

O MINISTÉRIO DA CULTURA DE GILBERTO GIL E A NOÇÃO DE CULTURA DA TROPICÁLIA

Paula Oliveira Campos Augusto¹

Resumo: Este trabalho trata da atualização da Tropicália no campo das políticas culturais com a chegada de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura, em 2003. A partir da recuperação de uma identidade tropicalista em sua postura pública, o músico-gestor fez emergir reflexões sobre uma “maneira tropicalista” de pensar a cultura. Desse modo, pretende-se compreender quais elementos presentes na gestão de Gilberto Gil indicam uma sobrevivência da Tropicália na contemporaneidade. Sem perder de vista a instabilidade semântica dessa manifestação artística e cultural brasileira, prefere-se o caminho que aponta para o caráter de ruptura desse signo. Percebe-se, enfim, nesta abordagem, uma noção de cultura que leva em conta o digital, a criatividade da multidão, a diferença, e que, além disso, põe em xeque o modelo hegemônico e unívoco de Brasil.

Palavras-Chave: Tropicália. Políticas Culturais. Ministério da Cultura. Gilberto Gil.

GILBERTO GIL'S MINISTRY OF CULTURE AND THE NOTION OF TROPICALIA'S CULTURE

Abstract: This paper deals with the updating of Tropicalia in the field of cultural policies with the arrival of Gilberto Gil at the Ministry of Culture in 2003. From the recovery of a tropicalista identity in his public stance, the musician-manager did emerge reflections on a “tropicalista way” of thinking about culture. Thus, we intend to understand which elements present in Gilberto Gil's management indicate a survival of Tropicalia in contemporary times. Without

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Endereço eletrônico: paulaocaugusto@gmail.com.

losing sight of the semantic instability of this Brazilian artistic and cultural manifestation, we prefer the path that points to the rupture character of this sign. We realize, finally, in this approach, a notion of culture that takes into account the digital, the creativity of multitude, the difference, and also calls into the question a hegemonic and univocal model of Brazil.

Keywords: Tropicalia. Cultural Policies. Ministry of Culture. Gilberto Gil.

O tropicalismo volta e meia retorna. Talvez em momentos em que na música, ou em outras artes, um certo conformismo se estabelece, uma certa padronização que renitente, volta ciclicamente, e o tropicalismo é novamente lembrado pelo seu caráter de ruptura, seu caráter de intervenção. Então, o tropicalismo hoje tem um valor simbólico.

(FAVARETTO, Celso. Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!)

A polissemia da Tropicália e suas ressignificações

Desde sua eclosão, inúmeras foram as interpretações realizadas sobre a Tropicália, o que contribuiu para a construção de um signo instável e, muitas vezes, contraditório. Objeto de desejo, esse momento-chave da cultura brasileira inspira tanto uma vontade de entendimento, quanto uma resignação, diante de seu caráter escorregadio e indomestível. Em seu texto “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, publicado no catálogo da exposição *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, Flora Süssekind opera uma diferenciação entre as expressões “momento” e “movimento”. Baseada na proposta de Renato Poggioli em sua teoria da vanguarda, a autora defende o uso do termo “momento”, no caso tropicalista, pois observa uma contaminação e uma convergência abran-

gente no âmbito da produção cultural brasileira no fim dos anos 1960 e, também,

a exposição de uma intencionalidade transformadora ou a vontade expressa em alto e bom som, de uma “tomada de posição”, acompanhadas de reformas e reorientações no âmbito da expressão artística, no sentido de sua afirmação não como um “ismo”, mas como um campo experimental ativo, múltiplo, comprometido (SÜSSEKIND, 2007, p. 32).

Nesse caso, em vez de “movimento”, que pressupõe algo “programático” e “organizado”, prefere-se o uso de “momento”, pois este pressupõe um “estado amplo e profundo”, uma “arena de agitação”, um “momento tropicalista”, que vai além do campo musical e de uma delimitação temporal rígida (SÜSSEKIND, 2007, p. 31). Sússekind chama atenção para o fato de que essas reformas foram se operando sem plena consciência de sua abrangência e ligação. Corroborando essa perspectiva, José Celso Martinez Corrêa afirma, em 1977, que “o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias frentes” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 126). Inserido em um momento de revolução cultural e de mudanças estruturais, o tropicalismo seria, portanto, parte desse todo de acontecimentos e rupturas, seria uma das manifestações dessas mudanças. José Celso empreendeu, ainda, junto com Torquato Neto, Capinan, Gilberto Gil e Caetano Veloso, um questionamento do signo com o qual a imprensa os batizou. Eles escreveram um ato público, em 1968, chamado *Vida, paixão e banana da tropicália*, que seria transmitido pela *Rede Globo*, mas foi censurado. Através de um *happening* televisivo, seria encenada a festa do enterro do tropicalismo, dessacralizando seu percurso como movimento. O ato começava com a seguinte definição: “Tropicalismo, nome dado pelo colunismo oficial dominante a uma série de manifestações espontâneas, surgidas durante o ano de 1967, e portanto destinadas à deturpação e à morte” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 127). A intenção dos artistas,

segundo José Celso, era promover uma crítica à comercialização da Tropicália, para que esta pudesse ressurgir livremente.

A primeira aparição da palavra “tropicalismo” se encontra no artigo intitulado “A cruzada tropicalista”, de Nelson Motta, publicado em fevereiro de 1968, na coluna “Roda viva” do jornal *Última Hora*. Através do signo “tropicalismo”, a imprensa organizou e definiu as manifestações espontâneas surgidas na década de 1960. Provavelmente, a principal intenção foi publicitária; no entanto, podemos observar que essa denominação também gerou valor para o grupo, que capitalizou o rótulo “tropicalista”. Hélio Oiticica, criador do termo, antecipou a importância que este viria a ter, registrando-o na Oficina Nacional de Patentes Intelectuais. Desde então, a palavra assume uma multiplicidade de usos, uma instabilidade semântica. Conforme aponta Carlos Basualdo,

Toda significação que aparentemente designasse era provisória, altamente incerta. Tropicália passou de nome de uma obra determinada e de uma canção específica a ser o apelativo de uma moda, de um movimento sociocultural indefinível, de um possível futuro. Evidentemente, há algo no termo em si mesmo que torna toda paternidade que lhe é atribuída — todo conjunto de significados que pretende circunscrevê-lo — inevitavelmente duvidosa (BASUALDO, 2007, p. 19).

Cabe aqui lembrar a preferência de Augusto de Campos pelo uso da palavra “Tropicália” em vez de “Tropicalismo”. Em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Campos afirma que “‘Ismo’ é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los” (CAMPOS, 1974, p. 261). Caetano Veloso também se posiciona sobre essa diferenciação entre os dois termos designadores do momento tropicalista, em entrevista para o site *tropicalia.com.br*, projeto idealizado pela pesquisadora Ana de Oliveira:

Tropicália parece uma coisa viva, que está acontecendo. Tropicalismo parece uma escola, um movimento num sentido mais convencional. A palavra Tropicalismo apareceu na imprensa num texto de Nelsinho Motta e noutro de Torquato Neto, parecido com o de Nelsinho. Até hoje acho simpáticos ambos os textos, mas equivocados e ingênuos, tal como achava na época. Eu não sentia tanta atração pela idéia de Tropicalismo, porque botar esse nome parecia que a gente queria fazer um negócio dos trópicos, no Brasil e do Brasil. Não queria que fosse esse o centro da caracterização do movimento, porque ele queria ser internacionalista e anti-nacionalista. Tendia mais pra o som universal, outro apelido que a gente ouviu e adotou também durante um período, mais pra idéia de aldeia global, de Marshall MacLuhan, muito presente na época. A gente tinha muito interesse nas conquistas espaciais, no rock'n'roll, na música elétrica e eletrônica, enfim, nas vanguardas e na indústria do entretenimento. Tudo isso era vivido como novidade internacional que a gente queria abordar assim desassombadamente. Mas hoje acho que foi o nome mais certo possível.²

Tropicália remetendo aos trópicos se torna o nome mais adequado possível, sobretudo, por conta da inversão conceitual sofrida pelo movimento, a partir da mudança de contexto histórico apontada por José Miguel Wisnik, em entrevista para o documentário *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now* (2011): “naquele momento, década de 60, eles pareceram defensores de uma estrangeirização da cultura; posteriormente, afirmação da originalidade brasileira”³. No ensaio

² VELOSO, Caetano. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013.

³ FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes.

“*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, que faz parte do livro *Martinha versus Lucrecia*, lançado em 2012, encontramos uma análise do percurso histórico pelo qual caminhou a Tropicália, mostrando não uma mudança de perspectiva de Roberto Schwarz⁴ em relação ao movimento tropicalista, mas uma mudança de leitura de Caetano Veloso, que, segundo o crítico, conformista e comprometido com a vitória do capitalismo inquestionável, dramatiza a geração pós-1964. O objetivo de Schwarz com o ensaio não foi alinhar Caetano Veloso à direita ou à esquerda, apesar de o crítico apontar simpatias do músico com aquela perspectiva política, mas, sim, mostrar o quanto o músico e o seu livro — *Verdade tropical* — são representativos do percurso histórico de 1964

Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

⁴ Em “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” o crítico retoma a temática tropicalista, sobre a qual já havia se debruçado em seu ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, escrito no final da década de 1960. Neste ensaio, Schwarz afirma ser a matéria-prima da Tropicália a experiência contraditória do Brasil pós-golpe, já que, com a ditadura, buscava-se tanto modernizar a economia, quanto reviver o arcaísmo ideológico e político para utilizá-lo em prol da estabilidade do capital. Expondo, através da técnica e da forma mais avançada (incluindo-se aí a moda mundial), o país patriarcal e arcaico, isto é, utilizando um veículo moderno para falar de um conteúdo arcaico, o movimento tropicalista configura sua alegoria do Brasil. Apesar de considerar que a Tropicália capta com muita sensibilidade as contradições da época, diante de sua proposta ambígua que daria margem a leituras incertas, o crítico associa o movimento a uma forma de adesão ao sistema. Ou seja, se Schwarz elogia o movimento porque ele representa o anacronismo social resultante do golpe de 1964 em sua arte, através da aliança entre o arcaico e o moderno, esse mesmo crítico, percebendo que o tropicalismo não deixa claro se opta pela “crítica” ou pela “integração”, interpreta o movimento como integrado. Segundo o crítico, a ambiguidade da Tropicália aparece quando esta conjuga tanto crítica social quanto “comercialismo atirado”, o que poderia facilmente resultar em conformismo, mas também reter as contradições da produção intelectual daquele momento (SCHWARZ, 1978, p. 73-78).

até o presente. Tratando sobre essas mudanças de contexto, o crítico afirma, em entrevista para a *Folha de S. Paulo*:

“Cultura e Política” foi escrito em 1969, na hora pior da ditadura e logo após a eclosão da Tropicália. “Verdade Tropical”, de Caetano, que reapresenta aqueles tempos, foi publicado 30 anos depois, em pleno triunfo neoliberal. Já “Um Percurso de Nosso Tempo”, redigido em 2011, tem a ver com a crise atual do capitalismo. São três momentos distintos.

A Tropicália do fim dos anos 60 debochava — valentemente — do Brasil pós-golpe, quando a ditadura buscava conjugar a modernização capitalista ao universo retrógrado de “tradição, família e propriedade”. A fórmula artística dos tropicalistas, muito bem achada, que juntava formas supermodernas e internacionais a matérias ligadas ao atraso do país patriarcal, era uma paródia desse impasse. Ela alegorizava a incapacidade do Brasil de se modernizar de maneira socialmente coerente.

Era uma visão crítica, bastante desesperada, de muito interesse artístico, à qual se misturava certa euforia com a nova indústria cultural, que estava nascendo. Ao retomar o assunto em 1997, nos anos FHC, Caetano atenuou o anterior aspecto negativo ou crítico e deu mais realce ao encanto dos absurdos sociais brasileiros, tão “nossos”. Um tropicalismo quase ufanista e algo edificante.

No ensaio procurei acompanhar e discutir estes deslocamentos⁵.

Podemos dizer que a Tropicália vem sendo atualizada e relida, desde seu despontar, por meio de uma série de eventos e trabalhos de caráter artístico e crítico. Em 1993, por exemplo, Gilberto Gil e Caetano Veloso lançam o disco *Tropicália 2*, que funciona tanto como uma comemoração dos 26

⁵ SCHWARZ, Roberto. Cortina de fumaça. *Folha de S. Paulo*, 22 abr. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml>>. Acesso em: ago. 2013.

anos do movimento, como uma reavaliação do momento sociopolítico-cultural do Brasil, através da canção. Em prefácio para o livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Luiz Tatit observa como o disco *Tropicália ou panis et circencis* (1968) introduziu a estratégia de **fratura** do país, em um momento em que ele se encontrava enrijecido por maniqueísmos e por uma ordem nítida e definida. Diferentemente desse primeiro disco, no *Tropicália 2* encontramos uma proposta de **sutura** do país, que, apesar de democrático, heterogêneo e avançado, não foi capaz de equacionar seus problemas sociais e de conciliar suas diferenças num projeto de alcance internacional. Segundo Tatit, esse disco responderia, portanto, a esse estado de desagregação do Brasil (TATIT, 2007, p. 11-12). Nesse sentido, podemos observar duas leituras distintas das inversões conceituais sofridas pela Tropicália, ao longo do final do século XX — a de Roberto Schwarz e a de Luiz Tatit. Pois, se Schwarz enxerga na atualização da Tropicália feita por Caetano Veloso certo conformismo e ufanismo, Tatit enxerga a releitura feita por Caetano Veloso e Gilberto Gil como uma resposta necessária diante da ausência de um projeto de país que leve em conta a heterogeneidade brasileira.

Ainda sobre as significações dadas à Tropicália, no texto “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”, Nicholas Brown nos mostra duas alternativas interpretativas presentes no signo tropicalista. Apesar de enfatizar que, em um contexto pós-moderno, “qualquer arte genuinamente crítica é de imediato mercantilizada e se transforma em seu contrário” — algo que os tropicalistas já haviam notado em 1967 —, Brown, no entanto, afirma que o trabalho de Caetano Veloso carrega uma possibilidade utópica, servindo, inclusive, como modelo para a produção cultural pós-moderna (BROWN, 2007, p. 305-06). Utilizando como exemplo a canção “Tropicália”, composta por Caetano Veloso e arranjada por Júlio Medaglia, o autor explicita como, nessa música, a “alegria coletiva [é] incorporada na performance sincronizada da seção rítmica” (BROWN, 2007, p.

307). De acordo com Celso Favaretto, a adaptação dos produtos artísticos às normas estéticas de consumo, no caso da música popular, se dá principalmente através do ritmo. Diante disso, “basta verificar a prevalência da regularidade e simplicidade dos ritmos que são comercializados: neles se manifestam as normas estéticas dominantes — clareza, equilíbrio, controle, civismo” (FAVARETTO, 2007, p. 138). E é, justamente, através do ritmo que “Tropicália” parece nos trazer uma abertura para um impulso coletivo corporal, isto é, para a integração de um corpo social. Ao observar o título dado ao disco *Tropicália ou panis et circensis*, o autor arrisca a seguinte leitura:

A palavra ‘ou’, antes que separar dois sinônimos, oferece uma alternativa de fato: de um lado, o gênio lírico distópico da imagem tropicalista, cujo prazer só pode ser experimentado a partir de uma posição privilegiada; de outro, um engajamento junto à criatividade da multidão, que representa uma possibilidade utópica real dentro da Tropicália (BROWN, 2007, p. 307).

Nicholas Brown defende, ainda, a música como o melhor meio para trazer um impulso utópico na pós-modernidade, pois “ela incorpora o desejo por uma organização do corpo social que ainda não existe”, mesmo que sua existência seja marcada pela ambivalência de ser tanto engrandecida quanto coagida pelos processos midiáticos (BROWN, 2007, p. 308). Ademais, o autor questiona as leituras realizadas nos Estados Unidos que consideram as apropriações de diferentes formas musicais feitas pelos tropicalistas nos termos do pastiche jamesoniano, em detrimento de um impulso paródico. Para Brown, essa perspectiva está errada, porque, segundo ele:

Não há ironia nas apropriações feitas por Caetano Veloso de, por exemplo, Carmen Miranda, Vicente Celestino, o Michael Jackson mais recente, ou ainda em sua composição de músicas ao estilo bossa-nova ou

ao estilo dos trios elétricos, ou então as destilações de Gilberto Gil de formas regionais como o xote ou o baião. Mas não porque elas se tornaram meramente matéria-prima; pelo contrário, o que Caetano Veloso preserva e destila é a alegria coletiva que é seu conteúdo mais essencial (BROWN, 2007, p. 308-309).

Daremos sequência às nossas reflexões, ao longo deste artigo, portanto, levando em conta, a instabilidade semântica da Tropicália, escolhendo, no entanto, percorrer o caminho que aponta para o caráter de ruptura desse signo. Dessa maneira, seguimos tratando da atualização dessa manifestação artística e cultural brasileira no campo da política, mais especificamente, durante o Ministério da Cultura de Gilberto Gil, momento em que essa alegria coletiva de que fala Brown ensaiou transpor o campo da música.

Além disso, compreendemos o retorno da Tropicália — retorno de que fala Favaretto na epígrafe desse trabalho — a partir da noção de *sobrevivência*, tal como ela é destrinchada por Georges Didi-Huberman. Em seu estudo sobre as imagens sobreviventes, no qual tem como foco a obra de Aby-Warburg, Didi-Huberman propõe algumas significações para o conceito de “sobrevivência” [*Nachleben*]. Segundo o autor, o termo pode significar uma espécie de “pós-viver”, isto é, “um ser do passado que não para de sobreviver”, pois, “num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29). Porém, conforme o autor, a forma sobrevivente não sobreviveria triunfalmente diante de suas imagens concorrentes, mas, sim, sobrevive “em termos fantasmiais e sintomais”, à sua própria morte. Desaparecendo em pontos da história e reaparecendo mais tarde em outros pontos, a sobrevivência desnortearia a história. A sobrevivência funciona, portanto, como modelo anacrônico, porque “tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.

70). Ela anacroniza tanto o passado, por problematizar a ideia de uma origem absoluta e convocar, em sua forma, “uma temporalidade impura de hibridações e sedimentações”, como, também, o futuro, por funcionar “como uma força formadora para emergência de estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71). Ademais, de acordo com o autor, toda sobrevivência se configura como palco, ou seja, se configura como “um jogo de ‘pausas’ e ‘crises’, de ‘saltos’ e ‘retornos periódicos’ [*periodic reversions*], de tudo que forma não uma narrativa da história, mas uma meada da memória [*memory-mnemosyne*]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 76). Nesse pós-viver, estaria aberto, portanto, “o caminho para se compreender o tempo como esse jogo impuro, tenso, esse debate de latências e violências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 93). Entendida nesses termos, a sobrevivência da Tropicália funcionaria como uma urgência anacrônica, muito mais próxima de uma costura da memória do que de uma narrativa histórica linear e homogênea.

A Tropicália chega ao poder cultural: leituras sobre o MinC de Gilberto Gil

Uma das leituras contemporâneas sobre a Tropicália encontra sua primeira formulação no texto “Políticas da Tropicália”, de autoria do antropólogo Hermano Vianna. Nesse texto, Vianna trata da chegada de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura e de seus desdobramentos, durante o governo do presidente Luiz Inácio da Silva. Inicialmente, o antropólogo destaca o fato de ter havido um movimento de resistência, sobretudo de setores da esquerda, diante da notícia de que Gilberto Gil seria o Ministro da Cultura do governo Lula a partir de 2003, quando, pela primeira vez, o Partido dos Trabalhadores (PT) assumiria o posto mais alto do Poder Executivo, conquistado nas eleições presidenciais de 2002. Perante o movimento anti-Gil, o músico passaria, naquele momento, a afirmar a sua visão política em relação à cultura brasileira

frente à esquerda ortodoxa através do resgate de sua identidade tropicalista, como percebemos na seguinte frase, emitida em dezembro de 2002: “O povo sabe que está indo pra lá um tropicalista” (GIL, 2002, p. E7). Percebendo essa recuperação da identidade tropicalista na postura pública do artista, que em momentos recentes de sua carreira não tinha sido solicitada, Hermano Vianna afirma que “com a chegada de Lula ao poder, e com o convite para o ministério, era como se toda a questão tropicalista ganhasse vida nova” (VIANNA, 2007, p. 131).

Cabe, então, perguntar: que vida nova a questão tropicalista passa a ganhar com o MinC de Gilberto Gil? Em seu artigo “O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada”, Idelber Avelar estabelece uma cronologia de quatro fases da relação entre a esquerda e as políticas culturais no Brasil. De acordo com Avelar, a primeira fase se situa na década de 1960, momento no qual “a esquerda partidária e os movimentos sociais organizam um primeiro projeto orgânico para a cultura brasileira com o CPC da UNE” (AVELAR, 2011). Os Centros Populares de Cultura (CPCs) foram responsáveis por introduzir a produção cultural nas lutas pela transformação da sociedade brasileira e pelo desenvolvimento da visão nacional-popular. Os cepecistas foram os primeiros a perceber a contradição intrínseca à produção cultural de esquerda, que, com o objetivo de falar para o proletariado, obtinha, em grande medida, apenas a recepção da classe média burguesa do país. Os membros do CPC, guiados pelo conceito de nacional-popular, compreendiam a cultura brasileira a partir da “divisão entre arte e cultura ‘autenticamente’ populares e aquelas que seriam meros reflexos de uma cultura importada e inautêntica” (AVELAR, 2011). Considerava-se, portanto, somente a arte nacional que fosse genuinamente popular, deixando-se de atentar para o fato de que as fronteiras entre arte erudita, cultura de massas e cultura popular eram mais fluidas do que se julgava. Avelar reporta-se, então, ao importante embate cultural, ocorrido

no final da década de 1960, entre o “trovadorismo acústico de protesto à la Geraldo Vandré (privilegiado pelo CPC como arte autêntica)” e o “tropicalismo de Caetano e Gil”, com o objetivo de demonstrar a derrota da concepção de cultura nacional-popular, anacronizada naquele momento pelo tropicalismo.

O modelo escolhido por Idelber Avelar como emblema da segunda fase, fixada ao longo da década de 1970, será a Embrafilme. Após a estratégia da censura, o regime militar passa a utilizar a cooptação e o controle sobre a produção cultural como estratégia no âmbito das políticas culturais. Em um momento de crise econômica e do despertar da sociedade civil contra o regime, a ditadura passava a cooptar figuras da oposição, em instituições como a Empresa Brasileira de Filmes, capazes de mobilizar a opinião pública a seu favor. Ao absorver elementos do discurso nacionalista de esquerda, o governo militar constitui sua própria política cultural, que terá como palavras de ordem a fórmula “Cultura para o povo”. Diante desse quadro, a esquerda, com uma política cultural restrita a um modelo de mecenato estatal, passa a ocupar os espaços possíveis no regime de direita, “pagando, no processo, o preço de ter que coincidir com a ditadura numa visão nacionalista estreita” (AVELAR, 2011). A esquerda só vai conseguir compor outra relação com o Estado, fora do mecenato, através de um recurso extremamente mercadológico, a Lei Rouanet.

Segundo Avelar, nos anos 1990, período marcado pela redemocratização do País, inaugura-se, com a promulgação da Lei Rouanet, a terceira fase de relação entre as políticas culturais e a esquerda no Brasil. A Lei Rouanet desloca o financiamento da cultura para a parceria entre estado e capital privado, por meio do atrativo da isenção fiscal para as empresas parceiras. Apesar de esta lei oferecer uma alternativa para o mecenato estatal, ela “se mantém presa a um modelo que, na prática, permite ao capital privado fazer propaganda de si mesmo com dinheiro público” (AVELAR, 2011). Ou seja,

só faz sentido para uma empresa privada investir na cultura se isto for também um investimento em sua imagem; disto decorre o fato de as empresas privilegiarem o financiamento de iniciativas que já têm garantias no mercado, reforçando, assim, a submissão da cultura à lógica do mercado. De acordo com Avelar:

No período da Lei Rouanet, reforçam-se os laços entre a chamada “classe artística” e o PT—entendendo-se a expressão “classe artística” no sentido em que a entende a atual ministra [Ana de Hollanda], ou seja, os grandes nomes da indústria cinematográfico-teatral-fonográfica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Essa aproximação é importante, porque ajuda a entender a articulação que levou a uma opção de não-continuidade entre os Ministérios da Cultura de Lula e de Dilma (AVELAR, 2011).

Escrito em 2011, em um momento de mudança da Presidência da República e, conseqüentemente, de troca de gestão do Ministério da Cultura, o texto de Idelber Avelar contém uma crítica dura à não-continuidade entre a gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira e a da ministra Ana de Hollanda, que, reforçando a hegemonia de determinada “classe artística” situada no eixo Rio-São Paulo, ameaçava, segundo o autor, o horizonte promissor inaugurado pelos ex-ministros. Logo, a quarta fase apontada pelo autor situa-se entre os anos 2003 e 2010, durante a gestão do presidente Lula e de seus ministros da cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira, responsáveis por promover uma ruptura com as concepções anteriores de cultura e de política cultural da esquerda brasileira.

O MinC Gil/Juca compreendeu a impossibilidade de se pensar em uma política cultural de esquerda sem levar em conta o diálogo entre as produções culturais e as novas tecnologias, sem demonizá-las. Além disso, os ministros entenderam não ser função dos agentes políticos definir o que seria a cultura “autenticamente” brasileira e o que não o seria, rompendo, como afirma Avelar, com o “dirigismo tradicional

da esquerda”. Portanto, conforme o autor, o MinC Gil/Juca, “ao invés de trabalhar com a ideia de ‘levar’ cultura à sociedade, estabelece, com o projeto dos Pontos de Cultura, uma concepção nova e revolucionária: a cultura já está sendo produzida pelos sujeitos sociais”. O papel dos agentes políticos seria, então, através da criação de redes de interlocução, possibilitar a produção e a circulação da cultura. Os ministros propõem, ainda, a revisão da lei dos direitos autorais, indo de encontro aos “interesses do lobby das patentes e da propriedade intelectual”. Diante de todos esses deslocamentos realizados no MinC Gil/Juca, o autor considera que este foi “o primeiro ministério da cultura do país que incorporou as lições do tropicalismo”, inaugurando um novo paradigma nas relações entre a esquerda e as políticas culturais, apesar dos erros e das limitações ocorridas. Outro mérito da gestão Gil/Juca, apontado pelo autor, foi o diálogo estabelecido com a sociedade civil através de fóruns, consultas públicas, congressos e encontros, que geraram um movimento vivo e crítico em torno das políticas culturais (AVELAR, 2011).

Considerando o que apresentamos até aqui, podemos afirmar que a visão tropicalista da cultura parece ter chegado ao âmbito do Estado, a partir do Ministério da Cultura de Gilberto Gil. Ou, como corrobora José Miguel Wisnik, no documentário *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!*: “Em que medida Gilberto Gil como Ministro da Cultura é o tropicalismo no poder cultural? Em grande medida acho que sim”. Para compreendermos o significado da afirmação de Wisnik, faz-se necessário um escrutínio da noção de “cultura” que enlaça o MinC de Gil e a Tropicália.

Por uma noção de “cultura” tropicalista

Apesar de passarem-se décadas do momento da eclosão do momento tropicalista até a indicação do músico para o MinC, alguns aspectos do pensamento da esquerda brasileira sobre a cultura parecem não ter se modificado. Segundo

Hermano Vianna, o convite de Lula para que o artista se tornasse o ministro da cultura de seu governo reacende o antigo conflito entre o pensamento tropicalista e o pensamento de esquerda no Brasil vinculado a um nacionalismo estrito e a uma concepção adorniana que rejeita os produtos da indústria cultural e do mercado — opção de alguns intelectuais e militantes petistas. Diante disso, acreditamos ser proveitoso expor, em linhas gerais e a partir da leitura do teórico Jesús Martín-Barbero, o pensamento frankfurtiano sobre a cultura de massas, tradição teórica sobre o tema que teve maior penetração e continuidade na América Latina. Apresentaremos, também, o pensamento de Walter Benjamin, dissidência no interior da Escola de Frankfurt, que contribuiu para que a reflexão crítica latino-americana compreendesse a realidade social e cultural local para além de uma sistematização dialética.

Em 1947, no texto “Dialética da ilustração”, Horkheimer e Adorno formulam o conceito de *Indústria Cultural*, desenvolvido em um contexto tanto de democracia de massas na América do Norte quanto de nazismo na Alemanha. De acordo com Jesús Martín-Barbero, nesse texto, os filósofos buscavam pensar a dialética histórica a partir da razão ilustrada, articulando totalitarismo político e massificação cultural como sendo constituídos por uma mesma dinâmica. Primeiramente, argumenta-se que, contrariamente à ideia de “caos cultural”, existiria *um sistema* regulador dessa aparente dispersão. A concretização da unidade do sistema se realizaria na assimilação de toda obra ao esquema esboçado por esse sistema e, também, na atrofia da atividade do espectador. Em segundo lugar, Adorno e Horkheimer argumentavam que a cultura estaria sendo degradada e transformada em uma indústria de diversão, tornando “suportável uma vida inumana” e banalizando o sofrimento com a “morte do trágico”, ou seja, “da capacidade de estremeção e rebelião” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 75). A “dessublimação da arte” seria outra face da degradação da cultura, já que, incorpora-

da ao mercado como um bem cultural, a arte se reduziria a uma fórmula identificada e repetida pela indústria cultural, além de ser introduzida na vida como mais um objeto. Diante das reflexões de Adorno sobre a indústria cultural, continuadas em outros estudos, Martín-Barbero afirma

Cheira demais a um aristocratism cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas também que o identifica com seu conceito: um “conceito unitário” que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 78).

Conforme o autor, ao negar qualquer convergência ou reconciliação estética, Adorno entende o estranhamento como condição básica para a autonomia da arte, concluindo que só sua absoluta negatividade pode expressar aquilo que é inexpressável — a utopia. Para compreender o conceito de arte adorniano, Martín-Barbero destrincha a distinção contemporânea entre arte e pastiche: enquanto aquela desafiaria a massa, sua função seria a comoção (“instante em que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética”) e sua tarefa seria distanciar-se e permanecer íntegra, não participando da comunicação; o pastiche, pelo contrário, seria uma “mistura de sentimento e vulgaridade, esse elemento plebeu que a verdadeira arte abomina”, pois sua forma consistiria na exploração da emoção, se dedicando a excitar a massa mediante a ativação de suas vivências. Nesse sentido, o compromisso com o pastiche, com o *kitsch* e com a moda seria uma traição em relação a essa arte verdadeira (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 78-79). Ao apresentar essas distinções, o autor critica enfaticamente essa concepção de arte:

Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação do simbólico (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 79).

Após sua abordagem sobre o pensamento de Adorno, Martín-Barbero traz sua leitura sobre Walter Benjamin, que, segundo ele, compreende a experiência e a técnica como mediadoras entre as massas e a cultura. O autor começa destacando a diferença de Benjamin em relação à Escola de Frankfurt, apesar da convergência de temáticas. A primeira ruptura deste filósofo com a tradição frankfurtiana se encontra no fato de que ele não parte de um lugar fixo em suas investigações, mas sim toma a realidade como algo descontínuo, cuja costura seria realizada pela história. A partir dessa dissolução do centro como método, podemos entender o interesse do filósofo e crítico de arte pelas margens, em seus estudos — seja por Baudelaire ou pelos relatos, pela fotografia ou pelas artes menores. Ademais, se “para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável”, para Benjamin “*pensar a experiência* é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica”. O filósofo entende que, para compreender o que se passa culturalmente com as massas, deve-se levar em conta a sua experiência, pois se na cultura “cultua” a chave está na obra, para as massas “a chave se acha na percepção e no uso” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 80). Segundo Martín-Barbero, Benjamin se propõe a pensar

As mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas e nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo

na marginal, na maldita. E isso é o que era intolerável para a dialética. Uma coisa é passar lógica, dedutivamente, de um elemento a outro elucidando as conexões. E outra, descobrir parentescos, “obscuras relações” entre a refinada escritura de Baudelaire e as expressões da multidão urbana, e destas com a figura da montagem cinematográfica [...] (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 81).

Ao trazer o célebre texto de Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o autor destaca como este foi mal lido, sendo convertido ou como uma ode ao progresso tecnológico no âmbito da comunicação ou como a morte da arte, em detrimento da morte da aura. Para Martín-Barbero, mais do que tratar de arte ou de técnica, o texto é uma tentativa de compreender as transformações na experiência e não só na estética, ocasionadas pelas novas aspirações das massas e pelas novas tecnologias de reprodução. A mudança que importa para Benjamin é a nova sensibilidade das massas — a da aproximação. Se essa aproximação é lida por Adorno como signo funesto, para Benjamin, é lida como signo de uma longa transformação social, pois “a morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 82). Porém, enfatiza o autor, não há em Benjamin um otimismo tecnológico, pautado em uma crença no progresso, mas sim uma leitura das tecnologias que aponta para “a abolição das separações e dos privilégios” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 83). Opondo-se drasticamente a Adorno, Benjamin enxerga na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte, ao observar que a distração destas em relação à arte e à cultura se opõe ao recolhimento burguês; que o espectador de cinema se torna um especialista, que agrega tanto atividade crítica quanto prazer artístico; que, ao invés de uma recepção centrada no eu, a nova forma de recepção é coletiva; além disso, que é como multidão que

a massa exerce seu direito à cidade. Ao tratar do olhar do filósofo sobre essa nova experiência social, o autor afirma: “era preciso sem dúvida uma sensibilidade bem desprendida do etnocentrismo de classe para afirmar a massa como matriz de um novo modo ‘positivo’ de percepção, cujos dispositivos estariam na dispersão, na imagem múltipla e na montagem” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 84). Entendendo que a massa não seria somente uma “aglomeração abstrata”, mas também “multidão viva”, compreendendo essa nova experiência social não apenas como obscurecimento, mas também considerando sua capacidade crítica e criativa, Benjamin instaurou uma rasura no pensamento frankfurtiano, possibilitando reflexões sobre as relações da massa com o popular, que lhe permitiu ser pioneiro no desbloqueio da análise e da intervenção sobre a indústria cultural. De acordo com Barbero,

convencidos de que a onipotência do capital não teria limites, e cegos para as contradições que vinham das lutas operárias e da resistência-criatividade das classes populares, os críticos e censores de Benjamin não podem ver nas tecnologias dos meios de comunicação mais que o instrumento fatal de uma alienação totalitária (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 86-87).

Após essa diferenciação entre a tradição teórica de Frankfurt, centrada em Adorno, e as reflexões propostas por Walter Benjamin, parece-nos que a forma tropicalista de pensar a cultura de massas se aproxima do pensamento benjaminiano e se afasta, radicalmente, do pensamento adorniano. Na década de 1960, os músicos empenhados na música de protesto esquivaram-se dos desafios propostos pela indústria cultural e refugiaram-se nas formas cultivadas pelo “povo”, lidas à época como “folclore”, acreditando que este pudesse conservar sua suposta “pureza”, mesmo sendo comercializado pelo mercado musical e veiculado na televisão com os festivais. Contrapondo-se a essa atitude, os tropicalistas percebem a impossibilidade de sustentação de formas culturais “puras” dentro do mercado capitalista, que desen-

volve rapidamente os meios técnicos. Além disso, não lhes parecia “possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos” (FAVARETTO, 2007, p. 141). Em seu texto “O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural”⁶, Jerônimo Teixeira observa, ainda, a percepção de Caetano Veloso para o fato de que, também, não interessa aos agentes do “folclore” a preservação de sua “pureza”. O autor conta a anedota do acarajé, presente no livro *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, para demonstrar o pensamento do músico sobre essa questão. Em entrevista à revista *Bondinho*, em 1972, o artista comentava sobre um dos efeitos da “turistização” em Salvador: o acarajé, que antes era feito com feijão fradinho descascado e ralado em uma pedra especial de origem africana, estava sendo substituído por outro maior e menos requintado, utilizando-se não mais a pedra como instrumento para ralar o feijão, mas sim o liquidificador. Apesar de sua saudade em relação ao acarajé tradicional, Caetano Veloso afirma: “você não pode exigir que aquelas pessoas passem o dia inteiro para fazer cinco acarajés e morrer de fome, só porque é mais bonito e culturalmente mais puro” (VELOSO, s/data, p. 92). Na mesma entrevista, o músico fala do carnaval baiano e a sua diferença em relação ao carnaval do Rio de Janeiro e de Recife, problematizando, ainda, a questão da “folclorização”:

Quero dizer o seguinte: que a forma do trio elétrico, que veio dos anos 40 até hoje, criou um estilo de brincar na rua, criou um estilo de marcha de carnaval. E impediu que o carnaval da Bahia se tornasse essa coisa triste que é o carnaval do Rio, essa coisa ainda bonita, mas melancólica: exatamente a conservação de uma expressão do passado; o carnaval do Rio, que você pode até pagar pra ver — mas que as pessoas de

⁶ TEIXEIRA, Jerônimo. *O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural*. In: FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

hoje não vivem hoje, entende? E o trio elétrico na Bahia solucionou esse problema saudavelmente [...] No Recife, onde o carnaval é tradicionalmente uma coisa maravilhosa, também está havendo folclorização e eu temo que o próprio fato de eu estar dando tanta importância ao carnaval da Bahia [o] prejudique, turistizando demais o carnaval baiano. Mas a gente não pode fazer tudo, nenhum de nós é o salvador do mundo (VELOSO, s/data, p. 91-92).

Voltemos, então, para o Ministério da Cultura de Gilberto Gil, para continuarmos compreendendo o que significa dizer que a Tropicália chegou ao poder cultural. Em seu discurso na solenidade de transmissão do cargo, o ministro explica qual o seu entendimento da noção de “cultura”, que, podemos dizer, também esteve na base da constituição da Tropicália, enquanto manifestação cultural:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que — não se enquadrando, por sua antigüidade, no panorama da cultura de massa — é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” — o que existe é cultura. 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, 2003).

Nesse sentido, de acordo com Gilberto Gil, as ações do MinC deveriam ser entendidas como “exercícios de antropologia aplicada”, revelando os aspectos e os signos, tanto do passado como do presente, que compuseram e compõem a identidade do Brasil. Porém, como já abordamos anteriormente, não caberia ao Estado fazer cultura, mas, antes, criar condições para que todos tenham acesso aos bens simbólicos. Caberia ao Estado fazer cultura apenas em um sentido específico, isto é, partindo-se do entendimento de que “formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura”, já que as políticas culturais de um País não podem deixar de expressar os aspectos característicos da cultura de seu povo. Ainda, conforme o ministro, seria preciso intervir, não para seguir a cartilha do “modelo estatizante”, mas, sim, para “examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado — que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte”. A função do MinC seria, portanto, “fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país”⁷, levando em conta a “dialética

⁷ Essa concepção de política cultural já tinha sido desenvolvida por Gilberto Gil, quando em 1987, ele preside a Fundação Gregório de Matos – espécie de Secretaria Municipal da Cultura de Salvador. No livro *O poético e o político*, escrito pelo músico-gestor e pelo antropólogo Antonio Risério, eles descrevem o projeto chamado “Boca de Brasa”, que se configurava por levar uma infraestrutura móvel de palco para a realização de espetáculos nas periferias de Salvador. Além disso, a programação desse projeto era definida e realizada em parceria com os artistas e cidadãos locais. Essa ação pode ser entendida como sendo precursora dos Pontos de Cultura. No livro, encontramos a seguinte descrição: “O que temos feito é isso: estimular a expressão e a organização da produção comunitária, propiciando

permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta” (GIL, 2003).

Gilberto Gil enfatiza, ainda, seu entendimento do Brasil como “emissor de mensagens novas, no contexto da globalização”, destacando que, para isso, o país “não pode continuar sendo sinônimo de uma aventura generosa, mas sempre interrompida”. Dessa maneira, seria imperativo completarmos a construção da nação, incorporando, de fato, os seus segmentos excluídos e, dessa forma, reduzindo as desigualdades sociais. Para o músico-gestor, se não cumprirmos essa etapa, “não teremos como recuperar a nossa dignidade interna, nem como nos afirmar plenamente no mundo”.

Em seu livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, Cássia Lopes afirma como a noção de cultura trazida pelo músico-gestor “permite refletir sobre o exercício epistemológico dominante que silenciou tantas vozes e muitos ritmos, para desqualificar, ou mesmo negar, diferentes formas artísticas e culturais no Brasil e em várias partes do mapa mundial” (LOPES, 2012, p. 207). Segundo a autora, podemos entrever no discurso de Gilberto Gil um esgotamento do modelo epistemológico norte-eurocêntrico, cuja prática principal se deu em torno da ocultação das diferenças. A partir dessa percepção, Lopes empreende uma aproximação entre a discussão apresentada pelo músico em seu discurso e a “sociologia das ausências”, de Boaventura de Sousa Santos. De acordo com Cássia Lopes, o autor delimita cinco lógicas produtoras de ausências. A primeira delas, descrita, também,

trocas de experiências culturais entre as diversas microcomunidades de Salvador, ao tempo em que, graças ao caráter móvel e múltiplo do trabalho, e de sua repercussão junto à população, vamos diagnosticando e cadastrando fenômenos e tendências, num mapeamento da realidade em que se encontram as nossas manifestações de cultura. Uma espécie de *do-in*: massagem no corpo cultural da cidade” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 241).

por Gilberto Gil, em seu discurso, se trata da “monocultura do saber”, que consiste em invalidar e negar outros modos de conhecimento, por meio de um discurso acadêmico e científico, rejeitando-se, assim, a multiplicidade de experiências e de expressões artísticas, políticas e culturais de diferentes camadas sociais e países. A segunda lógica complementa a primeira e consiste na “monocultura do tempo linear”, que, definida pela racionalidade ocidental, permanece “distante das lições do corpo barroco” e, “plasmada na ascensão do capitalismo mundial, insiste na permanência do mesmo sentido no modo de interpretar o tempo” (LOPES, 2012, p. 209). A partir desse paradigma, continua-se a sustentar o progresso e a modernização como modelo de desenvolvimento, considerando-se o passado/a tradição como sintoma de atraso. Conforme Lopes, o músico-gestor também empreende um questionamento desse olhar teleológico e linear sobre o tempo em algumas de suas canções, por exemplo, “Tempo Rei”, “Era Nova” e “Nunca é demais”. A terceira lógica produtora de ausências é “a da classificação social e a sua prática comum de naturalizar as diferenças”, que demarcam superioridade de um tipo de ator social sobre todos os demais. Essa lógica exige uma reavaliação sobre como se edificam os saberes e um questionamento do ensino das histórias sobre os países e as culturas, que operam a exclusão dos atores sociais considerados inferiores (LOPES, 2012, p. 214). A quarta lógica consiste em uma valorização do universal e do global, em detrimento do local. Nesse sentido, o Sul emerge como metáfora “para pensar outros saberes, e para deslocar a forma de estratificação social, baseada em um modo de ser e estar universalizado”; e, contrapondo-se aos saberes produzidos no Sul, o Norte se configura sedimentado no discurso hegemônico e universal, que atua “desertificando o local” e “negando as diferenças culturais”, em grande medida, reduzidas ao “signo do folclore” ou do “exótico” (LOPES, 2012, p. 215). Finalmente, a quinta lógica é a da produtividade, cuja formação da cidadania estaria submetida ao consumo, isto é, um sujeito só é considerado cidadão se for produtivo. Tendo em

vista a apresentação dessas lógicas produtoras de ausências, podemos inferir como a noção de cultura defendida por Gilberto Gil propõe o combate destas. Cássia Lopes propõe, então, uma significação do “do-in antropológico”, esse vocabulário que remete tanto ao corpo, quanto à medicina não ocidental (LOPES, 2012, p. 215):

Massagear os pontos vitais do corpo cultural significa uma prática de produção de existências, de restituição de histórias antes negadas pelo totalitarismo da razão etnocêntrica. O “do-in antropológico” de Gilberto Gil atinge pontos de uma autonomia social e política, toca nas marcas da pele, sem denegar as cicatrizes e as fissuras presentes na história do Brasil, no aqui e no agora (LOPES, 2012, p. 216).

Notamos, então, a partir do que trouxemos nesse artigo, a relação entre a Tropicália e a crise da modernidade ocidental. Se, após o golpe de 1964, a Tropicália teve de responder a um momento de frustração de nossa modernidade, atualmente, ela quer forjar uma outra maneira de se pensar o Brasil, para além dessa ideia de modernidade. Como afirma Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, diante do fato de que, na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, além de não encontrarmos “o culto”, “o popular” e “o massivo” no lugar em que estamos habituados, “precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos, ou melhor, que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente” (CANCLINI, 1997, p. 19). Segundo o autor, o trabalho conjunto da história da arte e da literatura, do “folclore” e da antropologia e da comunicação, pode gerar outro modo de conceber a modernização latino-americana. Não estamos mais convictos, portanto, de que nos modernizarmos, a partir de uma força alheia e dominante que opera com a substituição do tradicional, em prol da renovação, seja, ainda nosso objetivo. Apesar de os políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias defenderem essa modernidade, na arte, na arquitetura e na

filosofia as correntes pós-modernas já são hegemônicas em muitos países, como maneira de “problematizar os vínculos equívocos que ele [o mundo moderno] armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se” (CANCLINI, 1997, p. 28). De acordo com Canclini,

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades (CANCLINI, 1997, p. 25).

A América Latina, e, por conseguinte, o Brasil, deve ser concebida, então, como uma “articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento” (CANCLINI, 1997, p. 28). Nesse sentido, precisamos deslocar as pretensões fundamentalistas do paradigma da modernidade ocidental. Como dissemos, se no campo da arte isso já tem sido feito, parece que no campo da política o processo é mais vagaroso; por esse motivo devemos saudar e entender a inserção de Gilberto Gil como ministro e artista, como a ponte entre esses dois campos; afinal, como afirma Cássia Lopes, o corpo desse “ministrartista” funciona como “elemento aglutinador de forças conflitantes” (LOPES, 2012, p. 195). É, enfim, essa nação moderna que a Tropicália quer estilhaar, para que possamos imaginar um outro Brasil, “menor” e múltiplo, que ponha em xeque o paradigma ocidental-moderno e que passe a incluir, efetivamente, a diferença, em detrimento do modelo hegemônico e unívoco.

Referências

AVELAR, Idelber. *O PT e a política cultural de esquerda no Brasil: uma história acidentada*, 2011. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/o-pt-e-a-politica-cultural-de-esquerda-no-brasil-uma-historia-acidentada/>>. Acesso em: mar. 2014.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-28.

BROWN, Nicholas. Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FUTURO do Pretérito: Tropicalismo Now! Direção: Ninho Moraes, Francisco Cesar Filho. Produção: Lili Bandeira. Intérpretes: Alice Braga; Gero Camilo; Helena Albergaria e outros. Roteiro: Ninho Moraes. Direção Musical: André Abujamra. São Paulo: Anhangabau Produções, 2011. 1 DVD (76 min).

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GIL, Gilberto. Isto é Gil. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19 dez. 2002.

GIL, Gilberto. *Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo*. Disponível em:

<http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2>. Acesso em: ago. 2013.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Cortina de fumaça. Folha de S. Paulo*, 22 abr. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml>>. Acesso em: ago. 2013. Entrevista a Flávio Moura.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56.

TATIT, Luiz. Prefácio. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural. In: FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria; uma caetanave*. Wally Salomão (Org.). Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/data.

VELOSO, Caetano. *Entrevista com Caetano Veloso*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Ana de Oliveira.

VIANNA, Hermano. Políticas da tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 15 abr. 2014- Aceito: 30 mai. 2014]