

O ARTISTA-MEDIADOR GILBERTO GIL E O DESLOCAMENTO DAS FRONTEIRAS NO TERRITÓRIO CULTURAL

Kyoma S. Oliveira¹

Resumo:

Como exemplo central desse artigo, analisarei a trajetória de Gilberto Gil a fim de discutir, através dos processos de mediação, os limites simbólicos cristalizados no transcurso dos processos históricos. A atuação dos agentes sociais nessas margens delimitadoras a fim de possibilitar o diálogo entre territórios/sujeitos separados auxilia em transformações substanciais no campo social. Pretendo exemplificar de que maneira e em quais situações o artista, através de sua obra, seus discursos e atuação se propõe a dialogar com a alteridade a fim de deslocar barreiras e construir pontes entre diferentes classes sociais, matrizes culturais e *ethos*.

Palavras-chave: mediação; música; trajetória; Gilberto Gil

Introdução

Encarando a música como um espaço de reflexão e proposição dentro do campo cultural, o presente artigo tratará a respeito da capacidade do artista de pensar a sociedade através de sua produção cultural. Segundo Seeger, em sua pesquisa etnomusicológica realizada com os índios Suya no Brasil central, o contexto social influencia nos sons e é bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar e/ou alterar o contexto em que são produzidos (SEGGER, 1977). Posto isto, é fundamental encarar as práticas culturais não apenas como reflexo da realidade, mas também como forma de pensar e construir novos caminhos no âmbito social.

A capacidade que os artistas populares alcançaram de colocar em discussão modelos culturais já estabelecidos é um dos fatores que faz com que o território cultural seja encarado como área social estratégica. Segundo Stuart Hall, a cultura popular não é especificamente as tradições populares, mas sim o espaço em que as negociações ocorrem e as transformações são operadas. Está intrínseca à cultura popular a tensão com a cultura hegemônica, porém a fronteira entre o popular e o dominante é móvel. O fenômeno denominado pelo autor de “transformação cultural” ocorre frequentemente e

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. kyomaoliveira@gmail.com.



faz com que determinadas práticas culturais hegemônicas sejam transformadas em periféricas e vice-versa (HALL, 2003).

Como exemplo central desse artigo, analisarei a trajetória de Gilberto Gil a fim de discutir os limites simbólicos cristalizados no transcurso dos processos históricos para que se possa chegar a novos lugares na arena cultural. A atuação dos agentes sociais nas margens delimitadoras a fim de possibilitar o diálogo entre territórios/sujeitos separados auxilia em transformações substanciais no campo social. Pretendo exemplificar de que maneira e em quais situações o artista, através de sua obra, seus discursos e atuação se propõe a dialogar com a alteridade a fim de deslocar barreiras e construir pontes entre diferentes classes sociais, matrizes culturais e *ethos*.

I

Gil tem como mote no transcorrer de sua carreira colocar em discussão temáticas sociais conflituosas, além de se empenhar em proporcionar contato entre diferentes gêneros musicais e práticas culturais.

Nascido em Salvador e criado no interior da Bahia, o diálogo constante com a cultura sertaneja, por exemplo, é notado no decorrer de sua obra, tanto no conteúdo quanto na forma. Já em seu primeiro LP, *Louvação* (1967), Gil lançou mão, em seu discurso, desses elementos que lhe eram familiares, desempenhando, na época, a função de “porta voz/intérprete” dessa fatia da população brasileira.

Mas não puramente de regionalismo se sustenta a obra de Gil, visto que a antropofagia e a hibridação², premissas fundamentais em seu trabalho, estão presentes desde os tempos da Tropicália. A convergência de ritmos e gêneros musicais (nacionais e internacionais, populares e massivos), um marco do movimento, é elemento constitutivo da linguagem de Gil.

Tal caráter híbrido presente no trabalho do compositor tem como fator desencadeador a capacidade do artista de se deslocar por meios socioculturais diversos, capacidade classificada por Gilberto Velho como mediação: “papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais.” (VELHO, 1994: 81). Em algumas canções, o deslocamento do compositor se dá de maneira direta; como é o caso de “Nos Barracos da Cidade”, onde o autor trabalha

² Apesar da hibridação se tratar um termo utilizado por Canclini a partir de meados dos anos 90, encaro as experimentações sonoras e poéticas de Gil não só como provenientes da antropofagia modernista, onde os elementos deglutidos geram um elemento completamente diverso, mas também como experiências atravessadas pela hibridação, por conta da possibilidade de identificação das matrizes hibridizadas, mesmo depois do processo de fusão dos elementos culturais.

com um território notoriamente periférico (simbólica e geograficamente), utilizando-se, portanto de uma abordagem objetiva. Porém, essa não é única forma utilizada pelo artista, apropriações estéticas e variações da forma também fazem parte de suas estratégias.

Em 1969, Gil se exilou na Inglaterra, onde passou três anos. Nesse período teve contato maior com a música internacional anteriormente aclamada à distância pelo movimento Tropicalista. Na Europa frequentou shows de artistas internacionais como Jimi Hendrix e Miles Davis, onde buscava se reinventar como instrumentista, além de apreender elementos presentes nas práticas musicais que efervescia o cenário cultural europeu daquele momento.

“No Brasil, eu era um fazedor de música e tocava violão incidentalmente. Não tinha oportunidade de me aprofundar no instrumento. Eu me assustei, ao chegar na Inglaterra, com o nível, a qualidade, o acabamento da música que se fazia. (...) Hoje, eu sou um instrumentista. E posso passar para o plano concreto muito mais das minhas ideias isso é um ganho. Tive contato com outros instrumentistas, ia tudo quanto era festival, armando minha barraquinha. Passei do palco para a platéia, o que, de certa maneira, foi fundamental para o meu processo de absorção.”³

A capacidade do artista em se manter sempre aberto às novas experiências e possibilidades é outra característica que potencializa seu papel de mediação. Uma das funções do mediador é construir as pontes que ligam lugares e práticas diversas umas às outras. Para que essas ligações possam se dar, esse indivíduo deve estar apto a abrir caminho para a interação entre as culturas, para que essas estabeleçam relações capazes de transcender a coexistência passiva, mesmo que com esse contato sejam gerados conflitos. Um ator social disposto a iniciar esse contato se faz fundamental para possíveis articulações políticas na contemporaneidade.

Ao retornar do exílio, Gil inicia uma nova fase musical em sua carreira, que começa com *Expresso 2222* (1972) e ganha força com a “Trilogia Re” cujo primeiro disco foi *Refazenda* (1975). Neste disco para além da clara revisitação às suas origens nordestinas, perceptível em faixas como “Lamento Sertanejo” e na canção título do álbum, a mistura de elementos do baião a uma sonoridade pop internacional também salta aos ouvidos em “Jeca Total”, por exemplo, onde o triângulo trabalha junto com o contrabaixo elétrico, concretizando uma estética híbrida. Na canção “Essa é pra Tocar no Rádio” a influência do disco de Jazz-Funk *On The Corner*, lançado por Miles Davis em 1972, é evidente. Dessa vez o contrabaixo elétrico, guitarra e bateria mantêm uma

³ GIL, Gilberto. As experiências e a volta de Gilberto Gil. [19 de janeiro, 1972]. Rio de Janeiro: *Revista Veja*. Entrevista concedida a Bernardo Kucinkí. In: Sergio Cohn (org). *Encontros Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 45.

linha melódica constante enquanto dialogam com as frases improvisadas do acordeom de Dominginhos de timbre tão característico, nessa ocasião tocado de maneira particularmente *jazzística*.

O conceito de hibridação, ou tantos outros que se referem a uma miscigenação cultural, são utilizados em ocasiões múltiplas e por autores de diversas áreas, seja para a construção narrativa de uma identidade nacional específica, recorrente na história do Novo Mundo, ou quando antropólogos se incumbem de explicar o surgimento de manifestações culturais complexas.

Ulf Hannerz, em seu artigo “Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave para uma antropologia transnacional” levanta a discussão sobre o conceito “híbrido” por ele ser, em si mesmo, um exemplo de contrafluxo, um vetor cultural que parte da periferia para o centro (Hannerz, 1997:27). Porém antes de trabalhar com a ideia de contrafluxo, analisemos o conceito de fluxo com o qual o antropólogo inicia a sua publicação.

É verdade que a história acumula correntes de fluxo cultural em padrões cambiantes. Esse complexo de assimetrias tomou forma séculos atrás na Europa, e, tendo-se acelerado neste século, também criou por si mesmo algumas das condições para os posteriores contrafluxos e fluxos entrecruzados no espaço que hoje nos parecem tão admiráveis. Duvido, porém, que tenhamos chegado ao ponto em que seja completamente impossível distinguir os centros das periferias. (HANNERZ, 1997:14)

Esse vocábulo, assim como os outros que o autor trabalha, é declaradamente metafóricos, logo sujeito à contestações. Porém, como em toda metáfora, seu objetivo é complexificar a temática discutida e não o contrário. A utilização do termo se dá principalmente pela característica própria dos fluxos de se deslocarem em múltiplas direções, as correntes de fluxos culturais que inicialmente eram julgadas unidirecionais, pois difundiam práticas do “centro cultural civilizado” para as periferias, dialogam hoje com a descentralização, mesmo que parcial, da origem das informações e com o contrafluxo supracitado.

Fluxo é um termo transdisciplinar, muito utilizado no campo da economia e comunicação, por exemplo, e reapropriado por antropólogos e teóricos dos estudos culturais fazendo referência a elementos que não permanecem em seu lugar, que tem mobilidade. De acordo com o antropólogo sueco, o termo pode ser usado de duas formas:

A primeira parece mais afinada com o uso corrente, referindo-se ao deslocamento de uma coisa no tempo, de um lugar para outro, uma redistribuição territorial. Isso de fato parece ser uma forma de reintroduzir a ideia de difusão, sem a necessidade de recorrer a este termo aparentemente fora de moda. A segunda é essencialmente temporal, sem implicações espaciais necessárias. (Hannerz, 1997:11)

O ideal Tropicalista de buscar uma síntese musical – estética e poética – proporciona a mistura de elementos musicais diversos em busca de outras possibilidades identitárias para o Brasil. Na busca por esses componentes, o movimento se apropriou da música “brega” nordestina e, mais explicitamente, do baião. Gênero este que, nas décadas de 40 e 50, havia sido tão difundido por Luiz Gonzaga, mas que no início da década de 60 foi renegado por Kubitscheck por ir de encontro à política progressista do país. Com a utilização de características rítmicas do baião, composições em parceria com Dominginhos e regravações da obra do Rei do Baião, Gilberto Gil foi responsável pelo deslocamento temporal do gênero e de todo o imaginário ao qual as canções estão atreladas.⁴

A fim de exemplificar o outro significado de fluxo apresentado por Ulf Hannerz, a redistribuição territorial, analisemos a relação de Gilberto Gil com o continente africano. Gil no final da década de 70 e durante os anos 80 estabeleceu forte diálogo com a cultura africana, inicialmente via Nigéria, quando foi convidado para o 2º Encontro de Arte e Cultura Africana. E posteriormente com a Jamaica, colônia inglesa localizada no Caribe, com uma enorme influência negra devido à diáspora forçada pelo regime escravagista europeu.

Na Nigéria, Gil conviveu com inúmeros líderes africanos, intelectuais, pan-africanistas e músicos, como Stevie Wonder, James Brown, além do artista local e ativista Fela Kuti. Com essa experiência, Gil assume definitivamente a negritude em seu discurso além de estabelecer um forte diálogo com a música nigeriana (o *juju music*, o *highlife* e o *afrobeat*, em especial).

O primeiro trabalho referente a essa prospecção na África foi *Refavela* (segundo trabalho da “Trilogia RE”), onde Gil alia o discurso africanista às questões brasileiras, fazendo referências à população de favelas brasileiras, endossando o discurso do movimento Black Rio e trazendo para o Brasil novas possibilidades de hibridação. É necessário destacar que os elementos culturais nigerianos chegaram ao território nacional de maneira reinterpretada pelo artista baiano. Como em uma tradução, o desenvolvimento das mediações será sempre, de algum modo, perpassado pela subjetividade do mediador de maneira voluntária ou não, cabendo ao receptor identificar esses processos e interpretá-los a sua maneira.

Ainda no *Refavela* Gil flerta com o *Reggae*, mas é nos anos 80 que ele se envolve efetivamente com o gênero jamaicano. Em 1979, Gil gravou um compacto com

⁴ Juntamente com toda geração de forrozeiros dos anos 70 e posteriormente a geração universitária.

uma versão de “*Woman no Cry*” do artista símbolo do gênero caribenho, Bob Marley, e fez grande sucesso, tornando-se uma de suas músicas mais famosas. No ano seguinte o compositor sai em turnê com Jimmy Cliff, por diversas capitais brasileiras, enriquecendo seu imaginário musical. Desde então, o artista brasileiro costuma interpretar em shows e gravações em estúdio o gênero jamaicano de maneira bem particular.

O deslocamento espaço-temporal dessa matriz africana específica e do gênero diaspórico caribenho, para o Brasil é um mérito de Gil enquanto artista mediador, munido de sua capacidade de articulação e identificação com o continente africano. Está claro que as correntes de fluxos desencadeadas por processos de interação entre práticas culturais estão diretamente ligados ao surgimento de elementos culturais híbridos.

Como já colocado, a partir de deslocamentos dos indivíduos, com os saberes apreendidos e repassados, nos deparamos com a renovação das práticas culturais através do processo de hibridação. O fenômeno de mistura entre as culturas atua como uma fonte de renovação, um processo onde se tece uma nova realidade complexa, onde a existência de uma determinada cultura em contato com outra(s) resulta(m) em um “terceiro lugar”, lugar esse que não deve ser encarado como uma justaposição entre as parcelas que interagiram, mas sim como uma nova realidade, o “entre-lugar deslizante” (BHABHA, 2013).

Posto isso, tratarei agora de outro elemento fundamental no processo de deslocamento de fluxos e desencadeamento em híbridos, os limites simbólicos e físicos estabelecidos em torno das práticas culturais: as fronteiras.

II

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER, 1951 *apud* BHABHA, 2013: 19)

Apesar de se tratar de termos parecidos, a ideia trazida por fronteira é de uma linha divisória não completamente nítida, onde uma coisa pode gradualmente se transformar em outra. A flexibilidade das fronteiras e as transformações que possibilitam é o que nos traz a análise deste conceito e sua aplicação.

No 3º Festival Internacional da Canção (1968) Gilberto Gil, no auge da militância tropicalista, inscreve-se com a canção “Questão de Ordem”. O rompimento com a estética musical vigente continuava imbricada ao conteúdo contestador presente em algumas canções da Tropicália. Tendo em vista que, no Festival da Canção do ano anterior, os primeiros passos em direção à desconstrução da forma da canção haviam

sido dados, nas apresentações de Gil e Caetano Veloso em 1968, o mote dos compositores era criticar as ordens sociais instauradas em âmbitos diversos e avançar para além das fronteiras estéticas vigentes.

A constante sensação de vigilância e a dificuldade em expressar-se livremente incomodava parte da população, por conseguinte nesses festivais organizados pelo regime militar os músicos enxergaram uma possibilidade de questionar o governo de maneira indireta.

Após conquistar o segundo lugar no ano anterior pela votação do júri e mesmo depois de certa estranheza ser ovacionado pelo público presente, Gil, em 1968, sequer foi classificado para a final da etapa regional paulista. Fato que esteve presente no célebre discurso de Caetano Veloso, sob vaias, na apresentação de “É Proibido Proibir” no mesmo festival.

Utilizando-se da música para que fronteiras simbólicas (políticas) fossem repensadas e deslocadas, Gilberto Gil - e o movimento Tropicalista, no caso - dava indícios de como seria sua militância política e apresentava sua principal arma: a capilaridade de seu discurso proporcionada pelo dispositivo utilizado, a canção.

Em “Questão de Ordem”, Gil questiona a vigilância exercida pelo regime ditatorial; a temática se assemelha a trabalhada pelas canções de protesto. Não obstante, o arranjo lança mão de guitarras e a melodia ultrapassa a fronteira do que era considerado adequado pelos padrões presentes nas canções populares da época.

Além de ter como proposta a subversão de uma ordem social maior, no caso o governo ditatorial, o movimento tropicalista também agia de forma dissonante da esquerda organizada da época. Enquanto a militância esquerdista se pautava prioritariamente na luta de classes e se utilizava das canções de protesto, os tropicalistas entendiam a importância e as potencialidades de uma luta de posições, desafiando todo o tipo de unidade de ordem social, desde as ditas menores e por isso muitas vezes esquecidas, até a luta de classes propriamente dita. Entendendo ordem como:

(...) um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis. Só um meio como esse nós realmente entendemos. (BAUMAN, 1999:15)

Desordenar as unidades menores, como a família, *habitus*, gêneros, vestuários etc., trabalhando com elementos mais próximos do cotidiano popular, acarretaria na subversão da ordem maior.

Em faixas como “Panis et Circense”, “Geleia Geral” e “Coração Materno” presentes no disco manifesto *Tropicália*, críticas direcionadas a instituição família, uma defesa da antropofagia e a reafirmação de gêneros subjugados se fazem presentes. A diversidade temática presente nas canções corrobora com a hipótese de que a pluralidade encontrada em Gil potencializa sua capacidade de deslocamento entre meios socioculturais diversos (VELHO, 2001).

Esses deslocamentos, como já colocado, eram feitos não só simbolicamente, mas também de maneira efetiva. Os anos na Inglaterra serviram dentre outras coisas para Gil rever sua técnica musical, o curto período na Nigéria teve como implicação além da divulgação de sua música, o diálogo musical com a estética pop nigeriana e a atenção direcionada à matriz africana doravante destacada em sua formação identitária. Subsequentemente a essas duas experiências internacionais, Gil trabalhou no amadurecimento do que viria ser sua linguagem musical pós-interações transnacionais. Em 1978, o artista viria a ter mais uma experiência para além das fronteiras brasileiras quando foi o primeiro músico brasileiro convidado a se apresentar no Festival de Montreux.

O Festival de Montreux é um dos mais famosos festivais de *jazz* do mundo, foi fundado em 1967 e por lá já passaram diferentes artistas de diversos gêneros musicais. Artistas brasileiros como Elis Regina, Caetano Veloso, Hermeto Pascoal, Marisa Monte, Chico Science e Nação Zumbi e o grupo É o Tchan já se apresentaram no palco suíço, sendo uma das mais famosas a apresentação épica de Elis Regina acompanhada pelo multi-instrumentista Hermeto Pascoal. As performances musicais são desde sempre gravadas e determinados registros transformam-se em discos, no caso da intérprete brasileira a apresentação feita em 1979 gerou o clássico *Elis Regina – Montreux Jazz*, lançado em 1982, no ano do falecimento da cantora.

Gilberto Gil foi convidado para fazer seu show e levou consigo o guitarrista Pepeu Gomes, o percussionista Djalma Carvalho, além de Jorge Gomes, Rubens Silva, Maurício Carvalho (A Cor do Som) para acompanhá-lo. A música que abriu o show foi uma versão em inglês de “*Chuck Berry Fields Forever*”, música do próprio Gil. Na temática da canção, podemos observar a hibridação entre as culturas europeias e africanas gerando ritmos musicais americanos através de uma metáfora construída por uma relação entre deuses.

Chuck Berry Fields Forever dá uma visão dinástica do sincretismo religioso e cultural das Américas resultante da junção das culturas da Europa e da África, utilizando a música popular como fio condutor do processo e como um dos modos de apreendê-lo. As Américas são vistas a partir dos seus ritmos: o samba, brasileiro, o mambo e a rumba, centro-americanos, e o rhythm

and blues, norte-americano, tudo isso desembocando no rock and roll, que seria assim a forma mais nova da linhagem e a mais representativa da época. Nesse aspecto, a canção não só faz uma apologia do gênero como uma propaganda da minha adesão a ele, o que só aconteceria de fato nos anos oitenta.⁵

O restante do repertório do show foi pensado de forma a passar ao espectador a pluralidade musical presente, até então, na obra de Gil, além da diversidade que compõe a música brasileira. O xote, o baião, o samba, a marchinha e cadências rítmicas presentes em rituais do candomblé foram executadas pelo artista a fim de transcender o raso entendimento internacional sobre a música popular brasileira desencadeado pelo estrondoso sucesso alcançado pela Bossa Nova nos anos 60.

Um dos objetivos centrais do show em Montreux, além da divulgação do trabalho, era a tentativa de superar as barreiras simbólicas instituídas pelo discurso hegemônico sobre o estereótipo difundido da música brasileira. Subsequentemente ao passo inicial dado por Gilberto Gil, outros artistas brasileiros tiveram a oportunidade de cada vez mais redesenhar a fronteira que circunscrevia as práticas musicais nacionais.

O empenho frequente em deslocar os mais diversos tipos de fronteiras instituídas pode ser identificado também em seus discos. Em 1997, Gilberto Gil lança o “Quanta”, tentando amenizar a dicotomia entre Arte e Ciência, sedimentada no decorrer da história moderna.

Essa dicotomia inicial, encontrada nas duas primeiras faixas do disco – “Quanta” e “Arte e Ciência”⁶, onde as canções contêm termos recorrentes na física, química e matemática, além dos cientistas e artistas serem mencionados como parte do mesmo todo - se desdobra na relativização de outras visões polarizadas. Relações dicotômicas entre conceitos como corpo e alma; material e imaterial; ciências exatas e ciências humanas são questionadas para que o manancial de possibilidades e recombinações não fique restrito ao interior de categorias reduzidas. “(...) Sei que a arte é irmã da ciência, ambas filhas de um Deus fugaz que faz num momento e no mesmo momento desfaz (...)”⁷.

Ao pensarmos o “Quanta” contextualizando-o na trajetória de Gilberto Gil, podemos considerá-lo mais um passo na caminhada do compositor no deslocamento das fronteiras que o limita. Sempre que categorias classificatórias estabelecidas engessam o pensar e o criar, tanto dele próprio quanto dos indivíduos de forma geral, a tendência de

⁵ Declaração de Gilberto Gil a respeito da canção com que abriu o show na Suíça: (<http://www.gilbertogil.com.br>) Acesso em 7 de setembro de 2013.

⁶ A primeira de autoria do próprio Gilberto Gil e a segunda de Cartola.

⁷ Música “Quanta”, do álbum homônimo de Gilberto Gil, lançado em 1997.

Gil é posicionar-se, senão como cidadão, como instrumentista, intelectual ou político, como quando assumiu o Ministério da Cultura do Brasil, entre os anos de 2003 e 2008.

Devido a sua longa militância política como músico e sua experiência com a política representativa enquanto vereador e secretário de cultura em Salvador, Gil foi convidado a assumir a pasta da cultura do governo do Partido dos Trabalhadores. Em seu discurso de posse, o então ministro deixa claro, sob que prisma o ministério iria encarar a cultura e dá indícios de como seria a metodologia aplicada em sua gestão.

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. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem.⁸

Partindo do princípio que a cultura deve estar na base de qualquer mudança de estágio civilizatório (TURINO, 2009:129), a proposta do novo ministério da cultura era, sobretudo, dialógica: construir de maneira conjunta com os cidadãos, deixando para trás a lógica de instituir despoticamente lógicas culturais.

Os Pontos de Cultura e o programa Cultura Viva elaborados pelo ministério vêm, com efeito, proporcionar essa construção coletiva e plural trabalhando à luz do paradigma da comunicação (HABERMAS, 1984). A lógica dos Pontos de Cultura parte do princípio de autonomia e de protagonismo dos atores sociais, legitimando os fazeres culturais existentes em cada região do país.

A lógica anterior vigente tratava a cultura como uma categoria de distinção entre o povo e uma minoria intelectual com acesso às produções hegemônicas elitizadas. A política dos Pontos de Cultura, por si só, pode ser considerada uma política de ruptura, e o Cultura Viva tem por objetivo articular as práticas culturais presentes nas unidades menores (Pontos de Cultura). “O Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural e terá por base de articulação o Ponto de Cultura”⁹. Criadas conjuntamente, essas políticas têm caráter complementar.

Se no decorrer de sua trajetória musical, Gil militou pela diversidade, hibridação e mestiçagem, no cargo de ministro da Cultura não foi diferente. Ações de incentivo à cultura digital figuraram com políticas de salvaguarda dos saberes tradicionais

⁸ Discurso de posse de Gilberto Gil em 2 de janeiro de 2003. (<http://www.cultura.gov.br/discursos/>) Acesso em 7 de setembro de 2013.

⁹ Documento de formulação do programa *apud* TURINO, 2009: 85.

promovidas pela ação griô¹⁰. A rede de Cultura e Saúde, programa que surgiu dentro do Cultura Viva, o prêmio de Interações Estéticas e o Ponto de Mídia Livre foram alguns dos tijolos e cimento presentes na construção das novas pontes que o mediador ajudara a levantar.

A política dos Pontos de Cultura tem como mote a mediação: entre sociedade e Estado, assim como entre os indivíduos. A transposição dos muros que impediam os agentes da cultura de se articularem e até mesmo os subjugava enquanto detentores do conhecimento foi um marco inicial no novo campo cultural brasileiro.

Conclusão

Em diferentes momentos e ocupando posições distintas, Gilberto Gil pode desempenhar, no decorrer de sua trajetória, o papel de mediador estabelecendo contato com a alteridade através de diferentes maneiras discursivas

Deslocar fronteiras físicas e simbólicas e por fim evidenciar os fluxos presentes nos processos sociais a fim de descortinar uma realidade muitas vezes vista como dada, se faz fundamental no desafio da busca de articulações políticas honestas na contemporaneidade. Encarando a cultura como uma arena de disputa por significados, conforme essas disputas são travadas e os sentidos são ressignificados, os caminhos são abertos para o novo entrar no mundo dando continuidade aos incessantes processos que permeiam o campo cultural.

Quanto às fronteiras limitadoras, podemos retomar a metáfora geográfica proposta por Hannerz e lembrar Hall quando este se posiciona com relação às culturas caribenhas e diaspóricas em oposição aos limites impostos pelos Estados Nacionais:

A relação entre culturas caribenhas e suas diásporas não pode, portanto, ser adequadamente concebida em termos de origem e cópia, de fonte primária e reflexo pálido. Tem de ser compreendida como a relação entre uma diáspora e outra. Aqui, o referencial nacional não é muito útil. *Os Estados-nação impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam.* (HALL, 2003: 34, grifo do autor.)

O autor está se dirigindo especificamente aos processos culturais originados no período do pós-guerra, quando as diásporas caribenhas em direção ao continente europeu se intensificaram, porém a reflexão se faz pertinente a toda sociedade não insulada. Levando em conta a fluidez da cultura e capacidade interacional dos sujeitos e sociedades, qualquer tentativa de isolar e limitar uma cultura e suas práticas, seja da maneira que for, terá grande possibilidade de fracasso.

¹⁰ Ação desenvolvida pelo ministério da cultura consiste em estimular a tradição oral nas comunidades.

Cultura, mediação, interação e hibridismo são conceitos fundamentais para se pensar o mundo contemporâneo e fazem parte desse complexo processo que é a constante mutação das práticas culturais. A importância dos mediadores nesse processo é substancial, e a subcategoria tratada no decorrer desse trabalho, o artista mediador, possui grande destaque, pois além da sua capacidade de deslocamento entre diferentes territórios, conta também com a capilaridade de seus discursos, proveniente de uma estética específica adotada, e com o capital simbólico acumulado no transcorrer de sua trajetória (BOURDIEU, 2001).

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand Russel, 2001.
- GIL, Gilberto. As experiências e a volta de Gilberto Gil. [19 de janeiro, 1972]. Rio de Janeiro: *Revista Veja*. Entrevista concedida a Bernardo Kucinki. In: Sergio Cohn (org). *Encontros Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 42-47.
- GILBERTO GIL (site oficial). Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>. Acesso em: 29/08/2013.
- HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action. Vol 1. Reason and the rationalization of society*. Boston, Beacon Press. 1984.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. In: Mana vol. 3 n. 1, Rio de Janeiro: Apr, 1997, p. 7-39.
- SEEGER, Anthony. Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs? In: VELHO, Gilberto (org) *Arte e Sociedade, ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 39-63.
- TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo pra cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.
- VELHO, G. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VELHO, Gilberto. “Biografia, trajetória e mediação”. In: KUSCHNIR, Karina & VELHO, Gilberto (org). *Mediação Cultural e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 15-28.

Discografia:

- Gilberto Gil – Frevo Rasgado (1968) Philips
- Gilberto Gil – Quanta (1997) Warner Music

Gilberto Gil – Expresso 2222 (1972) Philips

Gilberto Gil - Refazenda (1975) Philips

Gilberto Gil - Refavela (1977) Philips

Miles Davis - On The Corner (1972) Columbia Records