

GILBERTO GIL: O CORPO POÉTICO E O CORPO POLÍTICO

Cássia Dolores Couto Lopes (UFBA)

Em 13 de fevereiro de 2005, a *Folha de São Paulo* exhibe, em sua capa, a fotografia do cantor, compositor e atual ministro da cultura Gilberto Gil. Nada mais comum para um ministro de Estado que freqüentar as páginas diárias de um jornal de largo alcance, como é o jornal citado. É importante, entretanto, delinear o contexto no qual esta imagem é escolhida e veiculada. A data mostra-se significativa, por ser um domingo de Carnaval, e o recorte fotográfico apresenta o ministro-artista em um episódio familiar, em sua residência em Salvador, com seu corpo sendo realçado não somente graças ao *close* fotográfico, mas pelo retrato de uma cena: o peito nu a ser aparado por uma cabeleireira de nome Arlete Araújo, que viajou do Rio de Janeiro até a cidade de Salvador, a fim de ajudá-lo a produzir o corpo para a grande festa baiana.

A primeira fotografia da capa é um convite para a matéria dedicada ao compositor baiano. Destina-se toda uma página do caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo* às fotos de Gilberto Gil aparando as axilas, sob o olhar atento de duas mulheres: a cabeleireira que executava a ação, com um depilador elétrico, e Flora Gil, a acompanhar o trabalho. Há também a fotografia do ministro lavando os cabelos, depois de retocar a tintura. Mais do que montagem pré-carnavalesca, há toda a construção de cena na qual o corpo ganha destaque.

Para os amantes da estética, Gilberto Gil proporcionou um tipo diferente de *show*, em outro palco. À maneira de um mosaico fotográfico, expõem-se os produtos que ele carrega em seu *nécessaire*, a fazer parte do ritual do corpo. Segundo o depoimento de Flora Gil, o ministro-artista, expressão cunhada pelos meios midiáticos, viaja com cinco tipos de *nécessaire*. Gilberto Gil, no entanto, corrige o excesso e, para a surpresa de quem lê a matéria, retifica, ao declarar que carrega apenas três bolsas. Para justificar o erro numérico de Flora, explica a confusão pelo motivo de uma das três bolsas possuir dois andares. O jornal reproduz, na íntegra, a fala de Gil, ao dirigir-se a Flora: “Cinco não, mãe, três”. Tem-se um esboço do ambiente familiar, privado, quando ele a chama pelo vocativo *mãe*.¹

O conteúdo das bolsas – signo do espaço de privacidade – é pormenorizadamente descrito no caderno *Ilustrada*. Segundo o texto jornalístico, são levados três protetores labiais, um primeiro à base de camomila, para ser usado sempre no caso de Gil encontrar-se em climas frios; um segundo para climas quentes e um terceiro, da marca *Spa in the Sky*, para uso em aviões. Em outra bolsa, poderão ser encontrados outros objetos pessoais com fins estéticos, como escova para pentear a sobrancelha, também um rímel para tingi-las; além disso, há o óleo de coco para os cabelos, cujo estilo trançado ele escolhe, ao assumir o cargo de ministro da cultura. Também pertence ao acervo do *nécessaire*, polvilho anti-séptico *Granado* para as mãos, cristais de gengibre e cravos para a garganta, somados às lixas de unha, creme-dental de erva-doce, importado de Nova York. Para completar a bolsa, surgem os perfumes e mesmo um bálsamo *Kenzo*, que ele costuma passar sob o nariz, apenas pelo prazer de sentir o aroma.

A descrição do texto jornalístico parece exaustiva, entretanto é absolutamente indispensável para a leitura que se pretende fazer dessa cena e desse corpo, suas implicações filosóficas, culturais e políticas. Tudo isso constitui o jogo do realce em Gilberto Gil, já inscrito na letra de sua canção, “Realce, realce/ quanto mais purpurina, melhor / realce, realce/ com a cor do veludo / com amor, com tudo/ de real teor de

beleza”². (RENNÓ, 1996, p. 222.) O jogo rítmico de *Realce* transita para muitos recantos do Brasil, no palco do cotidiano, reverberando para outros discursos, a contaminar vozes, quando o poético e o político não se limitam ao âmbito temático das canções e da música, pois se inscrevem no corpo e nos meios culturais.

Mas o que esse corpo sabe da fotografia e o que se pode saber desse corpo fotografado? Emerge, *a priori*, a problemática da imagem, isto é, a escrita do corpo na imagem, e a geografia do desejo daquele que é sujeito e, ao mesmo tempo, objeto da cena, porquanto se permite fotografar para um jornal de ampla divulgação no território brasileiro, em um ambiente protegido da imprensa: a casa. A cena sugere um tom muito descontraído e não deixa de sê-lo, no entanto esse peito nu se veste diante da câmera no instante exato, quando ocupa o espaço e o tempo do olhar que o observa. A percepção desse espetáculo prevê a geometria da casa e, simultaneamente, lança-se no campo mais difuso e extenso do público, no transe entre o público e o privado.

A fotografia traz o imperativo do olhar; sua própria constituição presume a frase *veja-me*. (BARTHES, 1984, p.14.) Primeiro, há o olhar de quem fotografa e constrói a imagem; segundo, existe o olhar provável do leitor, aquele a quem a foto imaginariamente se dirige; e, por fim, há o olhar de quem se deixa e se deseja fotografar, sua expectativa, também suas escolhas, já que não se coloca ingenuamente diante da câmera.

Evidencia-se um corpo que deseja ser visto, porém ressaltado fora do padrão, distinto do espaço concedido a um ministro, e mesmo distante do mundo artístico, dito masculino. A imagem veiculada possibilita o deslocamento de modelos estéticos e revisão de conceitos. Essa cena do corpo, com a montagem e cortes focalizados nos cabelos, não retrata apenas a preocupação com a beleza, nem somente a vontade de conservar-se no tempo. Os cabelos tingidos, trançados, as sobrancelhas também retocadas são elementos de um tecido textual alegórico.

O compositor baiano levanta o braço e o deixa suspenso no ar; o flash da câmera apreende o instante no qual um fragmento de intimidade é exposto. A peça recortada ganha valor de signo e de matéria, transforma-se em linguagem para ser vista e interpretada. No gesto mudo do braço que escancara as axilas, há quase uma inocência de quem se deixa retratar, de quem se permite cuidar pelas mãos femininas, com uma transparência desconcertante e até risível.

Nessa cena, o corpo, em superfície, poderia ser fotografado sem causar tanto espanto em se tratando de um corpo de uma artista; não acarretaria grande impacto, muito menos risos. A mídia, geralmente, reserva o lugar para a mulher – no mercado imagético – atrelado ao mundo da estética, ao valor negativo da superfície, numa sinonímia ao superficial, com revistas especializadas e páginas dedicadas ao assunto. O fato, entretanto, de ser de um homem com mais de sessenta anos, um cantor-compositor consagrado e, ao mesmo tempo, ministro da cultura, acaba por trazer o sentimento, no mínimo, de estranheza, o familiar recalcado, que, ao retornar o reprimido, é experimentado com o sentimento de inquietude diante do estranho³. O rito familiar delineia-se quando se vislumbra a possibilidade de restituir a cena perdida ou desejada, o momento esquecido, morto, que retorna diferentemente, para ser visto e deslocado no presente.

Em seu livro *A câmara clara*, Roland Barthes afirma que

aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu

chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20).

No jogo do realce da diferença, o corpo define-se como *eidolon*. A fotografia resgata, portanto, sempre o mesmo reconhecível, entretanto o outro emergente, constitutivo da vontade do simulacro, salta do fotograma. O sujeito retratado pelas lentes da objetiva é um simulacro, e, como tal, carrega consigo a potência vertiginosa de desestabilizar o diagrama do ser, para afirmá-lo como superfície histórica, longe da metafísica desejosa da semelhança. Permite-se a reversão do binarismo verdadeiro e falso, no qual se legitima o ser único, ideal, soberano, que tanto confortou o pensamento ocidental, desde Platão até o Iluminismo.⁴ Na *refazenda* de Gilberto Gil, a potência do corpo, antes apagada, emerge e, com ela, um campo de forças a refazer a rede discursiva que tanto emaranhou e amarrou vidas humanas.

O retorno do morto pode ser lido não apenas como o plasma de um momento esquecido e guardado na fotografia; o instante fugidio, passível de ser capturado pelas lentes. Enquanto retorno do recalado, desenha-se aquilo que não se deixaria apanhar, a não ser em forma de *Spectrum*, como imagem construída de algo que não existe mais em sua forma acabada, original e concreta. Por meio da imagem restituída na fotografia, entretanto, é possível reconstruir o passado lacunar e quebradiço.

A identidade de um corpo, portanto, é um disfarce conquistado nas peças do jogo social e político no qual se inclui Gilberto Gil. A imagem identitária é movediça e fugaz; é uma estratégia para se vislumbrar a materialidade em suas várias diferenças, considerando sempre os interstícios das histórias, quando o conflito e a tensão de diversos sujeitos sociais impedem a fixidez da imagem de si e do outro. Desse modo, a identidade é sempre a ruína de um tempo, é uma imagem em suspensão, assustada diante da velocidade dos acontecimentos.

Não é possível recompor toda a história do corpo de Gilberto Gil, com seus encontros sociais e políticos, dentro de uma perspectiva linear. No livro *A origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin, a propósito, afirma o passado como ruína. Ele surpreende àqueles que acreditavam no paradigma da história linear e cronológica ao garantir que

o corpo humano não podia constituir uma exceção à regra segundo a qual o organismo deveria ser despedaçado, para que em seus fragmentos a significação autêntica, fixa e escritural, se tornasse legível. Onde poderia essa lei ser aplicada mais triunfalmente que no ser humano, que abandona sua *physis* convencional e consciente para dispersá-la nas inúmeras regiões da significação?” (BENJAMIN, 1984, p.240)

A história benjaminiana pode ser lida como destroços das grandes narrativas, despedaçamento de imagens idealizadas, retalhos de vozes perdidas na memória, rubricas dispersas ou cartas fissuradas escritas e esquecidas; o antípoda da forma *progresso*.

O realce do corpo de Gilberto Gil constitui-se como jogo alegórico só possível por essa história fundar-se como ruína. Existe a luta contra a história-destino, a história-natureza, para quem o fim certo é a morte; e o Carnaval, enquanto experiência do corpo

alegorizado, é uma maneira outra de lidar com a morte e, também, com a vida. A alegoria, no universo teórico de Walter Benjamin, não pode ser entendida como tropos da retórica, assim como, em Gilberto Gil, o realce do corpo – enquanto alegoria, imagem carnalizada da vida e de si mesmo – não pode ser confundido com mera ilustração artística ou vontade exibicionista.

A alegoria define-se pela experiência com a alteridade. Deriva do termo *allos*, a significar o *outro*, e do termo *agoreuein*, que reporta ao falar na ágora, em usar uma linguagem pública. O jogo do realce de Gilberto Gil pode ser lido nessa perspectiva; um corpo público, do artista e do ministro, divulgado pela mídia, acessível a grande parte da população brasileira, não só àquela letrada que lê a *Folha de São Paulo*. Há aqueles participantes do Carnaval da Bahia, presentes nas ruas, ou mesmo aqueles que assistem à festa carnavalesca pelos canais de televisão, ou ainda os transeuntes a observarem, distraidamente, a fotografia nas bancas de revistas, quando andam pelas avenidas das cidades. Dentro desse jogo do realce alegórico do corpo, configura-se uma realidade reconhecível, desejando-se viabilizar descentralizações discursivas. Dá-se o realce para as diferenças culturais que, no vaivém das máscaras, possibilitam-se.

“A alegoria da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver”, afirma enfaticamente Walter Benjamin. (BENJAMIN, 1984, p.241) Segundo ele, as unhas e os cabelos são cortados do corpo como algo de morto, mas que continuam a crescer mesmo no morto. O *nécessaire* de Gilberto Gil, como se declarou no texto jornalístico, comporta as lixas de unha. Além do mais, a cabeleireira corta os cabelos do peito, como metáfora de um corpo histórico, feito de tempo, que se movimenta e se dá a perceber nesses cabelos. O corpo alegórico é articulado com a história individual e coletiva, em meio ao espaço físico e social; é pensado em constante relação com o passado, no que ele tem de marcas legíveis e ilegíveis, sem negar as possibilidades do presente.

Se a alegoria define-se por estabelecer-se como figura pela qual se dizendo uma coisa, há sempre outra coisa a ser dita, seu reino é o das significações. As ruínas da história são re-significadas, tecidas nas *refazendas* da história do artista baiano. A vontade política do alegorista Gilberto Gil imprime-se pela força de debelar-se contra a história-natureza, na qual se considera o triunfo do destino. O corpo alegórico, apresentado no jornal, é político, quando luta contra a história cega, e desenha a política como o lugar da crise dessa história e dos conceitos estabelecidos e tácitos. Entende-se a estratégia alegórica como a maneira de não ser vencido pela história-determinista; é uma forma de ludibriá-la. A rede social e política destina o corpo a uma determinada localização geográfica, a um espaço demarcado de posição social; aponta para uma página específica, em um tipo próprio de revista ou de um caderno jornalístico; ou mesmo lhe destina ao apagamento, ao mutismo.

A alegoria frustra o desejo de intimidação da história-destino, e o corpo ergue-se como a rir e a debochar dos imperativos socioculturais. O peito nu do ministro, em realce, apresenta-se como potência para produzir e reivindicar outras significações identitárias, quando o corpo ganha o lugar de revisão dos códigos sociais e políticos, quase sempre eurocêntricas, que excluem o afrodescendente das posições simbolicamente de prestígio: “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”. (RENNÓ, 1996, p.222)

Gilberto Gil, com a força da sua arte, sabe ou intui que não se liberta do imperativo de uma marca, inscrita no corpo-arquivo, negando-a. Essa talvez tenha sido

a grande contribuição deixada por Freud, mas também por Nietzsche. O primeiro, por meio do conceito de *denegação*, problematiza o *negar* como uma outra forma de garantir o conteúdo do inconsciente; o *negar* como um modo de manter-se prisioneiro do passado, da dor ou do trauma vivido. A prática psicanalítica evidencia que recusar a história é uma maneira enganosa de estar a ela vinculada; do ponto de vista da linguagem, a frase negativa é um modo de trazer e estar preso ao mesmo enunciado afirmativo.

Da mesma forma, Nietzsche, em sua filosofia, despede-se das ações reativas por considerá-las uma maneira de aprisionamento ao objeto, sujeito ou discurso a que se pretenda recusar. O método genealógico nietzschiano permite, com seu paralogismo, exercer a crítica dos valores e questionar os discursos, por entendê-los entidades constituídas historicamente. A memória reativa é a que sempre ressalta o privilégio da dor e permite realçá-la. E o jogo do realce de Gilberto Gil, pela via musical e do gingado do corpo, sabe lidar com a dor, com os traumas, diante das regras do jogo político e do poder. O realce é lido, aqui, dentro dessa perspectiva anti-reativa, como crítica de valores: “Não desespere/ quando a vida fere, fere/ e nenhum mágico interferirá/ se a vida fere/ como a sensação do brilho/ de repente a gente brilhará/ realce, realce / quanto mais serpentina, melhor.” (RENNÓ, 1996, p. 222)

No campo da teoria lingüística, a forma de se manejar o imperativo é interrogá-lo. E os gestos, os jeitos do corpo, os modos de vestir-se questionam também os imperativos sociais. Gilberto Gil reinventa a potência revolucionária do corpo. Desde o início do movimento tropicalista até hoje, as máscaras fazem parte de uma encenação artística e, também, política.

O corpo carnalizado destaca-se na *Ilustrada* pelo que ele tem de ilustre e, ao mesmo tempo, pelo que há nele de noticioso e de midiático. Na leitura alegórica, entretanto, ele se assume como forma estratégica e política de produzir deslocamentos de olhares, a viabilizar desterritorializações discursivas, ao interrogar os imperativos sociais e permitir a emergência de outros valores. As serpentinas espalham-se pelas ruas do Brasil e do mundo. O *nécessaire* de Gilberto Gil, com seu elenco de produtos estrangeiros, importados, é uma metáfora para essa travessia por diferentes lugares do globo, no mercado e na rede de conexões entre muitas culturas e diferentes ritmos.

O *nécessaire* presume o princípio de heterogeneidade. Qualquer ponto pode ser convidado a fazer parte de uma rede de comunicação, que, dentro de um contexto globalizado, traduz e reivindica diferentes dimensões geográficas. Os três tipos de *nécessaire*, mobilizados e inscritos nas viagens e travessias do corpo do cantor e ministro da cultura, simultaneamente agregam e dispersam o que parecia unido. Pense-se, portanto, o jogo entre o dentro e o fora, a romper as velhas dicotomias na maneira de se ler o mapa.

Diante desse contexto, o mapa, desenhado pelos produtos presentes nas três bolsas de Gilberto Gil, será lido não mais como *mimesis*. Ele é uma montagem e, portanto, é também desmontável.⁵ Enquanto mapa, contribui para a conexão de diferentes campos sociais e políticos, quando o corpo de Gil revive os pontos de passagem, de trânsito constante entre o local e o global, pois contesta a idéia de um solo ou de uma cultura sedimentada, estratificada em níveis que aprisionam e fixam singularidades.

As bolsas trazem produtos de diferentes partes do mundo, quando o nacional se coloca ao lado do transnacional, sem haver o privilégio de um sobre o outro. Há, nesse elenco de produtos de uso particular, uma relação entre fruição estética e, ao mesmo tempo, uma crítica cultural. Não se ambiciona dizer uma verdade sobre o Brasil,

preservando a originalidade de seus produtos, nem tampouco se pretende negá-lo pela presença dos cremes e perfumes franceses. Trata-se de rever o projeto de brasilidade que envolve a constante devoração do outro, como estratégia política e de construção cultural. O paradoxo deixa de ser um obstáculo para se pensar o Brasil e participa de uma atividade que revê as contradições presentes na sociedade brasileira, para além dos maniqueísmos enraizados na forma de se lerem as culturas.⁶

Se a fragmentação do mundo globalizado desloca e descentra, a impedir a fixação de um ponto, de uma significação una, persiste no traço do corpo um elemento que escapa a uma determinação interpretativa finalizadora. O corpo conecta-se a outros, que remetem desde aos acontecimentos e realizações artísticas, às ciências e lutas sociais. Conectam-se cadeias de signos, traços de identificação que rompem com a homogeneidade, na maneira de pensar o corpo nas culturas; este é construído não só na sua dimensão biológica, mas historicamente.

A princípio, a fotografia poderia nos devolver a imagem do corpo do compositor como realidade totalizadora, organismo unificado, que, com as somas de suas partes, compõe um todo. Isso, porém, não se sustenta, tendo em vista a complexidade de níveis e trânsitos constantes na qual o corpo do artista e do político se inscreve. Há de se avaliar o transe pelos diversos discursos, por diferentes aportes teóricos e do conhecimento por meio dos quais ele se encontra e se eleva.

Considerando-se o Tropicalismo como um movimento estético, filosófico e político, Gilberto Gil, enquanto um dos seus mentores, rejeitou o parâmetro de identidade cultural homogênea. Ao pensar o Brasil, recusa-se a tratá-lo como essência mítica, perdida. As bolsas apontam para a noção do corpo como matéria instável, o seu fluxo de sentidos sugere intensidades livres. E à matéria, portanto, concebe-se menos uma ontologia e, mais, uma geografia nas linhas do mapa.

Se o Tropicalismo eclode em um Brasil regido pelos maniqueísmos, ele estilhaça, com suas canções, a imagem de um território fechado. O movimento tropicalista não culminou apenas numa nova estética, mas numa outra maneira de pensar as contradições do país e do mundo. Opera-se a descentralização cultural e, simultaneamente, a abertura para uma outra forma de se pensar a estratégia de ação política; o corpo descobre-se ativamente na cena artística e cultural. Segundo Celso Favaretto, a atividade estética dos tropicalistas proporcionou o redimensionamento do corpo como uma escultura viva:

O tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mais abandonaram esta orientação, fazendo do corpo, no palco e no cotidiano, uma espécie de escultura viva. (FAVARETTO, 2000, p. 35)

O tropicalismo transforma o corpo, sobretudo, em um lugar de crise de identidades; quando este deixa de ser respeitado pela sua condição de estrutura ou veículo de expressão, para tornar-se o próprio palco, a cena e o móvel de conflitos e relações socioculturais. O corpo emerge como força desencadeadora de um devir

mulher, o devir de uma língua ou de uma literatura considerada menor, o devir afro, o devir homossexual, a provocar a dissociação da hegemonia identitária.

O corpo transforma-se na forma como é interpelado nas diferentes paisagens sociais. Dessa maneira, multiplicar os modos de se indagar com o corpo e sobre o corpo caracteriza uma política das diferenças, em meio às interconexões do globo. Ao se contaminar com o gesto e o jeito da cultura conectada, a identidade se desloca, transfigura-se. O corpo sofre a pressão de um mundo que se fragmenta e põe em crise a unidade orgânica de um sistema social e simbólico, cujo mundo privado se conjuga com o público. Começa-se a delinear e a produzir, ao mesmo tempo, um outro leitor, na forma de realizar a audição dos tambores e agogôs vindos da Bahia, nos ecos já sentidos e divulgados por Dorival Caymmi.

Na política relacionada ao cotidiano, a história do corpo de Gilberto Gil sintoniza-se e é atuante no processo de transformação social e artística, quando a arte brasileira rejeita o recanto literário e sociológico e passa a encenar a dominante cultural e antropológica. É o momento em que o corpo emerge como potência de leitura e articulação de uma prática ético-política. Assim, os braços, as pernas, os membros corporais e os cabelos constituem uma rede, que seleciona, representa e repete a história com seus discursos, com suas defesas e resistências. A pressão nasce com esse corpo, no embate de forças que caracteriza o vivo.

Os pertences guardados nas bolsas de Gilberto Gil – signos do mundo privado – projetam-se na textura do papel impresso, a criar a superfície de mecanismo comunicacional de massa, quando o mundo volatiliza-se e se adensa por entre as páginas descartáveis do jornal impresso. É um corpo de passagem, em trânsito pelas cidades, países e signos, no choque entre as diferentes paisagens de exclusão e inclusão de temporalidades. Presume-se o conflito articulado entre o horizonte determinado na forma do corpo alegorizado, e o indeterminado, ou disforme, na maneira de projetá-lo nos campos sociais e políticos do Brasil.

As bolsas de Gilberto Gil, com todos os produtos descritos pela matéria jornalística, introduzem não só a dimensão tátil, a valorização do plano material – da forma – como exigem mãos que apalpem os objetos, diante de olhares que dão consistência à materialidade apresentada. É uma imagem que prevê um volume, na construção da escultura alegórica. A necessidade da estética, mais precisamente da arte, é colocada numa relação com o valor da existência e também do modo de situar o corpo na *polis* e no mundo. Ousa-se ver a ciência com a ótica do artista, e a arte a partir da ótica da vida. A estética não se apresenta apenas como adorno, princípio inócuo de sedução social, ela se insere no jogo de resistência e conflito de diferentes culturas, como também de luta contra o princípio de decadência, de degeneração dos vínculos com o outro. Assim também se pode situar a vontade que move a arte de Gilberto Gil, entre o poético e o político.

“Não desespere/ quando a vida fere, fere/ E nenhum mágico interferirá/ Se a vida fere/ Como a sensação do brilho/ De repente a gente brilhará”, ecoam os versos de Gil. (RENNÓ, 1996, p. 222) A estratégia é integrar e não reprimir a dor e os sentimentos, pois não é apagando a ferida que se a supera, mas é transformando-a em força, em forma, enquanto marca e ruína de si mesmo e de uma história social de caráter crítico. O veneno é, na alquimia do corpo, transformado em remédio, fazendo da agressividade a força crítica de construção, de impulso vital, e não o elemento destrutivo.

Um dos problemas do homem refere-se aos traumas e aos fantasmas imaginários. Nietzsche, assim como Freud, traz a questão fantasmagórica, quando se vivem os

resíduos do passado, procurando defender-se do peso de suas marcas. Para o primeiro, é importante saber:

que é necessário ter consciência, bem como do princípio que havemos de defender mais tarde, de que um excesso de história é prejudicial ao ser vivo. A história é própria do ser vivo por três razões: porque é ativo e ambicioso, porque tem prazer em conservar e venerar, e porque sofre e tem necessidade de libertação. A esta tripla relação corresponde a tripla forma da história, na medida em que é possível distingui-las: história *monumental*, história *tradicionalista*, e história *crítica* (NIETZSCHE, 1976, p. 117).

Freud e Nietzsche não se citavam nos livros, talvez pela angústia da influência, ou pela vontade de se manterem distantes, para resguardar seus contornos diferenciais. É possível, entretanto, estabelecer o diálogo entre os dois pensadores. No jogo apolíneo nietzschiano, o movimento constante entre a forma e o disforme proporciona o lúdico construir e desconstruir o mundo individual, “como uma criança que constrói montes de areias e torna a derrubá-los, em um eterno devir de si mesmo”. (NIETZSCHE, 1998, p. 142) O homem precisa da ilusão, da ficção de uma identidade – forma apolínea – para atuar, para realizar um lance capaz de derrubar os castelos e os muros sociais: “Extra/ Resta uma ilusão/ Extra/ Resta uma ilusão/ Extra/ Abra-se cadabra-se a prisão”. (RENNÓ, 1996, p. 262)

Assim, também, para Freud, a realidade onírica – enquanto realização do desejo – concede forma ao disforme do inconsciente. Além disso, no sonho, a palavra ganha a consistência física, definindo-se como *rebus*: é uma escrita com imagens de coisas e, como tal, tem o poder de afetar, de transformar a trajetória do sujeito, do cotidiano nas redes do mercado e da alternância de humores. A palavra dispõe de poder crítico em direção aos hábitos corporais.

Em se tratando de pensar a palavra como *rebus*, quanto à escrita alegórica, Walter Benjamin também a considera a partir de sua eficácia plástica, pelo seu campo de ação visual. Segundo Benjamin, escreve-se não com letras, mas com as imagens das coisas: “é o que faz a alegoria na esfera das artes plásticas. Sua intrusão pode, portanto, ser caracterizada como um grande delito contra a paz e a ordem, no campo da normatividade artística”. (BENJAMIN, 1984, p. 199.) Na esfera alegórica, a imagem é ruína, carrega os segredos e o mistério de sua magia no jogo escritural. Assim, a imagem, com sua plasticidade, adquire o poder de afetar e de ser afetada, em um processo de significação constante: “Não se impaciente/ O que a gente sente, sente/ Ainda que não se tente, afetará/ o afeto é fogo/ E o modo do fogo é quente/ e de repente a gente queimará”. (RENNÓ, 1996, p. 222)

A plástica do corpo alegórico move-se com o tempo, não a desfazer-se, mas a desdobrar-se. A plasticidade de Gilberto Gil traduz a dobra do homem político, a do cantor carnavalesco – a do Expresso 2222 – a do pai de família, a do baiano, a do tropicalista, a do afrodescendente, a do místico oriental, a do intelectual. A prática interpretativa, diante do corpo alegórico, aprende, com as dobras das alegorias barrocas, a se desfazer do paradigma do ser, da análise explicativa dos gestos e dos acontecimentos. Dessa forma, ler o corpo não implica desfazer a dobra, não significa explicá-la. Enquanto pensado como pura manifestação estética, política e histórica, o corpo ainda é acionado como veículo, como meio, ainda se encontra prisioneiro do pensamento cartesiano da divisão entre o corpo e a alma, entre substância e matéria.

Dever-se-ia dizer que o corpo alegórico aprende, com as dobras barrocas, a rever e destituir a dicotomia fora/dentro, corpo e espírito. A matéria barroca é uma dobra do sociocultural e do político, afirmando seu aspecto movediço e a inseparabilidade em relação a outros corpos do convívio.⁷

Ao se referir ao corpo político, há de se considerar os graus de resistência e de fluidez de determinados discursos. Devem-se cogitar os fantasmas, os meios simbólicos e o imaginário nos quais se desenham as diferentes dobras de Gilberto Gil e suas relações com os jogos de poder. É preciso ativar outras competências de leitura, a fim de entender e desestabilizar o *mesmo* e a verdade, por meio de outros atores sociais que questionam os hábitos na forma de construir as narrativas e as artérias da geografia do Brasil.

O ministro-artista, para abalar identidades erguidas no fechamento da representação das cenas brasileiras, cria a sua porção de veneno. O veneno é necessário para produzir os próprios antídotos, os anteparos que impeçam o desfalecimento da força poética e política dos corpos. A eficácia da *porção* – diante de culturas regidas por vontades imperialistas, centralizadoras e unitárias, por meio das quais se excluem o afrodescendente e a mulher das páginas da história legitimada – interpela a hegemonia do *mesmo*, quando se abre o caminho para a travessia do movimento estético-existencial e político do cantor baiano, pelos vários pontos do Brasil e do mundo.

Na cena fotografada e descrita pela *Folha de São Paulo*, no Caderno Ilustrada, o cabelo crescido, em estilo trançado, os pêlos do peito a serem aparados e as unhas lixadas exibidas por Gilberto Gil vêm afirmar a força crítica do corpo em realce, do jogo de alteridade, cuja primeira imagem proporciona a reversão da sociedade guiada pelo masculino branco, pelo mundo falocrático, para ceder lugar ao corpo ainda desprestigiado no quadro político, que ganha visibilidade na imagem exposta.

Dentro dos signos ressaltados pela matéria jornalística, selecione-se um ponto geralmente marcador do discurso identitário do afrodescendente: o estilo dos cabelos do ministro Gilberto Gil. O cabelo, em tranças, retoma a rede e o bordado de uma história já presente em uma outra canção do mesmo disco *Realce*, na letra *Sarará Miolo*, composta em 1976. No jogo polissêmico entre o verbo na segunda pessoa do modo imperativo do verbo *sarar* e, concomitantemente, na forma nominal reduzida do substantivo *Sarará*, o compositor constrói a poética e a política da cura: “Sara, sara, sara cura/ Dessa doença de branco/ De querer cabelo liso/ já tendo cabelo louro/ Cabelo duro é preciso/ que é pra ser você crioulo”. (RENNÓ, 1996, p. 192)

A doença existe para se pensar a cura, para se produzir a saúde. A doença, como força inibitória, enfraquece os corpos, impossibilita-os de cruzar, de maneira ativa, as ruas, as cidades, no teatro do cotidiano. A música *Sarará Miolo*, na repetição constante e rítmica do *Sara*, exorta o ouvinte à cura desta doença de branco, isto é, de querer pertencer ao mundo simbólico e imaginário do branco colonizador, recalando suas diferenças étnicas e culturais. A repetição do jogo polissêmico termina por se apresentar nas malhas performativas da linguagem, quando a palavra deixa a dimensão puramente comunicativa, para conquistar e mover a ação sobre os atores sociais.

Em ensaio sobre a letra da canção *Está na cara, está na cura* de Gilberto Gil, José Miguel Wisnik lembra o poder de cura dos feiticeiros primitivos, os curandeiros, e da medicina de antigas civilizações, que acreditavam no poder de cura da música:

[c]erta medicina, já atingida pela moderna febre da especialização, clinicava por partes: violino para os hipocondríacos, harpa para os histéricos, trompa

contra as manias de perseguição. Mas na música popular o tema renasce de modo mais integral, e aí talvez a resposta seja outra: a doença chama-se homem, o animal que inventa a cultura, porque não tolera a morte. Acontece que não se admite morrer não admite o contrário: vive para reter o movimento da vida. O canto clama para que esse mal seja curado, o pecado original que nos divide em dois: num “corpo” mortal que acede ao gozo e numa “alma” errante e dilacerada”.(WISNIK, 1982, p.102)

O que a arte de Gilberto Gil faz? A música *Sarará Miolo*, com seu refrão e seu ritmo vigorosos, uma espécie de xote, não só expõe o papel da música popular como intérprete dos desníveis e exclusões sociais no Brasil. A canção emerge como força performativa, dentro daquele campo conceitual abordado por John Austin, quando a palavra deixa seu âmbito meramente comunicativo, e se torna capaz de rever os discursos, de interrogar os imperativos sociais:

[m]uitos proferimentos que parecem declarações não têm, ou têm apenas em parte, o propósito de registrar ou transmitir informação direta acerca dos fatos. Por exemplo, as ‘proposições éticas’ talvez tenham propósito, no todo ou em parte, de manifestar emoção ou prescrever comportamento, ou influenciá-lo de modo especial” (Austin, 1990, p. 22).

Os cabelos trançados do ministro da cultura vêm chamar atenção para a rede de discursos discriminatórios, que expulsaram a contribuição cultural dos afrodescendentes no Brasil. De fato, houve quem valorizasse a importância do trabalho do afrodescendente como fundação de uma realidade econômica brasileira. Segundo Muniz Sodré, Joaquim Nabuco admite o valor do trabalho escravo para se erguer o edifício da economia brasileira em todos os aspectos, embora o autor de *O abolicionismo* ainda negligencie o papel fundador dos afro-brasileiros em relação às artes e às práticas políticas e culturais.(SODRÉ, 1999, p. 161)

Em *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*, Muniz Sodré vai ao cerne desta questão ao refletir sobre os sintomas da discriminação racial. Segundo ele, a literatura e os textos jornalísticos são registros da autodiscriminação e da autodesvalorização do afrodescendente. Nessas narrativas, o cabelo alisado aparece como sintoma do recalque, diante da história escravocrata, erguida sob o paradigma do branco.(SODRÉ, 1999, p. 234)

É preciso reinventar o corpo para se reinventar a história. No livro *Carnaval Ijexá*, Antônio Risério traz o testemunho de um dos diretores do bloco afro Melô do Banzo, segundo o qual Gilberto Gil “é o símbolo da liberdade negra no Brasil”.(RISÉRIO, 1981, p.21) Para ele, Gil sabe que o corpo no Carnaval apresenta uma dimensão política e sociocultural inegável, pelas trocas e negociações que puderam ser notadas nas festas e na mídia que a legitimam. O autor cita, em seu livro, um depoimento do cantor baiano sobre este tema; o legado a que o Carnaval concedeu visibilidade:

O Carnaval é uma das poucas conquistas asseguradas aos negros, é natural que seja o momento máximo de aglutinação estética das forças de celebração. Vivemos numa época em que existe uma especialização em lutas setoriais, lutas de minorias. A luta negra no Brasil está dentro disso, com o papel preponderante dado à importância histórica da cultura negra, e, aqui,

ao fato da maioria da população da Bahia ter ascendência negra. Os negros começam a conquistar a possibilidade de se autogerir esteticamente.(RISÉRIO, 1981, p.18)

A estratégia estética e política de Gilberto Gil é um grande exercício de como o corpo barroco, carnavalizado, põe em crise os modelos canônicos, quando revê os modos de dominação política e social. Gil descerra o horizonte que permite alargar os campos da atuação da estética e da cultura. Nesse sentido, vale lembrar o que diz Boaventura de Sousa Santos, em *A crítica da razão indolente*, quando considera que a festa barroca é a metáfora cultural de um poder emancipatório latino-americano, uma força presente no riso, na desproporção e no gesto de subversão de um modo de viver a cultura. Para ele, “um dos grandes pilares da tópica da emancipação é o senso comum encantado que se dispensa da carnavalização das práticas sociais emancipatórias e do erotismo do riso, da ludicidade. (...) Ao carnavalizar as práticas sociais, a festa barroca revela um potencial subversivo”. (SANTOS, 2002, p. 364-365)

É possível acreditar que a corporeidade barroca emerge como potência de leitura e articulação política. Um corpo carnavalizado, cuja forma é levada ao extremo e ao artifício, como modo de engendrar um projeto também político, que desnuda a prática de um colonialismo interno ainda presente nas ruas e nos jornais do Brasil. Nesse contexto, essa corporeidade constitui-se como uma rede comunicativa que seleciona, representa e repete os conflitos sociais. É preciso ver, dessa maneira, o corpo barroco de Gil não só como o retrato da experiência de conflito, mas como agente de reivindicação social.

Gilberto Gil é nomeado ministro da cultura, e isso talvez seja índice de um jogo político que, de alguma sorte, reivindica a importância do afrodescendente para a construção não só do edifício econômico, mas também cultural e político. A paisagem social brasileira, descrita e vivida pelo cantor, ainda permanece excludente, em consonância com as identidades dualistas homem/mulher, claros e escuros, ainda indiferentes às mudanças sociais, artísticas, que pedem a revisão constante de conceitos e abertura para a tolerância social. Cabe rever o jogo das identidades no campo estético e artístico e suas consequências na política e na vida social brasileira. Descortina-se a cena para atores que estavam em silêncio, esquecidos nos palcos de decisão, no âmbito de uma maioria conservadora, de um sistema econômico excludente que não se sustenta sem a discriminação racial e de gênero.

NOTAS

¹ Cf. Bergamo, Mônica. Caderno Ilustrada. *Folha de São Paulo*: 13 de fevereiro de 2005. p. E2.

² Todas as letras das canções de Gilberto Gil citadas neste trabalho foram extraídas do livro de: Rennó, Carlos. (Org.) *Gilberto Gil. Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ Cf. Sigmund, Freud. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, v 17.

⁴ Deleuze, Gilles. Platão e o simulacro. In: ___. *Lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵ Cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro. Ed. 34. 1995. p. 21- 22.

⁶ Cf. Favaretto, Celso. *Tropicália, alegoria e alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 11-15.

⁷ Cf. Deleuze, Gilles. Op. cit. p. 17.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1, 2 e 3.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações intempestivas**. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RENNÓ, Carlos. (Org.) *Gilberto Gil. Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A fronteira, o barroco, o Sul. Constelações tópicas. In: *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 344.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

WISNIK, José Miguel. Está cheio de inferno e céu. (Fragmento) In: __. Risério, Antonio. (Org.) *Gilberto Gil: Expresso 2222*. Editora Corrupio LTDA.: São Paulo, 1982. p 104.