não havia mais nada a dizer do luar, a não ser que a gente precisa vê-lo, reiterando o fato de que uma coisa existe para outra e de que o luar só existe porque os olhos precisam vê-lo: ele é uma criação do olhar (GIL, 2003, p. 287).

No entanto, quando as intervenções humanas, sobretudo nas metrópoles altamente iluminadas, passam a “competir” com os cenários e recursos naturais, a “criação do olhar” é impossibilitada. Nesse sentido, através dessa canção Gil critica as grandes cidades onde “o excesso de iluminação elétrica, já impede um pouco a fruição do luar com a particularidade, a propriedade, o atrativo sedutor criado pelos raios, da fruição do luar de antigamente” (GIL, 2003, p. 287).

Figura 14 – Capa do LP Luar (a gente precisa ver o luar), 1981.



Fonte: Site oficial de Gilberto Gil⁷⁰

É interessante notar que na foto da capa do disco que possui os dizeres “A gente precisa ver o luar”, Gil está de olhos fechados, numa expressão contemplativa de quem está modalizado pelo sentir. Isso indica que a concepção de “criação do olhar”, mencionada pelo artista, está muito mais ligada ao aspecto sensível, que pode envolver memória, imaginação e uso dos diferentes sentidos (ou seja, num sentido metafísico), do que propriamente aos olhos humanos de forma estrita. É o que ocorre também (por exemplo) na música *Se eu quiser falar com Deus*: “Se eu quiser falar com Deus / (...) Tenho que calar a voz”. Esta abordagem poético-filosófica que explora os sentidos para diferentes fins é também recorrente na obra de Gil, conforme será verificado em alguns momentos das análises. Mas entre diferentes possibilidades de abordagens, principalmente se tratando do recorte tecnológico, ocorrem

⁷⁰ Disponível em: < <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/a-gente-precisa-ver-o-luar/> >. Acesso em: 12 de jul. 2022.

também as situações em que os sentidos humanos são postos em confronto com o avanço das máquinas e da chamada inteligência artificial. É o que podemos observar na música *Cérebro eletrônico*, cabendo antes situar seu contexto de criação.

No dia 27 de dezembro de 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos em São Paulo em decorrência das medidas de exceção impostas pelo Ato Institucional nº 5. Com o decreto do AI-5, inaugurou-se o período mais rígido e sombrio da ditadura militar, tendo impacto imediato na perseguição, prisão e tortura de pessoas ligadas às classes artísticas, intelectuais e grupos de esquerda. Cerca de três semanas após sua prisão, Gil foi surpreendido com um gesto inusitado de um sargento chamado Juarez que perguntou ao artista se queria um violão: “Eu disse: “Quero”. E ele me trouxe um, com a permissão do comandante do quartel. O violão ficou comigo uns quinze dias” (GIL, 2003, 113). Gil comenta que nesse período ainda não tinha tido estímulos para compor pois “faltava a “voz” da música, o instrumento”. Além disso, menciona que a prisão o violou na base de sua condição existencial; o seu corpo, vendo-se “privado da liberdade da ação e do movimento, do domínio pleno do espaço-tempo, de vontade e de arbítrio”. Tudo isso, talvez tenha o levado a “sonhar com substitutivos e a, inconscientemente, pensar nas extensões mentais e físicas do homem, as suas criações mecânicas; nos comandos teleacionáveis que aumentam sua mobilidade e capacidade de agir e criar”, em sua interpretação. Isso porque são essas as questões abordadas nas três canções que o compositor compôs logo que obteve um violão na prisão. São elas: *Cérebro eletrônico*, *Futurível* e *Vitrines*.

Se em *Lunik 9* Gil aborda a questão tecnológica como pano de fundo para outras discussões (ou seja, apesar de tratar – também – da corrida espacial, não é uma tecnologia específica que está em pauta, mas o modo como quaisquer tecnologias são desenvolvidas e utilizadas colocando outras dimensões da vida humana em risco, como no caso da lua e o luar), em *Cérebro eletrônico* Gil já trata mais diretamente de um aspecto específico das novidades tecnológicas, o computador, num procedimento de certo modo comum nas discussões correntes sobre tecnologias, de contrapor natureza humana às máquinas.

O cérebro eletrônico faz tudo

Quase tudo

Quase tudo

Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda
 Manda e desmanda
 Ele é quem manda
 Mas ele não anda

As duas primeiras estrofes possuem o mesmo padrão estrutural de abordagem (musical e textual) fazendo uma afirmação positiva nos seus respectivos primeiros versos (“O cérebro eletrônico faz tudo” e “O cérebro eletrônico comanda”) e sofrendo, no entanto, uma espécie de compensação negativa nos últimos versos, com uma nova afirmação introduzida com a advertência da palavra “mas” (“Mas ele é mudo” e “Mas ele não anda”). O caminho harmônico parte de G7 (sol com sétima menor) no primeiro verso, retornando ao mesmo acorde no último verso após caminhar por um ciclo de acordes deste campo harmônico⁷¹ e tensionar na dominante D7 (ré com sétima menor) no penúltimo verso. Como o último verso da estrofe repousa no primeiro grau do campo harmônico (G7) e depois disso são tocados alguns compassos até que uma nova estrofe se inicie, isso faz com que a última frase (de advertência) tenha mais estabilidade para a fruição do que a primeira, tendo ela mais destaque aos ouvidos. Este feito acaba contribuindo sutilmente para a compreensão de que, entre as duas afirmações feitas na estrofe (uma que comunica e outra que adverte), o artista se inclina para a segunda.

Tal inclinação é assumida logo na sequência, onde o artista estreita as contraposições entre os humanos e as máquinas (que podem vir a ser construídas para substituí-los em determinadas funções):

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
 Eu falo e ouço
 Eu penso e posso

 Eu posso decidir se vivo ou morro
 Por que
 Porque sou vivo, vivo pra cachorro
 e sei

⁷¹ Cifra do trecho: G7, C7, B7, Em, C7, C#7 e D7.

Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Em meu caminho inevitável para a morte

Porque sou vivo, ah, sou muito vivo
e sei

Que a morte é nosso impulso primitivo
E sei

Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Com seus botões de ferro e seus olhos de vidro

Contrapondo os “botões de ferro” e “olhos de vidro” aos “botões de carne e osso” em meio a toda uma discussão sobre os avanços (na época ainda incipiente) do computador e a inteligência artificial, Gil constrói uma canção de sonoridade moderna, marcada por sua influência de Jimi Hendrix e, conseqüentemente, do *Fusion* (fusão de gêneros como Jazz, Funk e Rock). Ou seja, diferentemente do apelo sentimental demarcado pelos aspectos musicais de *Lunik 9* (onde predomina uma sonoridade acústica), em *Cérebro eletrônico* Gil canta seus pensamentos sobre tecnologias de modo menos denso, mais eletrificado, vibrante (sobretudo com a presença marcante da guitarra elétrica com distorção) e até englobante, no sentido da abrangência do universo pop (“o pop não poupa ninguém”, conforme música de uma banda de rock nacional dos anos 80)⁷².

Numa perspectiva adorniana, não seria incorreto afirmar que este mecanismo tende a esvaziar (ou ao menos diminuir) o teor da crítica carregada pelo texto, uma vez que a canção (mesmo que rompendo com determinados padrões estéticos cristalizados nos meios de comunicação de massa até aquele momento) carrega uma série de elementos que se configuram, de algum modo, alinhados com novos nichos da indústria cultural do final dos anos 60 e decorrer da década de 70. No entanto, não se pode negar a existência da crítica na canção. É certo que os aspectos musicais (bem como os meios por onde a música circula) podem contribuir para sua potencialização, atenuação ou até mesmo camuflagem. Mas não para a total dissolução da crítica.

Utilizando verbos como *andar*, *pensar*, *chorar*, *ouvir*, *decidir* e *viver* para destacar as qualidades inerentes à cultura humana (frente às limitações das máquinas), a canção não esconde o eu lírico que pode ser identificado na persona do próprio artista (Gilberto Gil) que pensa, anda, sente, se emociona e, entre outras coisas, faz crítica cultural através de suas

⁷² *O papa é pop* (Engenheiros do Hawaii).

canções. Tal recurso contribui justamente trazendo o aspecto humano para a canção. Nesse sentido, ao cantar que o cérebro eletrônico faz “Quase tudo / Mas ele é mudo”, que ele “Manda e desmanda / (...) Mas ele não anda”, o artista privilegia o processo empírico vinculado à experiência humana, onde aspectos básicos como andar, falar (além de ouvir e chorar) são fundamentalmente mais carregados de significados e sentidos (ao menos na concepção sensível do artista).

Numa entrevista dada no programa Roda Viva (TV Cultura) em 2022, ao ser perguntado pelo produtor musical João Marcelo Bôscoli sobre os limites da tecnologia no contexto musical (frente às possibilidades de uso da inteligência artificial no processo de criação), Gil dá uma resposta que, mais de 50 anos depois de compor e lançar *Cérebro eletrônico*, dialoga com a reflexão levantada pela sua composição de 1969:

Eu acho que para as artes em geral o limite é o comando humano. (...) O humano vai continuar dando o comando. Na música, então, essencialmente. (...) Todo o aproveitamento que se faz hoje em dia através da *techné*, da tecnologia, da inteligência artificial, etc., etc., é de origem humana, e os comandos para o prosseguimento da utilização desses modos originalmente humanos (...) continuam nas mãos do ser humano. É o homem quem vai dizer, o limite é a imaginação humana, o desejo humano e o comando humano (GIL, 2022)⁷³.

Sua fala retifica o primeiro verso da segunda estrofe da canção (“O cérebro eletrônico comanda”), enfatizando o que já se afirmava nos versos mais adiante: “Eu penso e posso / Eu posso decidir se vivo ou morro / Por que / Porque sou vivo, vivo pra cachorro / e sei”. Num comentário sobre tais canções Gil aponta essa noção como um “pressuposto básico da cibernética” e de tudo “que está a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios” (GIL, 2003, p. 115).

Um outro aspecto importante (e curioso) no contexto da reflexão levantada por esta canção é o momento em que Gil lê, na prisão, uma matéria sobre macrobiótica (na ocasião da reportagem, ligada ao estilo de vida de John Lennon e Yoko Ono). Interessado pela ideia, Gil passou a ler livros sobre o tema (levados pela ex-namorada Sandra e a amiga Gizeuda). “Li os primeiros livros de ioga que a Gizeuda me trouxe e comecei a fazer as primeiras posições de relaxamento e respiração” (GIL, 2003, p. 113). E através desses estudos teve acesso a um pensamento-chave que o levou a uma nova face de esclarecimento de sua busca espiritual e mística: “Sua verdadeira iniciação para um processo de liberdade interna começa na condição

⁷³ Referência eletrônica. Ausência de número de página. Disponível em: < https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/videos/11409_roda-viva-gilberto-gil-23-05-2022.html >. Acesso: 21 de jul. 2022.

de prisioneiro” (GIL, 2003, p. 113). Para Gil, esta noção serviu como “retirada da poeira da superfície” de seu próprio ser que se encontrava preso.

“Cérebro eletrônico” é uma das músicas que retratam isso. Era uma época onde a cibernética estava começando a ser discutida publicamente. O computador começando, ainda incipientemente naquele momento, mas já se tornando uma realidade. A gente nem chamava ainda de computador, era cérebro eletrônico, aquele monstrengo, ainda nem um pouco miniaturizado como são os computadores hoje. Era um tempo com aquelas perspectivas de ficção científica, com *2001, uma odisséia no espaço*, de Arthur Clarke, e as primeiras viagens especiais se concretizando. (...) Era o mundo, esse mundo moderno dos homens e suas ciências e eu com a ciência de Deus, com o conhecimento da condição divina que era tudo que me restava ali. Confinado, só tinha a mim mesmo, em si mesmo. A música “Cérebro eletrônico” reflete esse contraste, esse diálogo entre o mundo dos homens e seu poder, o mundo de Fausto e o mundo de Deus (GIL, 2003, p. 113).

Os versos “Só eu posso pensar se Deus existe / Só eu / Só eu posso chorar quando estou triste / Só eu”, segundo o compositor, resumem aquela situação-limite de “fronteira entre a vida e a morte” que se instalou de forma simbólica “naquela tensão máxima entre liberdade e prisão” (GIL, 2003, p. 113). Foi também dessa circunstância que Gil fez *Vitrines* (canção que, por critérios estabelecidos na metodologia, não será detalhadamente analisada), cuja temática se aproxima de *Lunik 9*, denotando também um aspecto melancólico em letra (“As vitrines são vitrinas / Sonhos guardados perdidos”) e música, mas gerando uma outra discussão e com propósito diferente.

Mundo do lado de fora
 Do lado de fora, a ilha
 A ilha terra distante
 Pequena esfera rolante
 A terra bola azulada
 Numa vitrine gigante

O cosmonauta, a vitrine
 No cosmos de tudo e nada
 De éter de eternidade
 De qualquer forma vitrine
 Tudo que seja ou que esteja
 Dentro e fora da cabine
 Éter, cosmo, nave, nauta
 Acoplados no infinito
 Uma vitrine gigante
 Plataforma de vitrines

Sendo mais uma canção reveladora do espírito da época (tanto em relação àquele momento sócio-histórico de corridas espaciais etc., quanto ao próprio estado de espírito do compositor), *Vitrines* certamente tem sua relevância na obra artística de Gil. No entanto, talvez seu maior efeito (ao menos naquele momento) tenha sido o de possibilitar ao próprio artista, preso, uma fuga “daquele microcosmo reducionista de prisão para acompanhar um vôo livre das naves espaciais” (GIL, 2003, p. 133). Trancafiado numa cela durante prisão pelo regime militar, o artista recorria às viagens mentais e astrais que lhe eram possíveis para, em algum plano, acessar algum instante de liberdade.

Do mesmo contexto de *Cérebro eletrônico* e *Vitrines*, em relação à prisão e à temática tecnológica, *Futurível* traz alguns ingredientes novos, buscando propor um futuro possível num mundo que passa a ser completamente atravessado pelas tecnologias e a inteligência artificial. Dessa vez o eu lírico da canção é um cientista com seu poder-saber tecnológico no momento de um tipo de teste de transmutação, explicando a uma pessoa comum (e cobaia) como será este processo de passagem para uma nova dimensão, bem como seus efeitos colaterais.

Você foi chamado, vai ser transmutado em energia
 Seu segundo estágio de humanoide hoje se inicia
 Fique calmo, vamos começar a transmissão
 Meu sistema vai mudar
 Sua dimensão
 Seu corpo vai se transformar
 Num raio, vai se transportar
 No espaço, vai se recompor
 Muitos anos-luz além
 Além daqui
 A nova coesão
 Lhe dará de novo um coração mortal

Pode ser que o novo movimento lhe pareça estranho
 Seus olhos talvez sejam de cobre, seus braços de estanho
 Não se preocupe, meu sistema manterá
 A consciência do ser
 Você pensará
 Seu corpo será mais brilhante
 A mente, mais inteligente
 Tudo em superdimensão

O mutante é mais feliz
 Feliz porque
 Na nova mutação
 A felicidade é feita de metal
 Feita de metal

Se analisado separadamente da música, o texto revela uma perspectiva otimista do cientista, expressa sobretudo nos versos da segunda parte: “Seu corpo será mais brilhante / A mente, mais inteligente / Tudo em superdimensão / O mutante é mais feliz”. No entanto, o otimismo do cientista é contraposto ao sentimento ambíguo do artista, que se impõe sutilmente quando letra e melodia se encontram e são expressos por um arranjo, execução musical e vocal, que não dão sustentação positiva favorável ao texto, num recurso que faz com que as afirmações do cientista não soem suficientemente convincentes. Ou seja, a construção geral da narrativa se dá não somente no texto, mas nesse encontro dissonante entre o sentido da fala do cientista e o sentido avesso manifesto no canto do cancionista.

Os interlúdios, sobretudo do meio da canção, podem ser compreendidos como trilha sonora para o processo de transmutação, onde o ritmo, demarcado pela bateria, é diluído, dando maior espacialidade para o trecho (onde somam-se alguns efeitos utilizados). A tensão harmônica causada pelas dissonâncias (produzidas principalmente pelos instrumentos de sopro – feitos de metal) sugere o efeito do corpo estranho, do encontro não natural do corpo humano com a máquina. Este efeito se dá num jogo entre a voz, que reforça o aspecto humano, do corpo natural, e as dissonâncias dos metais, endossados pelos efeitos artificiais de teclados e guitarras. A música termina num *looping* em *fade out* com acorde dissonante que reforça a ideia de que, apesar do otimismo do cientista, o experimento traduzido pela sensibilidade do artista carrega uma conotação mais obscura (conforme também identificada – salvo suas particularidades – em *Lunik 9*, por exemplo).

Embora a temática tecnológica seja inaugurada na obra de Gil principalmente a partir de *Cérebro eletrônico* e *Futurível* – no sentido de uma abordagem mais direta – compostas durante a prisão em 1968, o contato com um tema fundamental em toda essa discussão ocorreu anteriormente até mesmo ao início de sua carreira artística. Foi ainda em 1964, quando estava prestes a deixar o cargo de fiscal na alfândega, em Salvador, para assumir o novo emprego na Gessy Lever, em São Paulo, que Gil ouviu pela primeira vez alguém falar de cibernética. O assunto veio através de um colega de trabalho e também fiscal que se chamava César e que gostava de discutir questões políticas, econômicas e tecnológicas com Gil. Passados dez anos

dessa primeira conversa, numa passagem pelo aeroporto de Manaus em função de um show que realizaria na região, Gil reencontrou o colega César – que lá estava trabalhando – e retomaram a discussão da cibernética, lembrando as antigas discussões. Segundo Gil, César “era habitado pelo sentimento de que o avanço da ciência e da tecnologia traria benefícios espirituais para o homem” (GIL, 2003, p. 175). De volta ao aeroporto após o show ter sido realizado, Gil encontrou novamente o colega que o surpreendeu com um presente: um livro sobre cibernética – o único que César encontrou sobre o tema em Manaus, conforme comentou com Gil –, chamado *A cibernética e a teoria da informação*, de Norbert Wiener, considerado o pai da cibernética. ““Tome aqui um livro”. Pronto. Me aplicou na cibernética” (GIL, 2003, p. 175).

Toda essa história entre Gil, César e a cibernética é contada pelo artista, de forma bastante tranquila, descontraída e ao longo de quase cinco minutos, durante uma apresentação ao vivo que deu origem ao álbum *Gilberto Gil Ao Vivo*, de 1974. Na faixa de número 07 do disco, pode-se então conferir o samba *Cibernética* logo depois do compositor narrar o contexto que deu origem à obra. Assim, tocada somente por voz e violão, a canção (um samba de andamento médio) reforça os aspectos intuitivos e de certa naturalidade que habitam o processo criativo do compositor, que inclusive acaba provocando reações de riso na plateia ao longo da execução. Os risos, que já haviam se iniciado durante a história contada por Gil minutos antes de tocar a canção inédita, são reações tão espontâneas como parece ser o processo pelo qual Gil compôs *Cibernética*. De um modo geral, os risos da plateia denotam a perplexidade do público ao ver como o artista baiano, que se interessa por um tema àquela altura tão incomum aos compositores como a cibernética, transforma um acontecimento habitual da vida cotidiana em música de forma tão natural e orgânica.

Elementos narrados por Gil durante a conversa com o público são replicados diretamente na letra da canção que, assim como outras do mesmo álbum, não está localizada entre as músicas de grande circulação do artista. Isso não somente no sentido de não ter despertado o interesse dos ouvintes ou até mesmo da indústria musical (gravadora, rádio, TV, etc.), mas também de não ter sido revisitada pelo próprio artista em outros shows e gravações. De todo modo, *Cibernética* enriquece a produção artística de Gil, sobretudo no âmbito da discussão tecnológica, mas também no aspecto composicional, expondo ao público fragmentos de seus processos criativos.

Lá na alfândega Celestino era o Humphrey Bogart
Solino sempre estava lá

Escrevendo: "Dai a César o que é de César"

César costumava dar

Me falou de cibernética

Achando que eu ia me interessar

Que eu já estava interessado

Pelo jeito de falar

Que eu já estivera estado interessado nela

A naturalidade mencionada no processo desta composição se dá logo nas duas primeiras estrofes, nas quais Gil cita os elementos-chave da história narrada ao público, como 'alfândega', o nome do colega César, além dos versos "Me falou de cibernética / Achando que eu ia me interessar". Gil também brinca com o nome de César trazendo a referência bíblica bastante difundida "Dai a César o que é de César", que acaba jogando também com a função exercida pelo colega (fiscal da alfândega). O tamanho desproporcional dos versos e estruturas dessas estrofes não oferece obstáculos ao compositor, que simplesmente segura o acorde até que cada frase seja completada numa rítmica sincopada. Em seguida, o pequeno refrão manifesta a natureza de inovação e especulação em relação ao tema da canção, ainda pouco conhecido entre o público geral (não especializado).

Cibernética

Eu não sei quando será

Cibernética

Eu não sei quando será

Apesar do refrão insistir em revelar as incertezas do eu lírico da canção quanto aos caminhos ainda imprevisíveis da cibernética ("Eu não sei quando será"), a estrofe seguinte busca compensar trazendo algumas colocações.

Mas será quando a ciência

Estiver livre do poder

A consciência, livre do saber

E a paciência, morta de esperar

Em seguida, o compositor retoma o jogo com os escritos bíblicos, conectados pelo personagem César:

Aí então tudo todo o tempo
 Será dado e dedicado a Deus
 E a César dar adeus às armas caberá

Que a luta pela acumulação de bens materiais
 Já não será preciso continuar
 A luta pela acumulação de bens materiais
 Já não será preciso continuar

A fraseologia marxista “luta pela acumulação de bens materiais” citada na canção refere-se a um trecho da dedicatória que César fez para Gil no referido livro sobre cibernética (entregue no aeroporto de Manaus). Gil comenta que embora César tivesse alguns posicionamentos liberais, ele também “tinha uma dificuldade muito grande com a ideia da acumulação de bens materiais. Ele não compreendia bem isso, achava que isso não dava certo, que isso emperrava o mecanismo de desenvolvimento e evolução da humanidade” (GIL, 2003, p. 175).

Onde lia-se alfândega leia-se pândega
 Onde lia-se lei leia-se lá-lá-lá

Nos versos acima, cantados antes de retornar para o refrão (onde a canção termina), Gil mais uma vez utiliza um mecanismo satírico para subverter as ordens expressas nas palavras ‘alfândega’ e ‘lei’. Segundo o próprio compositor, estes versos revelam uma espécie de “anarquismo libertário”.

Diferentemente das canções analisadas anteriormente, onde o eu lírico do compositor está mais alinhado com as dimensões poéticas e sensíveis do artista, em *Cibernética* observa-se uma investida mais política em relação ao encontro do eu lírico com o tema (ainda que os aspectos musicais – ritmo e melodia, principalmente – acabem por suavizar o enfoque político, trazendo o ouvinte mais para a história contada do que para algum tratamento político). E tratando-se de Gilberto Gil, a abordagem política (verificada entre a canção, seus comentários sobre a obra, além de seu próprio histórico) não poderia deixar de ampliar sua imagem de artista politicamente controverso. A própria identificação com César, de posições políticas descritas imprecisamente por Gil, parece ser sintomática da configuração política do artista. Vale citar três afirmações que Gil faz sobre César num mesmo trecho de um pequeno comentário a respeito da história dessa canção: a) “ele talvez fosse um liberal”; b) “No fundo era um comunista”; c) “César era talvez um liberal anarquista” (GIL, 2003, p. 175). Resta verificar ao

longo do trabalho se toda essa configuração se trata meramente de um conjunto de dispersões ou de uma posição de fato bastante esclarecida e complexa – mesmo que com suas características abrangentes e ambíguas.

Do mesmo período que *Cibernética* e numa linha política (de certo modo) similar, que faz indagações sobre o futuro uso social das tecnologias, a música *Queremos saber* (1974)⁷⁴ é uma das poucas canções do *repertório tecnológico* de Gil em que o cantor utiliza de recursos melódicos e entoativos que Luiz Tatit (2012) define como passionais (mesmo não se tratando, neste caso, de uma canção sobre amor não correspondido).

Queremos saber
 O que vão fazer
 Com as novas invenções
 Queremos notícia mais séria
 Sobre a descoberta da antimatéria
 E suas implicações
 Na emancipação do homem
 Das grandes populações
 Homens pobres das cidades
 Das estepes, dos sertões

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

Queremos saber
 Queremos viver
 Confiantes no futuro
 Por isso se faz necessário

⁷⁴ Lançada no disco ao vivo *O viramundo*.

Prever qual o itinerário da ilusão
 A ilusão do poder
 Pois se foi permitido ao homem
 Tantas coisas conhecer
 É melhor que todos saibam
 O que pode acontecer

Se nas primeiras canções analisadas neste trabalho foi possível capturar a intenção do artista em lançar algum pensamento mais propriamente político em relação às tecnologias, como se o aspecto político estivesse num processo de maturação, em *Queremos saber* Gil atinge seu melhor resultado (ao menos até então) neste quesito. Girando em torno do verso-título “Queremos saber”, Gil constrói uma de suas canções-manifesto onde já se apresenta um olhar para questões como a democratização do acesso às novas tecnologias e dos avanços sobre as novas invenções, que resultem em ganhos sociais como o barateamento de recursos tecnológicos para toda a população pobre (da cidade ou do sertão), maior transparência sobre as descobertas e que de um modo geral contribuam com a emancipação da humanidade.

Nesta canção a carga sentimental expressa na melodia e no modo de cantar (reforçada também pelo andamento lento da música e pelos acordes tocados por Gil no violão) predomina ao longo de toda interpretação trazendo uma característica passional à obra. Embora o termo “passional” pareça sugerir um enfoque ao sentimento amoroso (o que de fato há uma predominância em canções dessa linha composicional, sobretudo no sentido da disjunção amorosa), não é bem verdade que tal abordagem se restrinja ao tratamento das temáticas amorosas. Conforme explica Luiz Tatit (2012, p. 10), ao compor ou interpretar uma canção numa forma passional, ou seja, tomado por um sentimento e não por uma ação, o cancionista busca trazer os ouvintes para o estado em que ele se encontra. Nesse sentido, *Queremos saber* traz um interessante equilíbrio entre as dimensões poéticas e políticas de Gilberto Gil, onde o discurso político sobre as tecnologias é trazido também para o campo do sentimento, de modo que seja não somente ouvido, mas sentido pelos ouvintes. Não à toda esta canção foi regravação por artistas como Erasmo Carlos (ainda em 1976) e Cássia Eller (em 2001), em arranjos e interpretações que reforçam sua característica sentimental, sendo também bastante difundida para o grande público.

Apesar de suas singularidades a canção não fica isolada no *repertório tecnológico* de Gil, tendo ela correspondências em vários aspectos com outras canções deste repertório. Como também ocorre durante a execução de *Cibernética* (conforme já observado), embora agora de

modo mais pontual, a plateia também reage com risos quando Gil canta os versos “Queremos saber / Quando vamos ter / Raio laser mais barato”. Mais uma vez as qualidades artísticas (de sua sensibilidade musical e destreza composicional) e intelectuais (que manifestam interesses em refletir sobre temas tão complexos e inovadores) de Gil parecem surpreender o público que ouve uma música passional, tocada de forma simples mas com um resultado primoroso, contendo palavras como antimatéria, disco-voador e raio laser. Palavras estas, inclusive, que conectam a canção a outras composições como *Lunik 9*, *Futurível*, *Vitrines*, além da próxima canção a ser analisada, intitulada *Rep*.

Num salto para o final da década de 1990⁷⁵ é possível reencontrar a especulação do “querer saber” numa canção de rítmica e conteúdo semântico complexos e que amplia o quadro de estilos e abordagens utilizados por Gil em sua obra. Brincando com as aproximações entoativas e sonoras entre rap e repente, a música *Rep* traz, além das referências comum aos rappers e repentistas que rimam sob uma estrutura rítmica quase falada, alguns traços indianos com a contribuição do músico Trilok Gurtu.

Compus essa música num quarto de hotel em Turim, na Itália, onde eu estava de passagem. Eu tinha aceitado fazer parte do projeto do Rodolfo Stroeter com a Marlui Miranda – o projeto especial de um disco com a visão de um conjunto de músicos que se reuniram para trabalhar elementos especiais das suas formações artísticas, um disco em que iam aparecer coisas diferentes das que comumente aparecem nos nossos discos de carreira (GIL, 2003, p. 425).

Gravado (quase todo) na capital da Noruega (Oslo) em 1994, o álbum *O sol de Oslo* foi lançado somente em 1998. Seu lançamento não foi priorizado pois, alegadamente, o disco não correspondia aos interesses da gravadora – e possivelmente a toda cadeia do mercado da música, como rádio, TV, lojas de CDs e até mesmo boa parte dos ouvintes, ambientados por padrões musicais estabelecidos pela indústria cultural, conforme será abordado na próxima seção. Desse modo, envolvendo uma série de elementos de diferentes formações e influências musicais – e culturais, num sentido mais amplo –, o álbum contém uma faceta intercultural que

⁷⁵ O salto não significa que ao longo desse tempo, desde a última canção analisada (de 1976), não haja composições de Gil referente às questões tecnológicas. Trata-se somente de um recorte temático abordando nesta seção as canções que foram identificadas como pertencentes ao eixo temático *Inteligência artificial, cibernética e as novas invenções*. No entanto, é válido notar que os anos 80 parecem não ser o período de grandes produções dentro desse tema. Ao longo deste trabalho espera-se esclarecer esta questão, mas pode-se aqui antecipar o fato (já mencionado) de que neste período Gil vivenciou suas primeiras experiências na política institucional (o que costuma demandar certo tempo de atividade que acaba por dificultar o processo de composição). Não significa também que o referido período marque certo distanciamento de Gil com as questões tecnológicas já que essa primeira fase na política também é demarcada pela presença das tecnologias nas pautas do então secretário de Cultura e, depois, vereador de Salvador – BA.

dialoga com a abrangência artística e intelectual com a qual Gil tece sua obra e constrói sua trajetória na música e na política – esta última, sobretudo como ministro da cultura.

Segundo Gil, a música *Rep* foi composta a partir de uma frase de seu discurso de posse quando assumiu a presidência da Fundação Gregório de Matos, no ano de 1987, em Salvador: “O meu discurso começava justamente assim: “O povo saber o que quer, mas o povo também quer o que não sabe”. Eu não tinha me esquecido dele, e finalmente o usei numa letra” (GIL, 2003, p. 426).

O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe
 O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe

O que não sabe, o que não saberia
 O que não saboreia porque é só visão
 E tão somente cores, a cor do veludo
 Ludo, luz, brinquedo, ledão engano, tele
 Teletecido à prova de tesoura
 Que não corta, não costura, que não veste
 Que resiste ao teste da pele, não rasga
 Nunca sai da tela, nunca chega à sala

Que é pura fala, que é beleza pura
 É a pura privação de outros sentidos tais
 Como o olfato, o tato e seus outros sabores
 Não apenas cores, mas saliva e sal
 Veludo em carne viva, nutritiva
 Não apenas realidade virtual
 Veludo humano, pano em carne viva
 Menos realce, mais vida real

O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe
 O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe

O que não sabe, o que não saberia
 Porque morreria sem poder provar

Como provar a pilha com a ponta da língua
 Receber o choque elétrico e saber
 Poder matar a fome é pra quem come, é claro
 Não apenas pra quem vê comer
 Assim feito a criança pobre esfarrapada
 Come feijoada que vê na TV

Essa criança quer o que não come
 Quer o que não sabe, quer poder viver
 Assim como viveu um Galileu, um Newton
 E outros tantos muitos pais do amanhã
 Esses que provam que a Terra é redonda
 E a gravidade é a simples queda da maçã
 Que dão ao povo os frutos da ciência
 Sabores sem os quais a vida é vã

O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe
 O povo sabe o que quer
 Mas o povo também quer o que não sabe

Reconhecendo o refrão de *Rep* como um de seus dísticos mais bem construídos em sua trajetória como compositor, Gil faz uma autoanálise da canção que convém reproduzir:

A canção vai tecendo e desatando uma série de pensamentos poéticos sobre a predominância do olhar como sentido pós-moderno; sobre uma hegemonia, uma tirania mesmo, exercida pelo olhar sobre os outros sentidos, sobre os subsentidos interiores; sobre o quase bloqueio que o olhar determina na manifestação dos hipossentidos, dos subsentidos, dos sentidos mais sutis, interiores; enfim, sobre a dominação do olhar, da qual o audiovisual moderno é um dos maiores símbolos, e a televisão, talvez o maior dentre eles todos (GIL, 2003, p. 426).

O entendimento crítico sobre a predominância do olhar em detrimento dos demais sentidos na pós-modernidade pode (mais uma vez) ser simbolicamente representado pela capa do disco *Luar (a gente precisa ver o luar)*⁷⁶, na qual Gil aparece de olhos fechados, abrindo-se para outros sentidos, outras formas de ver, sentir e perceber. Versos como “O que não saboreia porque é só visão”, “É a pura privação de outros sentidos tais / Como o olfato, o tato e seus outros sabores / Não apenas cores, mas saliva e sal”, “O que não sabe, o que não saberia / Porque morreria sem poder provar / Como provar a pilha com a ponta da língua” demonstram

⁷⁶ Figura nº 14.

uma politização das experiências sensitivas e das experimentações vividas e reivindicadas pelo tropicalista. Relacionando as expressões “o que não saberia” e “o que não saboreia”, afirmando também que “matar a fome é pra quem come”, o artista, tomado por senso de justiça social, aponta para a máxima de que a fome priva a população não somente de sobreviver mas de explorar e acessar saberes, pois saborear (isto é, provar, degustar, experienciar) é necessidade básica e condição fundamental para adquirir e ampliar o nível de conhecimento.

Tudo isso é cantado numa mixagem de diferentes (mas não incompatíveis) elementos culturais que permitem que o texto seja cantado em estrutura ternária, dentro de uma referência musical do *rap* (onde predomina a estrutura quaternária), sem perder de vista o estilo repente (binário), flertando também com aspectos da estética musical indiana (que amalgama diferentes compassos frequentemente estruturados em 5, 7, 11, 13, entre outras possibilidades de tempos, não tão comuns à música brasileira).

Por fim, vale retomar um ponto referente à produção do álbum como um todo, mas sobretudo com vistas ao aspecto mercadológico. Conforme comenta Gil, “o repertório foi pintado com essa tônica de excepcionalidade, de lateralidade, de marginalidade”, ficando inclusive às margens dos trabalhos regulares dos próprios artistas envolvidos, “sem a perspectiva de mercado, sem os hábitos de realização do trabalho serem particularmente informados pelas questões colocadas por um mercado” (GIL, 2003, p. 426). Sendo Gil um artista que demonstra interesse em tratar dessas invenções tecnológicas que acabam por atravessar diferentes segmentos da sociedade, da cultura, do mercado, da indústria cultural e etc., cabe ao presente estudo verificar que tipos de olhar e abordagens o artista traz para o próprio ambiente pelo qual circulam suas canções, além discutir algumas noções indispensáveis à toda essa discussão como no caso da indústria cultural (ou seja, analisando canções como *Essa é pra tocar no rádio*, *TV punk* e *Olho Mágico*).

3.3 Essa é pra tocar no rádio: indústria cultural e sociedade

Assim como Bob Marley, Caetano Veloso, Stevie Wonder e até mesmo os Beatles, Gilberto Gil busca “encontrar na canção os valores emocionais e os estímulos físicos compartilhados por toda coletividade”, desejando, desse modo, veicular suas obras pelas mídias disponíveis e expandir sua projeção na indústria cultural: “quer, no limite, cantar para o planeta” (TATIT, 2012, p. 274). Conforme observa Luiz Tatit (2012, p. 274) “o lugar certo onde colocar esse desejo talvez seja um ponto instável que se desloca continuamente em todas

as direções, passando pelas rádios, pelas televisões, pelas transmissões via satélite ou pelas excursões internacionais”.

Gil é um dos compositores que atinge o que Tatit (2012, p. 277) denomina “canção integral”, ou seja, que “é boa para o rádio, para o ouvinte e, sobretudo, para os cancionistas”. No entanto, essa dinâmica que envolve (de modo geralmente desproporcional) os interesses do compositor, dos meios comunicacionais (como rádio e TV) e do público ouvinte cria tensões complexas e bastante indicativas dos processos culturais da contemporaneidade pelos quais uma série de intelectuais como R. Williams (2005; 2016), T. Adorno (2020), S. Hall (1998), J. Thompson (1995), J. Caune (2014), entre outros, empenharam importantes estudos cujas análises são fundamentais para se compreender os campos de comunicação e cultura. Como artista e intelectual que atua na crítica cultural brasileira através da canção (como já demonstrado na seção *Canção e crítica cultural*), Gilberto Gil não deixou de abordar essas tensões em sua obra.

Essa é pra tocar no rádio (4x)

Essa é pra vencer o tédio

Quando pintar

Essa é um santo remédio

Pro mau humor

Essa é pro chofer de táxi

Não cochilar

Essa é pro querido ouvinte

Do interior

Essa é pra tocar no rádio (4x)

Essa é pra sair de casa

Pra trabalhar

Essa é pro rapaz da loja

Transar melhor

Essa é pra depois do almoço

Moço do bar

Essa é pra moça dengosa

Fazer amor

Fundindo rock e funk (com destaque para o *groove* moderno do baterista Tutty Moreno) aos elementos sonoros do forró (com o acordeom de Dominginhos)⁷⁷ e brincando entorno da ideia-refrão “Essa é pra tocar no rádio”, Gil joga com o paradoxo de uma canção que contém “ingredientes tirados como amostra do universo semântico radiofônico” (GIL, 2003, p. 158) – a moça, o rapaz da loja, o moço do bar, etc. – que poderiam fazer a canção tocar no rádio, ao mesmo tempo que a repetição do verso principal (“Essa é pra tocar no rádio), cantado vinte e quatro vezes ao longo da execução da música, acaba por trazer uma carga irônica à canção, soando também como uma crítica ao aspecto industrial e mercadológico das ‘fórmulas’ musicais de sucesso. Segundo Gil,

“Essa é pra tocar no rádio” foi feita para brincar com o fato de que a execução de música no rádio é demasiadamente seletiva em função de uma série de valores próprios do veículo, de sua própria cultura interna e da cultura dos *mass media*, principalmente nessa fase de extrema especialização dos meios de comunicação; para fazer piada, blague, com essa ideia seletiva das “quinze mais”, das “dez mais”, da parada de sucesso – daquilo que só toca no rádio porque é sucesso e só é sucesso porque toca no rádio, esse círculo vicioso, essa coisa fechada da comunidade dos eleitos do sucesso paradístico. Um pouco como quem diz: “Essa não vai tocar no rádio, então essa é pra vocês do rádio, vocês que não tocam as coisas que poderiam ser tocadas: que não têm espaço, nem tempo, nem projeto para tocar tudo, e têm que tocar apenas algumas coisas; vocês que têm que viver essa exiguidade, esse confinamento, esse reducionismo necessário para o meio” (GIL, 2003, p.158).

Analisando o desenvolvimento e a função da técnica no contexto da indústria cultural, bem como seu mecanismo de padronização e produção em série no âmbito econômico do capitalismo moderno, Adorno (2020, p. 09) observa que “a passagem do telefone para o rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquele, liberal, deixava ainda ao usuário a condição de sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações”.

Ao construir, de modo irônico, uma música ‘feita para tocar no rádio’ utilizando de elementos da vida cotidiana e indicando que tal música terá funções de fundo, ou seja, irá compor os ambientes e situações (como trabalho, sexo, corrida de taxi etc.) sem que haja um fim exclusivo de uma escuta atenta, Gil levanta uma abordagem sobre os dilemas da música de entretenimento. Segundo Adorno (1999, p. 67), a música de entretenimento acaba por preencher os “vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências”, assumindo ela (por toda parte e sem que ninguém perceba) “o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do

⁷⁷ Neste caso, referindo-se a versão talvez mais difundida desta música que se encontra no disco *Refazenda*, de 1975. Mas vale citar a primeira versão, lançada no disco *Cidade de Salvador, Vol. 1* em 1973, além de outra lançada ao vivo no disco *Umeboshi*, no mesmo ano.

cinema mudo”. E acrescenta: “A música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo. Se ninguém é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir (ADORNO, 1999, p. 67). Neste cenário de estandardização de músicas para entretenimento, Adorno menciona também o aspecto totalitário que envolve o “princípio do estrelato”, conforme bem explica o autor neste trecho:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. As “estrelas” não são apenas os nomes célebres de determinadas pessoas. As próprias produções já começaram a assumir esta denominação. Vai-se constituindo um verdadeiro panteão de *best sellers*. Os programas vão se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. (...) Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isso se torna cada vez mais conhecido (ADORNO, 1999, p. 74-75).

Estudiosa de Adorno e, sobretudo, do conceito de indústria cultural, a pesquisadora Marcia Dias (que possui notáveis trabalhos voltados para a análise do desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, mundialização da cultura, além da já citada indústria cultural) afirma que a produção de artigos (mercadorias) culturais foi, pouco a pouco, “padronizando fórmulas estéticas de grande aceitação, oriundas sobretudo da cultura popular” (DIAS, 2007, p. 432). Essas fórmulas foram sendo cristalizadas, viabilizando um grande processo de estandardização. Repetição, reconhecimento e aceitação: essa é a fórmula-movimento “que circunscreve em torno de determinados elementos as referências culturais que orientam e subsidiam a vida social” (DIAS, 2007, p. 432).

É, portanto, nesse sentido que a indústria cultural deve ser compreendida como ideologia, orientando as subjetividades dos indivíduos, promovendo a falsa sensação de ordem e ocupando os sentidos de homens e mulheres desde a saída de casa para o trabalho (ouvindo rádio no trajeto), durante a atividade laboral, o almoço (enquanto todos assistem os mesmos programas de TV), até o *happy hour* (onde escutam os sucessos do momento enquanto conversam) e, enfim, o retorno para casa, para então tudo se iniciar novamente. Todo esse quadro da vida cotidiana, orientado pela ideologia capitalista através da indústria cultural, aparece em *Essa é pra tocar no rádio* onde os eventos cotidianos (já citados) de trabalho e entretenimento são embalados pelos hits que seguem as fórmulas de sucesso.

Um outro aspecto a ser observado à luz de toda essa discussão sobre música de rádio – no contexto da música popular brasileira – está numa passagem em que Augusto de Campos se apropria dos estudos de Abraham Moles, sobre Teoria da Informação, para pensar a construção ou a quebra do “código” da informação estética. Nesse entendimento, cada ouvinte possui um conjunto de informações e conhecimentos que constituem uma espécie de “código”, através do qual o ouvinte compreende (ou não) a mensagem recebida pela canção. Quanto mais previsível for a canção em matéria de melodia, harmonia, ritmo, arranjo, letra, etc., ou seja, reproduzindo um padrão musical massivamente consolidado pelos grandes meios de comunicação, maiores chances o ouvinte possui de assimilar a obra (embora o demasiadamente previsível possa gerar um desinteresse do ouvinte). Por outro lado, se o compositor ou intérprete apostar numa “informação máxima”, totalmente original (livre de qualquer previsibilidade e redundância), “a densidade da informação ultrapassaria a “capacidade de apreensão” do receptor” (CAMPOS, 2008, p. 181).

Condicionada fundamentalmente pelos veículos de massa, que a coagem a respeitar o “código” de convenções do ouvinte, a música popular não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo. Desse modo, ela se encaminha para o que Umberto Eco denomina de música “gastronômica”: um produto industrial que não persegue nenhum objetivo artístico, mas, ao contrário, tende a satisfazer as exigências do mercado, e que tem, como característica principal, não acrescentar nada de novo, redizendo sempre aqui que o auditório já sabe e espera ansiosamente ver repetido (CAMPOS, 2008, p. 183-184).

Citando o *be-bop* e, principalmente, o fenômeno dos Beatles numa perspectiva mais global, Augusto de Campos (2008, p. 185) menciona que no Brasil a bossa nova, com sua aparência ‘desafinada’ (devido suas harmonias dissonantes), “desafiou e perturbou o código dos ouvintes da música popular brasileira”, tornando-se um marco de sua evolução. Nesse sentido, a bossa nova, a jovem guarda e a tropicália seriam movimentos fundamentais do século 20 no propósito de reposicionar a música brasileira numa ‘linha evolutiva’, alcançando (entre outros aspectos) uma boa equação entre informação e redundância. Fórmula da qual artistas como Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil se tornaram mestres em seus ofícios.

Essa é pra tocar no rádio parece ironizar a redundância, não no sentido de debochar do código do ouvinte, mas sim de chamar a atenção para os critérios utilizados pelo próprio mecanismo industrial do rádio, onde a informação e originalidade parecem ser cada vez mais dispensáveis. Apesar de posteriormente algumas rádios tocarem a canção, geralmente em horários ou programações mais alternativas, Gil compreende que essa música se tornou uma

espécie de “talismã para a visão autocrítica, bem-humorada do próprio rádio” (GIL, 2003, 158). No entanto, essa crítica à cadeia produtiva da indústria cultural não permaneceu isolada em sua obra, nem tampouco estrita ao rádio, tendo também abordado a TV, sobretudo na canção analisada a seguir.

Composta e gravada na década de 1980, *TV Punk* – de 1982 – acabou não saindo em nenhum álbum na época, permanecendo ‘perdida’ até o lançamento, em 2002, de *To Be Alive Is Good (Anos 80)*, um box com CDs compostos por fonogramas inéditos de Gil. Contendo diversas características da música pop dos anos 80 (como andamento preciso – inclusive marcado por um *cowbell* –, timbres eletrônicos – até mesmo o da bateria –, além da condução de piano – bastante característica do pop daquele momento, desde Elton John até Rita Lee), esta canção traz novamente um jogo de contrários que vai se tornando recorrente na obra de Gil: critica um aspecto da indústria cultural (especificamente a TV) ao mesmo tempo que utiliza de um estilo musical que possivelmente melhor expressa a padronização das mercadorias culturais do capitalismo moderno, isto é, a música pop.

No canal A

O feijão está pouco

E o muro, sem reboco

No canal B

O planeta está oco

E o presidente, louco

No canal C

O céu deu um pipoco

E Deus levou um soco

Só animais nos canais

D, E, F, G

Só anões nos canais

H, I, J, K

Nada de mais nos demais canais

Até o V

Só travestis

No canal X

O locutor está rouco

E a imagem, sem foco

No canal Z
 Da sua TV Punk
 Sadomasopunk

Indo de A a Z nos canais da TV, o jogo de contrários do compositor também envolve aspectos locais e globais, abordando questões que remetem à cultura brasileira, como nos versos “O feijão está pouco / E o muro, sem reboco”, inserindo-as na linguagem globalizante de um pop com traços de rock. Não apresentando nada que possa ter alguma relevância ou que desperte o interesse do eu lírico (que pode ser o próprio artista, mas, em geral, um jovem qualquer daquele período), nem mesmo no sentido alienante do entretenimento (“Nada de mais nos demais canais / até o V”), os programas acabam por exibir o caos da realidade social e política (“O planeta está oco / E o presidente, louco”). Nesse sentido, se compreendida também como um “documento da cultura”, conforme a perspectiva conceitual de Walter Benjamin, a televisão é, simultaneamente, um “documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

Em seu estudo sobre tecnologia e forma cultural da televisão, Raymond Williams retoma a história social da radiodifusão, abordando também o cinema, e conclui que o aparelho televisor doméstico é, em diversos sentidos, “um meio ineficiente de radiodifusão visual” (WILLIAMS, 2016, p. 40). Isso porque enquanto a radiodifusão conseguiu entrar para os lares (possuindo já na década de 1930 um sistema eficiente de transmissão sonora) oferecendo um “consumo social” envolvendo música, informação, esportes e entretenimentos em geral, “os sistemas de mais definição e cor só levaram o aparelho de televisão doméstico, como uma máquina, para o padrão de um tipo muito inferior de cinema” (WILLIAMS, 2016, p. 40). Nesse sentido,

A televisão, então, passou por algumas das mesmas fases do rádio. Essencialmente, também no caso da televisão, a tecnologia de transmissão e recepção foi desenvolvida antes do conteúdo, e as partes importantes dele eram e mantiveram-se como subprodutos da tecnologia, em vez de empreendimentos independentes. Como exemplo, podemos recordar que, apenas depois da introdução da cor, programas televisivos “coloridos” foram planejados para persuadir as pessoas a comprar aparelhos em cores (WILLIAMS, 2016, p. 41).

No entanto, mesmo apresentando “déficits técnicos imediatos”, o aparente progresso da radiodifusão para sua forma visual parece ter, de algum modo, instituído certas “vantagens sociais” que contribuíram para a superação destas deficiências (WILLIAMS, 2016, p. 41). É certo que os estudos de Williams sobre a televisão devem ser utilizados considerando seu

contexto de análise⁷⁸, isto é, primeiras décadas de estabelecimento desta tecnologia que seguiu sendo articulada no âmbito da comunicação social em caminhos não previstos pelo autor. Todavia suas análises continuam auxiliando nas bases teóricas de novos estudos sobre mídias, comunicação e cultura no campo das ciências humanas e sociais. No mesmo sentido encontra-se o *repertório tecnológico* de Gilberto Gil, ou seja, com músicas que, ao longo de mais de cinquenta anos, abordam questões que devem ser tratadas em seus respectivos contextos de criação (muitas vezes referindo-se a acontecimento pontuais de determinado tempo), mas que, no entanto, continuam ressonando num panorama geral que envolve os campos da cultura, comunicação e política, atravessados pela canção popular e pelas tecnologias.

A próxima canção a ser tratada situa-se num contexto particularmente motivador aos propósitos desta pesquisa. Lançado em 2008, o álbum *Banda Larga Cordel* possui uma importância singular dentro do repertório abordado neste estudo pelo fato de ter sido gestado enquanto Gil ainda era ministro da Cultura e de ter sido lançado no ano em que deixou o cargo⁷⁹. Se as obras até agora analisadas permitem entrever conexões entre elas (que vêm desde o final da década de 1960) e elementos da agenda política do ministro entre os anos de 2003 e 2008, no álbum em questão há uma sincronicidade temporal entre a atuação do artista e do político. Conforme já indicado desde o primeiro capítulo deste estudo, não é exclusividade do álbum *Banda Larga Cordel* amalgamar os aspectos artísticos e políticos na figura de Gilberto Gil, uma vez que o próprio “corpo-arquivo” do indivíduo em questão já o faz através da performance, dos discursos (musicais e políticos) e das canções (que também se configuram como críticas culturais). No entanto, por se tratar de uma produção com maior estreitamento temporal em relação ao acúmulo das funções de ministro e artista – e sobretudo por conter obras que dialogam com os interesses desta pesquisa –, o álbum apresenta um fecundo material a ser analisado e do qual foram selecionadas três canções tratadas em diferentes seções, sendo elas *Banda Larga Cordel*, *Máquina de ritmo* e *Olho mágico*.

Atuante no debate sobre uso, funcionalidade, segurança e proteção de dados nas redes – entre uma série de outros tópicos –, Gil compõe *Olho mágico*, não deixando de fora da sua obra um olhar reativo sobre o mal uso das ferramentas tecnológicas pela sociedade civil, mais

⁷⁸ A primeira publicação deste livro saiu em 1974 (Londres, Fontana).

⁷⁹ Outros álbuns foram lançados no período em que Gil ocupou o cargo de ministro, como *Kaya N'Gan Daya ao vivo* (2003), *Eletoacústico* (2004) e *Gil Luminoso* (2006). Porém, *Banda Larga Cordel* (2008) se configura como o único álbum de estúdio com canções inéditas lançado pelo artista nesse período.

especificamente – no caso desta canção – no que tange a questão da privacidade, a partir da chegada dos smartphones com câmeras.

Piolho, piolho!

Você quer ver um piolho

No pelo da minha púbis

No pelo da minha púbis

Que olho, que olho!

Você pensa que tem olho

Você pensa que tem olho

Que tem olho de olho mágico

Cerca de 40 anos depois de compor *Cérebro eletrônico*, Gil volta a citar os “olhos de vidro” não mais de modo especulativo sobre um futuro possível – como também encontrado em *Futurível* –, mas valendo-se do alastramento dos dispositivos eletrônicos pelo Brasil, colocando o país – apesar do atraso em relação a países como Estados Unidos e China – no mapa da cultura digital. Não seria incorreto afirmar que Gil foi um grande entusiasta da cultura digital, o que pode ser verificado em inúmeros discursos do ministro ou até mesmo em canções como *Pela internet* e *Banda Larga Cordel*. No entanto, se a música *Essa é pra tocar no rádio* pode ser entendida como uma autocrítica em relação ao próprio veículo de comunicação utilizado pelo artista pra difundir sua obra, *Olho mágico* também pode ser enquadrada nesse mesmo sentido, revelando, mesmo que de modo pontual, uma relação muito mais complexa de Gil com a cultura digital do que meramente entusiasmo. Ou ainda, dá pistas sobre como o artista-político administra os interesses entre público e privado, isto é, aquilo que é uma necessidade pública (expansão da cultura digital para toda a sociedade brasileira) mesmo que na vida pessoal (privada) isso lhe traga, na verdade, algumas aflições.

Você quer me ver vivendo

Algo patético ou trágico

Você pensa que eu estou no big brother

Você pensa que eu seria um grande irmão

Você pensa que eu estou fora de moda

Porque ainda considero a solidão

Ao citar “big brother”, fazendo menção ao programa televisivo em formato de *reality show*⁸⁰ (exibido no Brasil pela TV Globo sob o nome de *Big Brother Brasil* ou BBB)⁸¹ que tem como mascote uma câmera em formato de olho (que também lembra um olho mágico) e como bordão a expressão “vamos dar uma espiadinha”, Gil amarra alguns elementos e conteúdos da contemporaneidade construindo uma linha de abordagem que envolve o olho mágico (dispositivo esférico equipado com lente que possibilita ver, através da porta, quem está do lado de fora), o *reality show* (que consiste em espiar quem está dentro) e a câmera do celular (que desloca o olho mágico, até então fixado em portas, para qualquer espaço, possibilitando o registro de cenas privadas e seu compartilhamento instantâneo).

Enquanto dispositivo acoplado a uma porta o olho mágico possuía, principalmente, a finalidade de oferecer mais segurança aos moradores que podiam verificar (sem serem vistos) quem está tocando a campainha ou batendo à porta. No *reality*, o sentido do olho mágico (plasmado nas câmeras do BBB) têm sua direção invertida, voltando-se para dentro de uma casa vigiada por telespectadores e internautas e gerando entretenimento no âmbito da indústria cultural. Transferido para dispositivos móveis, o olho mágico instalado como câmera (com imagens cada vez mais nítidas e provido de recursos de filtros e editores) nos *smartphones* conectados à internet (via dados móveis ou *Wi-Fi*) concretiza um processo por onde a cultura digital se instala (de maneira desigual) no Brasil e no mundo.

É com os olhos do compositor e seus ‘botões de carne e osso’ (parafraçando *Cérebro eletrônico*) em contraposição aos ‘olhos de vidro’ dos dispositivos eletrônicos que Gil aborda estes dilemas do início do século 21 em *Olho mágico*. No entanto, compreendendo a complexidade desse corpo-arquivo que se move entre os campos da canção e da política, não se pode deixar de considerar a experiência que o cantor obteve como ministro para a combinação dos ingredientes que compõe esta canção, uma vez que o alaustamento, pelo Brasil, de dispositivos eletrônicos como computadores e celulares, além da ampliação do acesso à internet, trouxe à tona uma série de debates sobre ética, segurança, privacidade e direitos civis nas redes, dos quais Gil participou ativamente mesmo após deixar o cargo.

Quer meu álbum de retratos

Remexer minha gaveta

⁸⁰ Gênero de programa televisivo baseado na vida real (de pessoas anônimas da sociedade civil ou celebridades).

⁸¹ Vale lembrar que o nome do programa – que surgiu em 1999 na TV holandesa – é uma menção à obra distópica *Nineteen Eighty-Four – 1984*, no Brasil –, de George Orwell (2009), que tem como um dos principais personagens o Grande Irmão, ditador que exerce poder sobre a sociedade através da vigilância.

Arrumar o meu armário
 Refazer meu guarda-roupa
 Andar na minha lambreta
 Você quer a rima fácil
 Como eu fosse um poeta
 De proveta ou de prancheta

O trecho acima traz de volta à discussão um termo (já mencionado neste trabalho) referente a um fenômeno pelo qual Gil fora incomodado nos anos 1960: a patrulha ideológica (parte da militância da esquerda estudantil que cobrava artistas como Gil e Caetano por não se posicionarem claramente em suas canções contra a ditadura militar, além de outras questões como utilizar referências musicais e estéticas estrangeiras). Embora o trecho não se refira a isso, é válido notar que a expansão do uso de celulares com câmera e internet possibilita novas formas de ‘patrulhas’ por parte mesmo da população civil, sendo elas dispersas ou organizadas, alienadas ou politizadas, entre outros aspectos. Esse sentimento de perceber-se constantemente patrulhado leva o eu lírico da canção a revelar seu estado de espírito no verso “Que saco, que saco!”, seguido dos versos “Como se isso fosse um jeito / De você bisbilhotar meu silêncio / Ou a minha festa”.

Por fim, a canção confronta o atual olho mágico por onde as pessoas veem ou espiam o mundo (a câmeras dos celulares), em mais uma contraposição entre os sentidos naturais (o olhar humano) e a visualização mediada pelo celular: “Não precisa me editar / Filmei tudo o tempo inteiro / Quero ver quem ver primeiro / Até onde eu vou chegar”.

Tendo passado por variados subtemas dentro da temática geral das tecnologias no repertório de Gilberto Gil, falta ainda uma discussão que é muito cara ao artista e ex-Ministro da Cultura: a internet. Tal temática apareceu pela primeira vez na obra de Gil no final dos anos 1990, percorreu suas pautas por todo o período em que o artista atuou como Ministro (2003 – 2008) e ainda ganhou atualizações em sua obra, conforme verificaremos a seguir.

3.4 Banda larga cordel: as várias bandas da internet de Gilberto Gil⁸²

⁸² Ao longo do processo deste trabalho de pesquisa foram realizadas algumas participações em eventos acadêmicos, entre eles, o *I Encontro Internacional de Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologias* que teve como apoio o Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGECCO-UFMT). Alguns dos trabalhos enviados pelos participantes foram escolhidos para integrar um livro digital (e-book) do evento, intitulado *Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: Textos Selecionados*. Nesta

A noção de “redes” não se configura, necessariamente, como um fenômeno recente nas sociedades em todo o mundo. Conforme explica o sociólogo Manuel Castells, as redes constituem “um conjunto de nós interconectados” e, ao longo do tempo, elas “foram suplantadas como ferramentas de organizações capazes de congregar recursos em torno de metas centralmente definidas, alcançadas através da implantação de tarefas em cadeias de comando e controle verticais e racionalizadas” (CASTELLS, 2003, p. 07). Contudo, as redes adquiriram um novo formato de vida na era atual, tendo a internet como suporte tecnológico, ou seja, “transformando-se em redes de informação energizadas pela internet” (CASTELLS, 2003, p. 07). Para Castells, tal reconfiguração tem como resultado uma combinação sem precedentes de aspectos como flexibilidade e desempenho multitarefas, “tomada de decisão coordenada e execução descentralizada, de expressão individualizada e comunicação global, horizontal, que fornece uma forma organizacional superior para a ação humana” (CASTELLS, 2003, p. 08).

Na presente seção, analisaremos como essa discussão sobre as redes se dá na obra de Gilberto Gil a partir de três canções em que, desde 1996, abordam a tecnologia da internet e os novos modelos relacionais mediados por ela. Além das canções, retomam-se, inevitavelmente, algumas discussões referentes ao período em que Gil ocupou o Ministério da Cultura, onde temas como cultura digital tiveram grande relevância das pautas de políticas culturais.

Como uma de suas canções-louvor à *techné*, conforme descreveu o próprio Gil (2003), *Pela Internet* foi a primeira música brasileira lançada ao vivo via internet (em 1996), cerca de um ano e meio depois do início do uso comercial da internet no país. No mesmo ano o artista havia lançado seu site oficial, sendo também um dos primeiros artistas brasileiros a se estabelecer na rede (COSTA, 2011.) A música compõe o álbum *Quanta*, lançado no ano seguinte, onde Gil “começava a mergulhar nos mistérios da física quântica”, nas novidades do “universo internáutico e na contemplação de ciência e arte” (GIL & ZAPPA, 2013, p. 223).

Pela internet aponta para os novos paradigmas da comunicação (*Criar meu web site / Fazer minha home page*), do diálogo entre o local e o global, na possibilidade de um debate ampliado (*Eu quero entrar na rede / Promover um debate / Juntar via internet / Um grupo de tietes de Connecticut*), capaz de conectar, envolver e integrar pessoas de diferentes signos sociais e culturais (*Eu quero entrar na rede pra contactar / Os lares do Nepal, os bares do*

ocasião, uma primeira versão desta seção foi escolhida e publicada, estando disponível em: < <https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/9-BANDA-LARGA-CORDEL-CULTURA-E-MEDIACAO-TECNOLOGICA-NA-TRAJETORIA-DE-GILBERTO-GIL.pdf> >. Acesso: 16 set. 2022.

Gabão). Comentando sobre a própria composição, Gil revela que sua intenção ao criar essas canções em que trata das novidades tecnológicas é de “batizar as novas tecnologias, para consagrá-las, para fazê-las entrar no mundo poético” (Gil, 2003a, p. 446) e então relacioná-las com outros campos (qualidade muito própria ao projeto tropicalista-antropofágico).

Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada um barco que veleje

A ação do compositor é expressa, ao longo de toda a música, nos verbos /criar/, /fazer/, /informar/, /entrar/, /promover/, /juntar/, /acessar/, sendo também demarcada pelo ritmo vibrante do samba (em tonalidade maior) e pela dicção segmentada pela qual Gil tematiza os adventos cibernéticos (*web site, home page, gigabytes, internet, vírus* e etc.). No entanto, apesar da manifestação predominante de uma ação decidida, modalizada pelo *fazer* do artista, o modo subjuntivo dos versos “Que veleje nesse informar / Que aproveite a vazante da infomaré / Que leve um oriki do meu velho orixá” revela uma incerteza sobre os caminhos dessa nova experiência, que por mais promissora que ela possa se demonstrar, não há certezas sobre seu controle e sobre suas direções. Tal ambivalência de sentidos, é produzida pela alternância (ou até sincretismo) entre figuras e temas melódicos trabalhados num mesmo campo sonoro, conforme apontam os estudos de Tatit (2012, p. 40).

O título da música tem seu sentido ampliado – e justificado – para além da temática da internet, quando faz uma citação melódico-linguística da música *Pelo telefone* (registrada por Donga) gravada 80 anos antes. Notemos estes versos de cada uma delas:

“O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar”.
(*Pelo telefone* – Donga)

Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze
Tem um videopôquer para se jogar

(*Pela internet* – Gilberto Gil)

Ao substituir o telefone pelo celular, a roleta pelo videogame, e pronunciar repetidas vezes o verbo “jogar”, criando um pequeno refrão, Gil atualiza a temática tecnológica da música brasileira numa “incorporação alegre, lúdica, dos novos jogos tecnológicos”, revelando, nas palavras do próprio compositor, “a intenção de jogar o jogo poético junto com o jogo tecnológico, de não perder a oportunidade disso (GIL, 2003, p. 446). Além disso, conforme tratado no primeiro capítulo, *Pelo telefone* possui como matriz rítmica o paradigma do *tresillo*, que corresponde aos primórdios do samba, quando o gênero ainda carregava traços do maxixe. Nesse sentido, além da referência a esta canção se dar no próprio título e nos versos mencionados acima, em *Pela Internet* também ecoa o ritmo dos sambistas da casa da tia Ciata, feito este que se dá no padrão rítmico binário do *tresillo* demarcado, ao longo de toda a canção, principalmente pela batida da bateria e nos *loops* eletrônicos – o que contribui na atualização conceitual do jogo tecnológico.

Nota-se em *Pela internet*, que o entusiasmo do artista não se reduz a um interesse em entrar na rede para acessar um novo lugar cibernético (*web site, home-page, e-mail*), mas aponta para a oportunidade de subverter o princípio básico do acesso à internet (a conexão) em função de uma mobilidade intercultural (expressa na menção aos diversos lugares e territórios que se deseja conectar, como Nepal, Gabão, e Praça Onze) e globalizada (que no campo linguístico, pode ser identificada na utilização dos termos em inglês, como *web site, home page, gigabytes, e-mail e connection*). Para o professor Marcos Dantas (2007), a aceitação e incorporação direta de termos em inglês ao linguajar corrente brasileiro possui estreita relação com mecanismos do mercado internacional, neste caso, ligado a estratégias político-econômicas dos Estados Unidos (as expressões, que carregam todo um campo semântico, traduzem, etimologicamente, os significantes anglo-fônicos).

Os processos (sobretudo comunicacionais) da globalização aparecem na obra de Gil deglutidos por uma percepção tropicalista-antropofágica. Segundo Costa (2011, p. 56), a marca tropicalista presente nos versos “Com quantos gigabytes / se faz uma jangada, um barco que veleje”, já se fazia presente em *Parabolicamará*, onde Gil joga com a alteração perceptiva de tempo-espaço encurtados “pelo aumento da rapidez dos meios de comunicação física e mental do mundo-tempo moderno e das velocidades transformadoras em que vivemos” (GIL, 2003, p. 404). As canções, segundo Carvalho (2015, p. 336), “tematizam o ritmo da vida e, ao fazê-lo,

criam novas possibilidades de vida”, sendo nesse sentido que o compositor objeto deste trabalho articula toda sua potência criativa e filosófica em torno das novas tecnologias.

A mobilidade cartográfica com a qual Gil circula dentro de sua obra em diferentes territórios geográficos, lugares cibernéticos, cenários e numa impressionante variedade de temas, demarca também toda sua trajetória, na qual transita entre o poético e o político, ensaiando e articulando reflexões filosóficas, ora materializadas em produtos artísticos, ora concretizadas em políticas públicas (conforme se nota no contexto da próxima canção analisada).

Conforme já abordado anteriormente, são basicamente duas disposições tensivas (com suas respectivas possibilidades de variações) pelas quais Gilberto Gil, ao longo de toda sua obra, busca equilibrar sua discursividade, ora revelando uma disjunção com o objeto de desejo afetivo, pela via da tensão passional, ora manifestando uma relação de ação com o objeto temático em posse do compositor, através da tensão temática (TATIT, 2012). No entanto, de modo geral, pode-se dizer que é pela via da tematização, ou seja, por onde se manifesta a ação do artista, que Gil é motivado a assumir o cargo de ministro, num projeto político que vise explodir as subjetividades produzidas (e ensaiadas) a partir de suas obras, convertendo-as em possibilidades materiais e objetivas, conforme canta em *Realce*:

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

Desse modo, nota-se que Gil não se acomoda num processo já estabelecido na cadeia de produção musical (envolvendo sua consolidação num cenário artístico internacional), que visa unicamente criar e difundir novas subjetividades em torno de reflexões e questões diversas sobre a vida (como é o caso particular das tecnologias), mas se coloca, em diversas situações, num processo mais arrojado de materialização, de transformar possibilidades em ações concretas. São casos observados na experiência de *Pela internet* (onde não bastou lançar uma música que tematizasse este novo universo, tendo que mover todo um projeto que viabilizasse o lançamento da música ao vivo, via internet, num contexto em que isto era extremamente limitado) e como fez ao assumir o Ministério da Cultura, atuando na efetivação de políticas culturais que transformasse a inclusão digital em realidade para diversas regiões do país.

Segundo Eliane Costa (2011, p. 144), assim que tomou posse do ministério, Gil passou a “participar de fóruns nacionais e internacionais relacionados aos novos impasses e às possibilidades do cenário das tecnologias digitais e das redes”. A presença do novo ministro da cultura nesses tipos de eventos, reforçava uma disposição de ampliar a perspectiva de atuação do MinC, trazendo esse contexto para um plano cultural e político (COSTA, 2011).

Sua agenda conferia evidência ao reconhecimento dos impactos culturais do cenário das redes e enfatizava, como estratégicas para o Brasil, em uma perspectiva de desenvolvimento sustentável, as oportunidades, latentes nesse cenário, de alargamento, tanto das possibilidades de acesso ao conhecimento, quanto de amplitude à diversidade dos conteúdos culturais digitais produzidos no país (Costa, 2011, p. 144).

Embora seja possível notar até aqui que as subjetividades trabalhadas pelo artista ao longo de sua obra penetram nas políticas culturais geridas pelo ministro tropicalista, em *Banda Larga Cordel* (2008) é possível observar que esse fluxo não ocorre unicamente nessa ordem unilateral, do poético para o político. Conforme analisa Carvalho (2015), o deslocamento do sujeito discursivo (Gilberto Gil) do campo da arte para a política, sinaliza uma mobilidade entre a voz que canta e a voz que fala, que se dá entre dois lugares enunciativos. É a partir “desse movimento circular no qual se conjugam uma manifestação concreta que vale como expressão, uma sociedade que se manifesta de forma simbólica e um indivíduo que se expressa” que os fenômenos culturais, segundo Caune (2014, p. 89), podem ser compreendidos.

Lançado no mesmo ano em que Gil deixou o ministério, o álbum dialoga com a trajetória do artista/político, sobretudo na canção que nomeia o trabalho e sintetiza as aproximações entre a voz que canta (do artista) e a voz que fala (do ministro). Em *Banda Larga Cordel*, Gil combina ritmos e sons eletrônicos com a linguagem de cordel, fazendo referência a uma de suas principais propostas desempenhada no MinC: expandir para todo o território nacional “a conexão rápida com a internet, a possibilidade real de trafegar imagens, sons do centro para a periferia (como tem sido a regra), mas também da periferia para o centro” (CARVALHO, 2015, p. 169-197).

O nome do álbum e de sua respectiva turnê, reportava questões constitutivas do contexto nacional e global de cultura digital que envolvia “as condições de tráfego, na conexão à rede, dos chamados conteúdos digitais, na forma de textos, imagens, áudios e vídeos” (COSTA, 2011, p. 209). Ou seja, este trabalho é lançado num momento em que o país discutia e articulava políticas públicas voltadas para esta temática, e que seriam finalmente consolidadas em 2010, com o Plano Nacional para Banda Larga (PNBL), através do Ministério das Comunicações.

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

A ideia de um debate ampliado, multicultural e inclusivo que conecta o local ao global, e que já se apresentava em *Pela Internet*, reaparece nos versos “Mundo todo na ampla discussão / O neurocientista, o economista / Opinião de alguém que está na pista / Opinião de alguém fora da lista / Opinião de alguém que diz que não”, não mais somente como subjetivação do poeta, mas também como projeto desempenhado pelo ministro. É nesse sentido, do artista/político que reflete sobre ações já realizadas ao mesmo tempo em que ainda olha pra frente, preocupado com a necessidade de continuidade de determinadas políticas culturais, que o compositor transita nesta canção conectando passado, presente e um futuro que exige não mais somente um olhar de esperança e entusiasmo, mas, além disso, um empenho político para sua construção.

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
 (...)
 Piraí bandalargou-se um pouquinho
 Piraí infoviabilizou
 Os ares do município inteirinho
 Com certeza a medida provocou
 Um certo vento de redemoinho

Subvertendo o sentido tecnológico comum ao sintagma “banda larga”, Gil constrói uma canção-manifesto que exprime o alargamento do conceito de cultura promovido na sua gestão à frente do MinC, onde aposta na diversidade cultural, étnica e religiosa do Brasil e do mundo, conforme nota-se (por exemplo) neste discurso proferido num seminário em 2006:

Não podemos privar as comunidades locais, tradicionais ou não, bem como os artistas e produtores culturais, da possibilidade de migração de sua produção simbólica para o interior da rede, para o ciberespaço. Para assegurar que a

expressão das ideias e manifestações artísticas possam ganhar formatos digitais e, também, para garantir que os grupos e indivíduos possam criar, inovar e re-criar peças e obras a partir do próprio ciberespaço, são necessárias ações públicas de garantia de acesso universal à rede mundial de computadores. Sem inclusão digital de todos os segmentos da sociedade, a cibercultura não estará contemplando plenamente a diversidade de visões, de expressões, de comportamentos e perspectivas. [...] A cultura da diversidade digital é ampliada pelas práticas de compartilhamento de conhecimento, de tecnologias abertas, de expansão de telecentros, de oficinas de metareciclagem, de Pontos de Cultura (Gil, 2006)⁸³.

Partindo de experiências sensitivas e de experimentações, que são próprias da trajetória musical do artista (“Pôs na boca, provou, cuspiu / É amargo, não sabe o que perdeu / Tem um gosto de fel, raiz amarga”), e demarcando, novamente, territórios socioculturais através de uma mobilidade cartográfica e antropofágica, Gil também faz uma citação ao seu mestre, João Gilberto:

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.

O trecho faz referência a uma das raras composições de João Gilberto, *Bim bom*, cuja letra, segundo Carvalho (2015, p. 197), “aborda a decantação da experiência estética do inventor da Bossa Nova” (“É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / o meu coração pediu assim só”). Nesse sentido, diante da complexidade que envolve a temática da cultura digital, “o guia do cartógrafo é o coração, de onde vem o encantamento pela batida da Bossa Nova/velho baião” (CARVALHO, 2015, p. 197). Parece ser, inclusive, por essa via intuitiva, pela qual o coração é quem dá o tom, e que inspira e demarca os processos criativos de grande parte dos compositores de canção popular (TATIT, 2012), que Gil aceita o desafio de ocupar o posto de Ministro da Cultura: “[o cargo] é uma pedreira, mas o coração é que diz. Se o coração quiser enfrentar, enfrenta” (COSTA, 2011, p. 31).

As subjetividades da canção acessam a memória de seu compositor, que durante a infância, entre o mar e o sertão da Bahia, foi tocado pelas ondas do rádio. Gilberto Gil nasceu em Salvador, em 26 de junho de 1942, mas sua família se mudou para Ituaçu – município localizado próximo à Chapada Diamantina – antes que o menino completasse um mês. Tanto em Ituaçu, onde cresceu, quanto em Salvador, onde passava as férias e, posteriormente, se mudou, a presença e o papel dos adventos comunicacionais como rádio, vitrola e alto-falantes

⁸³ Referência eletrônica. Ausência de página.

aparecem com certa ênfase nas falas que acessam a memória afetiva do compositor e que são transcritas na biografia editada por Regina Zappa (2013). Para citar dois exemplos que se demonstram pertinentes à discussão, vale mencionar os alto-falantes de Ituaçu⁸⁴, por onde Gil ouviu Luiz Gonzaga pela primeira vez – sua primeira grande influência e referência tal que o levou a sua iniciação musical através do acordeom –, e o momento, já em Salvador, em que Gil ouviu, através do rádio, a música *Chega de Saudade*, por João Gilberto – aquele que passou a ser considerado grande mestre musical de Gil, que acabou por trocar o acordeom pelo violão.

Além dos aspectos que remetem à memória do compositor e das demais questões abordadas até aqui, a canção também aponta para os princípios de liberdade e autonomia, supostamente favorecidos pela cultura digital:

Diabo de menino agora quer
 Um ipod e um computador novinho
 Certo é que o sertão vai virar mar
 Certo é que o sertão quer navegar
 No micro do menino internetinho
 O Netinho, baiano e bom cantor
 Já faz tempo tornou-se um provedor -
 Provedor de acesso
 À grande rede www
 (...)
 Diabo de menino internetinho
 Sozinho vai abrindo caminho
 O rádio fez assim com seu avô.

Este trecho ilustra, ainda com certo entusiasmo, o que Paulo Freire (2013, p. 82) denomina como “clima pedagógico-democrático”, isto é, um ambiente onde os educandos vão aprendendo a partir da própria prática, movidos pela curiosidade e pela liberdade de experimentar – certamente sujeitos à limites, mas em exercício permanente. Para este autor, a história não pode ser entendida e vivida como “determinismo”, onde os fatos são aceitos de forma mecânica e inconsciente, sem espaço para a ação dos indivíduos, mas como “possibilidade”. Ou seja, é através da autonomia e liberdade de um “corpo consciente”, capaz

⁸⁴ Os alto-falantes da cidade eram o um importante meio de comunicação entre a comunidade. Lá eram feitos os anúncios dos comércios, além de tocar canções de cantores como Francisco Alves, Carlos Galhardo, Luiz Gonzaga etc.

de se perceber “maior do que os mecanismos que o minimizam”, que a história pode ser desviada de um “imobilismo que nega o ser humano” para um caminho de novas possibilidades (FREIRE, 2013, p. 112).

Para Carvalho (2015, p. 199), há um ciclo que se inicia na década de 1960 e se fecha (ou se renova) no retorno do artista ao seu posto inicial, que é “transformado pelo trânsito político”. Esse trânsito revela um sujeito capaz de se reinventar a todo instante, “se equilibrando sobre o fio de um discurso que toma forma a partir de uma intuição poética” (CARVALHO, 2015, p. 200) e se alastra a partir dos Pontos de Cultura numa rede discursiva que conecta os signos de brasilidades com o mundo.

Toda essa discussão levantada a partir de *Banda larga cordel* nos conduz a importantes avanços no trabalho. Se canções como *Parabolicamará* e *Pela internet* indicavam a possível existência de um projeto de emancipação da cultura brasileira na obra de Gil, através de mediações tecnológicas, em *Banda larga cordel* tal projeto pode ser vislumbrado de forma mais concreta. Ou seja, aqui se confirma a hipótese de que é somente a partir de um olhar estendido ao período em que Gil exerceu o cargo de ministro da Cultura, formulando políticas culturais que dialogam com as discussões levantadas em sua obra – mais especificamente, o *repertório tecnológico* – que se pode responder à pergunta fundamental do trabalho, reconhecendo a existência deste projeto. No entanto, a última canção a ser analisada pode, ainda, acrescentar novas perspectivas do artista sob o panorama geral de sua relação com as tecnologias.

Se as palavras “ação”, “interesse”, “entusiasmo”, “possibilidade”, foram utilizadas para interpretar e descrever os conteúdos simbólicos das canções *Pela internet* e *Banda Larga Cordel*, ao analisar o último trabalho em que Gil atualiza a discussão tecnológica em sua obra (*Pela internet 2*), lançado em 2018 com o álbum “Ok ok ok”, surge um outro cenário, menos voltado para uma intervenção criadora de possibilidades e mais direcionado a um balanço crítico sobre o contexto atual. Descritas como “substantivos duros de roer”, as palavras “Penúria, fúria, clamor, desencanto” aparecem nos primeiros versos da canção-manifesto que nomeia o álbum de sonoridade moderna e reflexões contrastantes, onde o compositor revela maior encanto e beleza quando se volta para os netos, e um clima mais melancólico e distópico quando manifesta sua opinião sobre os problemas culturais e sociopolíticos da contemporaneidade.

Ok, ok, ok, ok, ok, ok
 Já sei que querem a minha opinião
 Um papo reto sobre o que eu pensei
 Como interpreto a tal, a vil situação

O ano de 2018, que marca dez anos em que Gil deixou o cargo de ministro, também marca um difícil momento para o Minc e para a política brasileira de modo geral, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro à Presidência da República. É durante este governo que o ministério, que já havia sofrido tentativas de extinção durante o governo Temer, em 2016, foi reduzido ao status de Secretaria Especial da Cultura, vinculado ao Ministério de Turismo – além de todo um cenário de constantes cortes e ataques aos setores da cultura e educação.

É nesta conjuntura bastante tumultuada que o artista e ex-ministro parece sentir-se pressionado a se posicionar publicamente e ao fazê-lo, através de sua própria arte, produz esta canção que em princípio parte de tal intencionalidade (de manifestar sua opinião), porém, atravessando um cenário adverso, acaba por se calar “sobre as certezas e os fins”. A crítica social da canção tem seu cenário melancólico (já demarcado e sugerido pelo texto) ampliado em sua produção audiovisual que revela um sentimento de imobilidade diante de um cenário marcado por ódio, horror e, de certa forma, censura.

Ok, ok, ok, ok, ok, ok
 Sei que não dei nenhuma opinião
 É que eu pensei, pensei, pensei, pensei
 Palavras dizem sim, os fatos dizem não

É a partir desse conjunto de elementos envolvidos à concepção de *Ok ok ok* que é possível compreender o processo pelo qual as subjetividades e as percepções do artista sobre as tecnologias são profundamente transformadas na versão desencantada de *Pela internet 2*.

Reduzindo significativamente o andamento da canção e convertendo sua tonalidade original (Dó) para um modo menor (Dó menor), o compositor e cantor ganha mais espaço para articular uma performance vocal menos segmentada, conferindo à melodia traços mais melancólicos¹². Somam-se a esses aspectos musicais, um enxugamento da instrumentação e textura (com a redução da quantidade de instrumentos e de efeitos programados), a alteração do gênero musical de referência, passando de samba para reggae, além do timbre de voz de Gil, com uma rouquidão já mais acentuada.

Em *Pela internet 2*, Gil busca – 22 anos depois – dialogar com as questões levantadas na versão primeira da canção, respondendo e atualizando o debate e as experiências já tematizados na década de 1990, principalmente com as canções *Parabolicamará* e *Pela internet*.

Criei meu website

Lancei minha homepage

Com 5 gigabytes

Já dava pra fazer um barco que veleje

Além de refletir predominantemente entre passado (com os verbos /criei/, /lancei/) e, principalmente, presente (como nos versos “Meu novo website / Minha nova fanpage / Agora é terabyte / Que não caba mais por mais que se deseje”), nota-se que há uma mudança no campo semântico da palavra “rede”, que não aparece mais como uma teia de possibilidades e de conexões capazes de incluir e integrar pessoas de diferentes lugares, mas como uma estrutura que, estrategicamente, captura e aprisiona os usuários (“Estou preso na rede / Que nem peixe pescado / É zapzap é like / É instagram, é tudo muito bem bolado”).

Revelando uma perspectiva mais reativa em relação à experiência nas redes, a canção chama a atenção para um esvaziamento dos lugares sociopolíticos e efetivamente reais. Ou seja, enquanto *Pela internet* e *Banda Larga Cordel* concebem as redes como um espaço virtual de mediação entre pessoas autônomas que existem social e culturalmente a partir de seus territórios geográficos (bairro, comunidade, cidade e etc.), em *Pela internet 2* as redes (sobretudo com as chamadas redes sociais) tornam-se um lugar próprio, percebido como “um beco, um cep / Que não consta na lista do velho correio / De qualquer lugar”.

Em outras palavras, elas deixam de ser uma ferramenta complementar e auxiliadora às potências culturais e sociopolíticas que existem fora delas e são transformadas num lugar legitimado pelo sistema político-econômico neoliberal, de tal modo que parece existir para o mundo somente aquilo que está na rede. Nesse sentido, a possibilidade de uma experiência comunicacional e intercultural pela via da liberdade e autonomia dos usuários é traída por uma relação de interesses mercadológicos, que se articula quase que exclusivamente pela via de um consumo fetichizado e arquitetado por grandes corporações (que englobam toda a cadeia da indústria cultural).

Que o desejo agora é garimpar

Nas terras das serras peladas virtuais

As cripto-moedas, bitcoins e tais
 Novas economias, novos capitais
 Se é música o desejo a se considerar
 É só clicar que a loja virtual já tem
 Anitta, Arnaldo Antunes, e não sei mais quem
 Meu bem, o itunes tem
 De A a Z quem você possa imaginar

Falar de fetiche da tecnologia é pensar sobre como a história de seu desenvolvimento durante o século XX (que envolve pesquisas militares para estratégias de guerra, controle, poder e, conseqüentemente, mal-estar social) é apagada diante das sedutoras promessas de maior facilidade, agilidade e poder, pelas quais ela consegue ser apresentada e vendida.

O fetichismo em torno da tecnologia tem raízes em sua conexão com alguma dimensão de poder, e vários setores ligados à música vão desenvolver seus discursos nesse sentido. Ainda hoje, grupos musicais voltados para a produção de consumo esforçam-se para associar sua imagem aos últimos desenvolvimentos da tecnologia musical, de modo que seus ouvintes sintam-se também conectados a esse espírito tecnocultural a cada vez que compram uma gravação ou declaram-se fãs desses grupos (IAZZETTA, 2009, p. 24).

Se escutada despreziosamente, *Pela internet 2* pode soar leve e inocente, além de certamente ser posicionada entre as obras menos interessantes do artista, num sentido geral, envolvendo composição, arranjo e performance. Mas se analisada dentro do repertório temático das tecnologias (principalmente com a delimitação da internet além de se considerar o fator cronológico das composições), seu conteúdo crítico-melancólico torna-se claro (assim como a própria obra e sua execução, com formas menos atraentes e envolventes ganham outros significados).

Ou seja, num contexto onde até a espiritualidade passa a ser mediada pelas tecnologias (“O monge no convento / Aguarda o advento de deus pelo iphone”); onde a rede de acesso passa a ser percebida como armadilha (“Estou preso na rede”); e onde a quantidade e velocidade desproporcionais de invenções e atualizações de produtos e aplicativos geram muito mais desconforto do que conhecimento e experiências reais (“Cada dia nova invenção / É tanto aplicativo que eu não sei mais não”), o entusiasmo com o futuro dá lugar à reflexão. E esta – a reflexão levantada por Gil –, só pode ser melhor compreendida na aproximação com *Ok ok ok*, onde é ilustrado um cenário sombrio, de melancolia e imobilidade, conforme já mencionado.

Diante dessa série de elementos trazidos pela canção, sobretudo a perspectiva distópica das redes com a percepção de aprisionamento e desterritorialização, cabe ainda trazer uma

noção tratada pela pesquisadora Shoshana Zuboff, que empenhou um trabalho fundamental para as discussões que envolvem internet, mercado e usuários, intitulado *A era do capitalismo de vigilância*. Partindo da pergunta “O futuro digital pode ser o nosso lar?”, Zuboff (2020, p. 18) trabalha com o conceito de *capitalismo de vigilância* para investigar este fenômeno contemporâneo – do mundo digital – onde a experiência humana é reivindicada de forma tendenciosa como matéria-prima e gratuita para a conversão em “dados comportamentais”.

Embora alguns desses dados sejam aplicados para o aprimoramento de produtos e serviços, o restante é declarado como *superávit comportamental* do proprietário, alimentando avançados processos de fabricação conhecidos como “inteligência de máquina” e manufaturado em *produtos de predição* que antecipam o que um determinado indivíduo faria agora, daqui a pouco e mais tarde (ZUBOFF, 2020, p. 18-19).

Nesse descaminho em que seríamos uma espécie de objetos de uma operação extrativa “de matéria-prima tecnologicamente avançada e da qual é cada vez mais impossível escapar”, o capitalismo de vigilância traduz-se numa “força nefasta comandada por novos imperativos econômicos que desconsideram normas sociais e anulam direitos básicos associados à autonomia individual e os quais são essenciais para a própria possibilidade de uma sociedade democrática” (ZUBOFF, 2020, p. 23), caminhando, desse modo, num sentido avesso às expectativas iniciais do “sonho digital” (p. 20).

Assim como a sociedade industrial prosperou às custas da natureza e agora lidamos com as consequências de ter o próprio planeta como preço a ser pago, uma sociedade da informação “moldada pelo capitalismo de vigilância e seu novo poder instrumentário irá prosperar à custa da natureza humana e ameaçará custar-nos a nossa humanidade” (ZUBOFF, 2020, p. 23). Sendo então “parasítico e autorreferente”, o capitalismo de vigilância “revive a velha imagem que Karl Marx desenhara do capitalismo como um vampiro que se alimentava de trabalho, mas agora com uma reviravolta”, ou seja, “em vez do trabalho, o capitalismo de vigilância se alimenta de todo aspecto de toda a experiência humana (ZUBOFF, 2020, p. 20).

Ao utilizar a expressão *experiência humana*, vale, ainda, recorrer ao filósofo Walter Benjamin. Para o pensador alemão, o conhecimento e todo um conjunto de hábitos, costumes e valores culturais acumulados pelas diferentes sociedades, eram, historicamente, transmitidos através daquilo que ele denomina em suas obras como *experiência*. Nesse sentido, os meios técnicos como imprensa, rádio, TV, rompem com a transmissibilidade da experiência humana, onde o relato, a narrativa e a oralidade em geral, que aproximavam narradores e ouvintes – pela própria experiência –, são ameaçados, gerando um distanciamento inédito entre grupos humanos e, sobretudo, entre gerações. Outro aspecto que marca o conceito do autor – e que

muito contribui às reflexões desta análise – é o ritmo extremamente veloz pelo qual as coisas acontecem e se transformam, sem que haja tempo de assimilação para a capacidade e percepção humana.

É diante de um contexto que envolve essa velocidade e intransmissibilidade da experiência humana – que tornam os indivíduos cada vez mais isolados e desorientados, e não de fato conectados e conhecedores como se buscava –, que Gil desacelera o ritmo em *Pela internet 2*, e opta pelo reggae (gênero também conhecido por comunicar mensagens reflexivas a um público predominantemente jovem) para cantar as tecnologias em outros tons: tonalidade menor na harmonia; tom de voz mais maturada, expresso na rouquidão; tom de performance melancólica; tom de declínio da ação; ao mesmo tempo que em tom de artista contemporâneo e tropicalista, ligado nas questões de seu tempo e em constante diálogo com os arquivos simbólicos da brasilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo buscou-se discutir a temática tecnológica na trajetória de Gilberto Gil, tendo como principal objeto de análise um conjunto de canções em que o artista abordou temas como computador, inteligência artificial, cibernética, rádio, TV e internet. A partir de uma perspectiva teórica dos Estudos Culturais, a pesquisa se debruçou sobre o campo da música popular, fenômeno que no Brasil possui características especialmente singulares e complexas, sendo ela fruto de encontros e interações étnicas entre diferentes povos, amalgamando, entre outras coisas, elementos da cultura popular e da cultura dita erudita, sobretudo em sua forma de canção.

Com o estreitamento entre a vida cotidiana e acontecimentos políticos (como atuação em movimentos sociais, partidos políticos, militância, protestos etc.), os compositores construíram, através da canção, um espaço simbólico e político para se pensar a vida e a cultura brasileira, podendo ser compreendido, também, como um lugar para se intervir na realidade social. A este fenômeno nos referimos, com base na bibliografia analisada – em especial, a pesquisadora Santuza Naves (2010) –, como canção crítica.

É neste lugar que o personagem objeto deste estudo é localizado. Ao longo de quase sessenta anos de uma carreira mundialmente consolidada, ao compor um vasto repertório de canções abordando assuntos tão variados – embora aqui o enfoque tenha sido delimitado na temática tecnológica –, Gil ocupa também um importante papel de pensador e intérprete da cultura brasileira, isto é, atuando – ao lado de colegas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Paulinho da Viola, entre outros – como crítico cultural. Trabalhando, assim, na formação de subjetividades no âmbito da cultura brasileira a partir desse lugar ocupado pela canção, Gil atua num modo de intervir na realidade. Tudo isso ganha contornos ainda mais destacados quando o artista assume o cargo de Ministro da Cultura entre os anos 2003 e 2008, durante governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT).

Conforme verificou-se, foi através de um lugar simbólico ocupado pela música popular na cultura brasileira que Gil chegou ao MinC a convite do então presidente Lula. Nesse sentido, notamos uma transferência de carga simbólica entre os lugares ocupados pelo ministro-cantor, ou seja, entre os campos da arte e da política institucional. Ao longo do estudo, dois acontecimentos foram destacados reforçando essa compreensão: o primeiro, foi o show que Gil fez na sede da ONU, em 2003, onde cantou, dançou, recitou poemas e realizou discursos em

diferentes idiomas, concentrando ali suas funções de músico, compositor, cantor e, também, ministro; o segundo, foi o álbum *Banda larga cordel*, lançado em 2008, ano em que Gil deixou o cargo no ministério. Ou seja, no período em que este o álbum foi gestado, houve uma sincronicidade dos papéis ocupados na arte e na política, o que acabou por refletir em canções como a faixa-título do álbum – *Banda larga cordel* – cujo conteúdo dialoga com temas centrais às políticas culturais efetivadas pelo então ministro.

Nesse sentido, a partir de uma pergunta fundamental⁸⁵ e das hipóteses apresentadas no início do trabalho, foi sobretudo a partir de um olhar estendido para o período em que Gil atuou como ministro da cultura (2003 – 2008) – levando em conta alguns aspectos que se destacam no âmbito das políticas culturais, além do álbum já mencionado – que pudemos confirmar a existência de um projeto de emancipação da cultura por intermédio das tecnologias na obra de Gilberto Gil. Além disso, a figura e a experiência de Gilberto Gil no MinC demonstram, em certa medida, como a arte e a cultura podem ser compreendidas como práticas políticas, não somente no sentido comum, de que toda arte e práticas culturais são políticas, mas num sentido de politização capaz de intervir efetivamente na formulação de políticas públicas, refletindo no que buscavam tanto os estudantes franceses quanto os jovens tropicalistas do final dos anos 1960: a imaginação no poder.

Sendo o tropicalismo um movimento que ultrapassa as noções de supostas fronteiras entre arte e política, promovendo rupturas, novas fusões estéticas e uma reconfiguração no conceito de arte-política, foi fundamental trazer este fenômeno para a discussão, utilizando aspectos-chave da sua constituição nas análises empreendidas neste estudo. Se por um lado não podemos cair num determinismo de afirmar que o tropicalismo se configura como um fenômeno do qual o projeto de Gil com as tecnologias originou-se, por outro, é inevitável observar que o movimento já carregava os germes de um projeto cultural e emancipatório para uma brasilidade moderna, por onde a apropriação dos recursos tecnológicos para sua concretude já se mostrava perfeitamente viável.

Nesse propósito, buscando empreender uma análise cultural a partir do campo da canção, esta pesquisa recorreu a alguns contextos sócio-históricos fundamentais da música popular e da cultura brasileira, como a construção de uma identidade nacional a partir do samba, a transformação das sonoridades da música popular através das modificações das

⁸⁵ Problema da pesquisa: Há na obra de Gilberto Gil um projeto de emancipação da cultura brasileira por intermédio das tecnologias?

tecnologias de gravação e reprodução sonoras e, talvez com maior ênfase, alguns acontecimentos situados na década de 1960, como os festivais da canção e o tropicalismo.

Trabalhando com o que passamos a chamar de *repertório tecnológico*, foram analisadas quatorze canções em que a temática tecnológica é trabalhada por Gil, sendo elas agrupadas em quatro eixos temáticos por onde buscou-se aprofundar importantes debates tecnológicos na obra do artista, identificando paralelos entre algumas canções, ambiguidades em outras, ou até mesmo notar mudanças no modo de pensar do artista ao longo de diferentes produções e períodos. Nesse percurso podemos destacar que ao analisar três canções em que Gil aborda a internet (sendo elas, *Pela internet*, *Banda larga cordel* e *Pela internet 2*), foi possível perceber como as noções de mediação tecnológica são trabalhadas pelo compositor, levantando questões como cultura digital, acesso à informação, autonomia dos usuários, trocas interculturais e simbólicas, entre outras, influenciando diretamente sua atuação política – subjetividades cristalizadas em políticas culturais –, sendo também influenciadas pela própria experiência na política institucional. Ou seja, a arte como criação política, e esta como fonte de inspiração poética.

Nessas análises, em especial, notamos que o tom de entusiasmo do artista, que durante um longo período concebe a tecnologia da internet como possibilidades, manifestando sua ação num jogo tropicalista-antropofágico com o universo tecnológico marcado pelas redes de acesso (ao simbólico) e conexão (humana), é profundamente transformado numa reflexão mais reativa e melancólica, referente a um cenário onde se percebe que os usuários não possuem um controle autônomo de suas redes, e estas se revelam estrategicamente como teias aprisionadoras – conforme denota a última canção analisada, *Pela internet 2*. Ou seja, se as análises de *Pela internet* e *Banda larga cordel* apontam para uma perspectiva mais otimista em relação as possibilidades de avanços sociais, políticos e econômicos para a sociedade em geral, em *Pela internet 2* tais expectativas demonstram-se traídas pelo mal-estar psicossocial produzido pelo *capitalismo de vigilância*, gerando um sentimento distópico sobre as redes, ou seja, produzindo preocupações com os usos da internet para o controle, vigilância e manipulação dos indivíduos por parte de empresas ou governos.

Isso corrobora para a constatação de que a obra de Gil – mais especificamente o *repertório tecnológico* aqui analisado – acompanha, de algum modo, uma discussão mais abrangente que atravessa as fases utópicas e distópicas das redes (ZUBOFF, 2010) e embora

não seja objetivo deste estudo adentrar nessa discussão, cabe um exemplo bastante pertinente – sobretudo neste balanço final das discussões – envolvendo o projeto Casa de Cultura Digital.

Criada em 2009 sob a articulação de Claudio Prado – figura bastante ligada à Gilberto Gil e que atuou como coordenador das políticas digitais durante a gestão do compositor no Ministério da Cultura –, a Casa de Cultura Digital tinha como objetivo reunir grupos de pessoas e empresas com interesses em comum nas questões relacionadas às atividades digitais inovadoras, a partir de uma visão otimista e com ênfase no empreendedorismo (ENCICLOPÉDIA, 2023)⁸⁶. Ao menos durante o período em que a presente pesquisa se deu, o site do projeto apresentava, em sua aba “Quem somos”, duas versões. A primeira, com o texto tachado, diz respeito – possivelmente – à descrição original do projeto, exibindo sua perspectiva otimista: “Somos mais de 40 pessoas envolvidas diretamente no processo de construção da Casa da Cultura Digital. O número aumenta a cada momento. Por hora, ONGs, INGs e empresas fazem parte da Casa de Cultura Digital” (CASA, 2023)⁸⁷. Já a segunda versão, com o texto limpo – sem censura, indicando que esta é a descrição atualizada – diz: “Já não sabemos mais quem somos, se é que soubemos um dia. Umas 100 pessoas andam por aí todos os dias e noites. Se encontrar alguma, pergunte o nome” (CASA, 2023)⁸⁸.

Mesmo lançando um olhar crítico sobre o *capitalismo de vigilância* que traz à tona uma perspectiva distópica, Shoshana Zuboff (2020, p. 14) afirma que “não existe o fim da história; cada geração precisa asseverar sua vontade e imaginação à medida que novas ameaças exijam que julguemos a situação sempre de novo em cada época” (ZUBOFF, 2020, p. 14). É diante desses desafios contemporâneos que as reflexões aqui levantadas foram empreendidas, utilizando a obra e as experiências de Gilberto Gil – com vistas à sua relação com as temáticas tecnológicas – como uma espécie de catalisador das ideias, perspectivas e emoções que ocupam o imaginário da brasilidade. Se as análises e resultados deste estudo puderem subsidiar novos problemas e discussões acerca das relações entre canção, política e mediação tecnológica – sem a pretensão de tornar-se ponto de chegada, mas sim de gerar pontos de partida – esta pesquisa terá cumprido seu papel.

⁸⁶ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636776/casa-de-cultura-digital>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.casadaculturadigital.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 13 de fev. 2023.

⁸⁸ Idem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade** (1947). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.

ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 8, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3.ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. 1978.

BANDEIRA, Messias Guimarães. **Construindo a Audioesfera: as tecnologias da informação e da comunicação e a nova arquitetura da cadeia de produção musical**. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Autêntica, 2017.

BUARQUE, Lula; WADDINGTON, Andrucha. **Tempo rei**. Conspiração Filmes, 1996.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo : Moderna, 1996.

_____. **As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê**. Fontana, 1974.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **O discurso e a cidade**, v. 3, p. 105-129, 1993

_____. et al. O direito à literatura. **Vários escritos**, v. 3, p. 235-263, 1995

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4 Ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de. **A voz que canta na voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil**. Ateliê Editorial; Aracaju, SE: Editora Universitária Tiradentes, 2015.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade**. Zahar, 2003.

CAUNE, Jean. Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: Editora Unesp, p. 1904-2004, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. Boitempo editorial, 2003.

COELHO, Cláudio NP. A tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo social**, v. 1, p. 159-176, 1989.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. **Opinião**. Ed. Do Val, 1965.

COSTA, Eliane. **Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes**. Azougue, 2011.

COSTA, Gilmar Pereira; SILVA, Aristóteles Pinheiro; RIBEIRO, Cleison Pereira. A Política cultural nos governos de Fernando Henrique Cardoso e de Lula: entre limites e possibilidades, pontos e contrapontos. **II Simpósio Internacional sobre Estado, Sociedade e Políticas Públicas: “Estado e Políticas Públicas no Contexto de Contrarreformas”**, 2018.

DANTAS, Marcos. “**Internet**”. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave : um vocabulário de cultura e sociedade**. - São Paulo : Boitempo, 2007.

DE CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo : Perspectiva, 2008.

_____. DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Ateliê Editorial, 2006.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Aeroplano Edirora, 2004.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. FAPESP, 2000.

DROGUETT, Juan. O computador como metáfora do humano. **Mídia, cultura, comunicação**, v. 2, p. 193, 2003.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Zahar, 1995.

_____. **O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes.** – 2.ed. – Rio de Janeiro: 2011.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMESCOS**, n. 9, p. 87-97, 1998.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, alegoria, alegria.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 46ª edição–Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2013.

GARCIA, WALTER. Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José Antonio. (Org.). **Littérature et modernisation au Brésil** [en ligne]. 1ed.Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, v. , p. 243-253.

GIL, Gilberto. **Cultura pela palavra : coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010** / Gilberto Gil & Juca Ferreira ; Armando Almeida, Maria Beatriz Albernaz, Mauricio Siqueira. - 1. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

_____. Discurso no Palácio Capanema em 05/02/2003. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-edificio-gustavo-capanema-marco-da-arquitetura-brasileira-e-mundial-35365/>>. Acesso em: 25 de março de 2021.

_____ et al. **Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor.** Editora Companhia das Letras, 2003.

_____. Palestra no Seminário SESC, em 30/11/2006 – disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=195&page=1.

_____ & ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2013.

GOMES, Angela de C. e HANSEN, Patrícia, orgs. **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política,** Rio, Civilização Brasileira, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Org.: Liv Sovik- 2. ed. - Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

HOMEM DE MELLO, Zuza. **A era dos festivais: uma parábola.** Editora 34, 2003.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica.** 2009.

JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, V. d. **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo Editora, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24.ed., [reimpr.] – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.), **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM**. 2002.

_____. Seguindo a canção. **São Paulo: Annablume**, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Civilização brasileira, 2010.

_____. **Da bossa nova à tropicália**. Zahar, 2001.

_____; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão: entrevistas**. Editora Ufmg, 2006.

NEGREIROS, Eliete. Filosofia do samba. Folha de São Paulo, 06 set. 2012. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/filosofia-do-samba/> > acesso em 30 mar. 2021.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. **África. Revista do Centro de Estudos Africanos**, v. 22, p. 23, 2001.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira & identidade nacional**. -- 5ª ed. –São Paulo : Brasiliense, 1994.

ORWELL, George. **1984**. Editora Companhia das Letras, 2009.

PENTEADO, Claudio Luis de Camargo. **O show da estrela: análise da campanha presidencial do PT em 2002**. 2005.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Ministério da Cultura. In: _____. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbeta). ISBN 978-85-7334-279-6.

RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Paz e Terra, 1988.

RUBIM, A. A. C., & RUBIM, L. S. O. (2004). Televisão e políticas culturais no Brasil. **Revista USP**, (61), 16-29.

_____. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183-203, jan./jun. 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. Experimento, 2000.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. 1994.

SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio. **Cultura digital. br**. Azougue Editorial, 2009.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da. Et al. **Pontos de Cultura: olhares sobre o programa Cultura Viva**. – Brasília : Ipea, 2011.

SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Unesp, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrécia**. Editora Companhia das Letras, 2012.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34, 2017.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, v. 14, n. 23, p. 5, 2003.

TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. **Revista USP**, n. 4, p. 41-44, 1990.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. Edusp, 2012.

_____. **O século da canção**. Ateliê Editorial, 2021.

TÉRCIO, Daniel. Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo. **Repertório**, n. 28, p. 93-107, 2017.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Planeta, 2013.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos (Culture is Ordinary). **Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Departamento de Letras-USP**, 1958.

_____. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: vozes, 2011.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. – São Paulo : Boitempo, 2007.

_____. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Tradução: Marcio Serelli; Mário F. I. Viggiano. – 1ª Ed. – São Paulo : Boitempo: Belo Horizonte, MG : PUCMinas, 2016.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, n. 157, p. 55-72, 2007.

_____. “Onde não há pecado nem perdão”. In: **Almanaque** n° 6, 1978.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Políticas da tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Ed.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. Editora Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. – 3ª ed. – São Paulo : Companhia das letras, 2017.

VICENTE, E. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **RuMoRes**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 194-213, 2012.

_____; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, v. 3, n. 1, p. 7-36, 2014.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122.

ZUBOFF, Shoshana. A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. **Rio de Janeiro: Intrínseca**, p. 585, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Ubu Editora LTDA-ME, 2014.

Sites

A gente precisa ver o luar

<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/a-gente-precisa-ver-o-luar/>

Último acesso em 12 de julho de 2022.

A máquina do mundo e seus claros enigmas

<https://outraspalavras.net/tecnologiaemdisputa/a-maquina-do-mundo-e-seus-claros-enigmas/>

Último acesso em 16 de setembro de 2022.

Audiovisuais

<https://gilbertogil.com.br/producoes/audiovisuais/>

Último acesso em 18 de fevereiro de 2022.

Banda Larga Cordel: cultura e mediação tecnológica na trajetória de Gilberto Gil

<https://sseditora.com.br/wp-content/uploads/9-BANDA-LARGA-CORDEL-CULTURA-E-MEDIACAO-TECNOLOGICA-NA-TRAJETORIA-DE-GILBERTO-GIL.pdf>

Último acesso em 16 de setembro de 2022.

Casa de Cultura Digital

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636776/casa-de-cultura-digital>. Acesso em:

Último acesso em 13 de fevereiro de 2022.

Centro Popular de Cultura

https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura

Último acesso em 03 de março de 2021.

Como a pandemia, a televisão e o Spotify ‘mataram’ os grupos musicais

Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-04-17/como-a-pandemia-a-televisao-e-o-spotify-mataram-os-grupos-musicais.html>

Último acesso em 24 de fevereiro de 2022.

Concerto de cordas & Máquina de ritmo

<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/concerto-de-cordas-maquinas-de-ritmo/>

Último acesso em 15 de setembro de 2022.

Discografia – Gilberto Gil

<https://gilbertogil.com.br/producoes/discografia/>

Último acesso em 11 de março de 2021.

Discurso do ministro Gilberto Gil no iSummit 2006

<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2006/06/23/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-isummit-2006-2/index.html>

Último acesso em 07 de setembro de 2022.

DVD – Gilberto Gil – Concerto de cordas & Máquina de ritmo

<https://www.biscoitofino.com.br/dvd/dvd-gilberto-gil-concerto-de-cordas-e-maquina-de-ritmos>

Último acesso em 15 de setembro de 2022.

Fonografia e Patrimônio Cultural: a digitalização dos cilindros de cera pertencentes ao acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

<http://centrocultural.sp.gov.br/2021/11/03/fonografia-e-patrimonio-cultural-a-digitalizacao-dos-cilindros-de-cera-pertencentes-ao-acervo-historico-da-discoteca-oneyda-alvarenga/> >.

Último acesso em 13 de outubro de 2022.

Gilberto Gil é eleito para a Academia Brasileira de Letras

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/gilberto-gil-e-eleito-para-academia-brasileira-de-letras>

Último acesso em 04 de março de 2022.

Gilberto Gil é eleito para a Academia Brasileira de Letras

<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/11/11/gilberto-gil-e-eleito-para-academia-brasileira-de-letras.ghtml>

Último acesso em 03 de março de 2022.

Gilberto Gil – Site oficial

<https://gilbertogil.com.br/>

Último acesso em 26 de outubro de 2022.

Gilberto Gil, 1968

<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/gilberto-gil-1968/>

Último acesso em 03 de março de 2021.

Gil Ministro da Cultura em Paraty / 2003

<https://youtu.be/Qeb2L3oZpzc>

Último acesso em 20 de junho de 2022.

Inspiration 4: SpaceX realiza hoje seu primeiro voo comercial ao espaço

<https://www.correiobraziliense.com.br/ciencia-e-saude/2021/09/4949542-inspiration-4-spacex-realiza-hoje-seu-primeiro-voo-comercial-ao-espaco.html>

Último acesso em 11 de julho de 2022.

Michelle Bolsonaro participa de culto na câmara

<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/michelle-bolsonaro-participa-de-culto-na-camara/>

Último acesso em 10 de junho de 2022.

Ministério da Cultura 1985-1990; 1992-

[http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/56/ministerio-da-cultura-1985-1990-](http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/56/ministerio-da-cultura-1985-1990-1992#:~:text=Em%201981%20foi%20criada%20a,Cultura%20(BRASIL%2C%201985%20).)

[1992#:~:text=Em%201981%20foi%20criada%20a,Cultura%20\(BRASIL%2C%201985%20\).](http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/56/ministerio-da-cultura-1985-1990-1992#:~:text=Em%201981%20foi%20criada%20a,Cultura%20(BRASIL%2C%201985%20).)

Último acesso em 27 de maio de 2022.

O ministro sumiu

https://istoe.com.br/11425_O+MINISTRO+SUMIU/

Último acesso em 24 de junho de 2022.

O Ritmo de Gilberto Gil – Google Arts & Culture

<https://artsandculture.google.com/project/gilberto-gil>

Último acesso em 26 outubro de 2022.

Parabolicamará

<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/parabolicamara/>

Último acesso em 01 de setembro de 2022.

Parabolicamará

<https://immub.org/album/parabolicamara>

Último acesso em 27 de outubro de 2022.

Programas de governo

<https://fpabramo.org.br/csbh/programas-de-governo/>

Último acesso em 20 de maio de 2022.

Quem somos – Casa da Cultura Digital

<https://www.casadaculturadigital.com.br/quem-somos/>

Último acesso em 13 de fevereiro de 2022.

Roda Viva | Gilberto Gil | 23/05/2022

https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/videos/11409_roda-viva-gilberto-gil-23-05-2022.html

Último acesso em 21 de julho de 2022.

SpaceX realiza com sucesso lançamento da primeira viagem só com civis ao espaço

<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/spacex-realiza-com-sucesso-lancamento-da-primeira-viagem-so-com-civis-ao-espaco/>

Último acesso em 11 de julho de 2022.