

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SUELEM CRISTINA DOS SANTOS

**RESISTÊNCIA, NEGRITUDE E PERFORMANCE DE PROTESTO DE GILBERTO
GIL NO DOCUMENTÁRIO “OS DOCES BÁRBAROS” (1976)**

VITÓRIA

2025

SUELEM CRISTINA DOS SANTOS

**RESISTÊNCIA, NEGRITUDE E PERFORMANCE DE PROTESTO DE GILBERTO
GIL NO DOCUMENTÁRIO “OS DOCES BÁRBAROS” (1976)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michele Freire.

VITÓRIA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

C933r Cristina dos Santos, Suelem, 1995-
RESISTÊNCIA, NEGRITUDE E PERFORMANCE DE
PROTESTO DE GILBERTO GIL NO DOCUMENTÁRIO “OS
DOCES BÁRBAROS / Suelem Cristina dos Santos. - 2025.
114 p. : il.

Orientadora: Michele Freire Schiffler.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Performance. 2. Resistência. 3. Negritude. 4. Os Doces
Bárbaros. 5. Gilberto Gil. 6. Arquivo. I. Freire Schiffler,
Michele. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

SUELEM CRISTINA DOS SANTOS

**Resistência, Negritude e Performance de Protesto de Gilberto Gil no Documentário
'Os Doces Bárbaros' (1976)**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal do Espírito Santo,
como parte dos requisitos para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michele Freire
Schiffler

Aprovada em 19 de Novembro de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente



MICHELE FREIRE SCHIFFLER
Data: 24/11/2025 19:34:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Michele Freire Schiffler
Universidade Federal do Espírito Santo

Documento assinado digitalmente



VITOR CEI SANTOS
Data: 03/12/2025 12:02:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Vitor Cei
Universidade Federal do Espírito Santo

Documento assinado digitalmente



ADRIANNA MACHADO MENEGUELLI
Data: 02/12/2025 22:17:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Adrianna Machado Meneguelli
Instituto Federal do Espírito Santo

DEDICATÓRIA

Aos alunos e professores das escolas públicas que percorri ao longo de minha trajetória escolar e universitária.

À professora Dalva de Oliveira, da Escola de Ensino Fundamental e Médio Ceciliano Abel de Almeida, em São Mateus, onde cursei o primeiro ano, e a todos aqueles que contribuíram para minha formação.

À minha ancestralidade e aos que trilharam caminhos antes de mim, possibilitando que eu estivesse aqui.

Dedico, por fim, esta análise a Preta Maria Gil Moreira, filha de Gilberto Gil, cuja presença é registrada no documentário *Os Doces Bárbaros*. Fruto de uma era politicamente conturbada e, ao mesmo tempo, luminosa do repertório gilbertiano, Preta aparece ainda criança, celebrando seu primeiro aniversário. Entre palmas e gracejos, nos braços de sua madrinha Gal Costa, apaga a vela que anuncia, simbolicamente, o nascimento de uma grande estrela.

Que descanse em paz nos braços de Oxalá.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal do Espírito Santo, universidade pública, democrática e comprometida com a produção de conhecimento, pela oportunidade de exercer o papel de pesquisadora. Foi nesse espaço que pude ampliar horizontes, construir pensamento crítico e compreender a literatura como campo de luta, resistência e transformação social.

Através da UFES, pude vislumbrar outros caminhos, afirmando minha identidade negra em um espaço historicamente marcado pela branquitude. Nesse sentido, sou grata às políticas de ações afirmativas e ao sistema de cotas, que, embora não reparem integralmente as violências e desigualdades estruturais herdadas da escravidão, representam um avanço fundamental na democratização do acesso ao ensino superior e na restituição da dignidade da população negra e de seus descendentes.

Agradeço aos professores e professoras da Universidade Federal do Espírito Santo, que ensinaram com generosidade, paciência e compromisso, sem perder o brilho na transmissão do conhecimento. Agradeço, também, aos servidores do Programa de Pós-Graduação em Letras, sempre solícitos, tanto no âmbito da coordenação quanto da secretaria.

Agradeço, de maneira especial, à minha orientadora, Michele Freire, pela escuta atenta, pela paciência e pelo apoio constante, inclusive nos momentos mais difíceis do percurso. Aos que acreditaram em mim desde sempre, deixo meu sincero reconhecimento.

Aos amigos da vida — Mariana, Carina, Duda, Welton, Mariana Ribeiro, Yanka, Tokyo, Rafa — e ao meu irmão mais novo, Kevin, agradeço pela escuta, pelos conselhos e pela presença. Aos amigos, obrigada por não desistirem de mim.

Por fim, agradeço aos meus pais, Márcia e Marcelino. Tudo o que faço carrega o desejo de honrar a trajetória de vocês. Obrigada por trabalharem incansavelmente e por nunca nos deixarem esquecer a importância do conhecimento.

Alto astral, altas transas, lindas canções

Afoxés, astronaves, aves, cordões

Avançando através dos grossos portões

Nossos planos são muito bons.

(“Os Mais Doces Bárbaros”, canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso)

RESUMO

Analisa-se o documentário *Os Doces Bárbaros* (1976), dirigido por Jon Tob Azulay, tomando a atuação de Gilberto Gil como eixo central para compreender a performance como forma de resistência política e cultural durante a ditadura civil-militar brasileira. A pesquisa investiga a relação entre música, performance e audiovisual na obra gilbertiana, considerando o contexto histórico da repressão, da censura e da perseguição a artistas, em especial no episódio da prisão de Gil em 1976. A partir dos estudos da performance, do arquivo e da intermedialidade, bem como das teorias do riso e da negritude, examina-se como o repertório musical e performático de Gil articula gestos estéticos e discursivos que confrontam as políticas de silenciamento e reafirmam a cultura afro-diaspórica. Ao destacar a presença de elementos das religiões de matrizes africanas e a dimensão coletiva do grupo formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, compreende-se o documentário como um arquivo performático que reinscreve memórias, saberes e práticas culturais afro-brasileiras no campo da resistência política.

Palavras-chave: Performance; Resistência; Negritude; Arquivo; Gilberto Gil; *Os Doces Bárbaros*.

ABSTRACT

This study analyzes the documentary *Os Doces Bárbaros* (1976), directed by Jon Tob Azulay, taking Gilberto Gil's performance as its central axis in order to understand performance as a form of political and cultural resistance during the Brazilian civil-military dictatorship. The research investigates the relationship between music, performance, and audiovisual language in Gil's work, considering the historical context of repression, censorship, and the persecution of artists, particularly the episode of Gil's arrest in 1976. Drawing on performance studies, archive theory, and intermediality, as well as theories of laughter and Blackness, the study examines how Gil's musical and performative repertoire articulates aesthetic and discursive gestures that confront policies of silencing and reaffirm Afro-diasporic culture. By highlighting the presence of elements from African-derived religions and the collective dimension of the group formed by Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, and Maria Bethânia, the documentary is understood as a performative archive that reinscribes Afro-Brazilian memories, knowledge, and cultural practices within the field of political resistance.

Keywords: Performance; Resistance; Blackness; Gilberto Gil; Archive; *Os Doces Bárbaros*.

RESUMEN

Este estudio analiza el documental *Os Doces Bárbaros* (1976), dirigido por Jon Tob Azulay, tomando la actuación de Gilberto Gil como eje central para comprender la performance como forma de resistencia política y cultural durante la dictadura cívico-militar brasileña. La investigación examina la relación entre música, performance y lenguaje audiovisual en la obra de Gil, considerando el contexto histórico de represión, censura y persecución a los artistas, especialmente el episodio de la detención de Gil en 1976. A partir de los estudios de la performance, del archivo y de la intermedialidad, así como de las teorías de la risa y de la negritud, se analiza cómo el repertorio musical y performativo de Gil articula gestos estéticos y discursivos que confrontan las políticas de silenciamiento y reafirman la cultura afro-diaspórica. Al destacar la presencia de elementos de las religiones de matriz africana y la dimensión colectiva del grupo formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa y Maria Bethânia, el documental se comprende como un archivo performativo que reinscribe memorias, saberes y prácticas culturales afrobrasileñas en el campo de la resistencia política.

Palabras clave: Performance; Resistencia; Negritud; Archivo; Gilberto Gil; *Os Doces Bárbaros*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página oficial da obra de Gilberto Gil	22
Figura 2 – Museu online gratuito sobre a vida e obra de Gilberto Gil.....	23
Figura 3 – Primeira edição de Todas as Letras.....	34
Figura 4 – Segunda edição de Todas as Letras.....	35
Figura 5 – Maria Bethânia está se produzindo para o show.....	75
Figura 6 – Detalhe – É possível ver a fotografia de mãe Menininha do Gantois em cima da mesa.	75
Figura 7 – Capa do disco Pássaro Proibido de Maria Bethânia.	78
Figura 8 – Performance da canção Gil está representando Xangô.	82
Figura 9 – Caetano veloso performando Obá e seu escudo de guerreira.	83
Figura 10 – Maria Bethâni utilizando guias de Xangô e de Oxalá.....	83
Figura 11 – As cantoras Bethânia e Gal performam a canção “As Ayabás”	83
Figura 12 – Caetano Veloso e Gilberto Gil performam a canção “São João, Xangô menino”	84
Figura 13 – Captura de tela: Frame com manchete do jornal O Globo.....	96
Figura 14 – Jornal relata, em destaque, a prisão de Gilberto Gil em Florianópolis	97
Figura 15 – Gil e Chiquinho Azevedo na prisão sendo vigiados por um policial.....	97
Figura 16 – Captura de tela: Gilberto Gil chega ao julgamento com a boina dada por Cíntia.	98
Figura 17 – Momento das falas do desembargador e da sentença do juiz após o apelo do advogado do artista (I) Gil indignado com o discurso moralista do juiz.....	99
Figura 18 – Gil observa o discurso do promotor.....	99
Figura 19 – Momento das falas do desembargador e da sentença do juiz após o apelo do advogado do artista.....	99
Figuras 20 e 21 – Momento em que o artista reage à leitura do juiz de sua declaração à imprensa antes do julgamento / Sorriso irônico de Gilberto Gil diante das falas do desembargador e do juiz.	100
Figura 22 – Capa de Refazenda (1975)	107
Figura 23 – Capa de Refavela (1977).....	107
Figura 24 – Capa de Realce (1979)	107
Figura 25 – Capa de Refestança (1977)	108
Figura 26 – Capa do documentário Os Doces Bárbaros	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 O Documentário “Os Doces Bárbaros” e a Memória Cultural	14
1.2 Trajetória Artística e Contexto de Repressão	14
1.3 Objetivos e Relevância da Pesquisa.....	16
1.4 Procedimentos Metodológicos.....	18
1.5 Referenciais Teóricos e a Canção como Texto.....	19
2 REPERTÓRIO SOCIOCULTURAL DA OBRA GILBERTIANA: DEBATE HISTÓRICO SOBRE A CULTURA DE PROTESTO E FONTES DE ARQUIVO	21
2.1 Arquivos Digitais e a Democratização do Acesso	21
2.2 A Trilogia "Re" e a Estética da Reafirmação.....	23
2.3 Tropicalismo e a Modernização da Música Popular.....	26
2.4 Arte de Protesto e Movimentos Culturais.....	26
2.5 O Testemunho e a Consciência Negra Transnacional	30
2.6 Gil como Ancestral Vivo: Fontes e Memória	34
3 RESISTÊNCIA E NEGRITUDE NA OBRA GILBERTIANA DA DÉCADA DE 70: LETRAMENTO RACIAL COMO ENFRENTAMENTO AO RACISMO E À PERSEGUIÇÃO POLÍTICA	39
3.1 O Mito da Democracia Racial e o Contexto da Ditadura	39
3.2 Estética Corporal e Movimentos de Afirmação Negra	41
3.3 Sincretismo, Religiosidade e a Resistência dos Orixás	43
3.4 O Impacto do FESTAC 77 e o “Tornar-se Negro”	48
3.5 “Chuck Berry Fields Forever” e a Genealogia do Rock.....	51
3.6 A Reescrita do Jeca Tatu e o Riso Ambivalente.....	52
3.7 A Encruzilhada como Princípio Epistemológico	54
3.8 O Racismo Estrutural, o Mito da Democracia Racial e a Crítica ao Branqueamento	56
3.9 Letramento Racial e o Horizonte do Quilombismo	65
4 PERFORMANCE E ARQUIVO: CONCEITOS PRINCIPAIS	72
4.1 Fundamentos Teóricos dos Estudos da Performance	72
4.2 Afrografias e a Inscrição da Memória no Corpo	73
4.3 Liderança Feminina e a Sacralidade do Terreiro	76
4.4 Performance, Comportamento Restaurado e Mídia.....	79
4.5 Intermedialidade e as Comunidades Interpretativas	86

5 CORPO-TELA, IMAGEM, AÇÃO: GILBERTO GIL E SUA PERFORMANCE DE PROTESTO N'OS <i>DOCES BÁRBAROS</i> DE 1976	93
5.1 O Episódio em Florianópolis: Vigilância e Prisão.....	93
5.2 O Julgamento: Entre a Boina Rosa e o Riso Irônico	95
5.3 Contracultura e a Repressão às Mudanças de Comportamento	100
5.4 Moralismo Institucional e a Resistência pelo Corpo	103
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação investiga a performance como ato de resistência política e cultural na trajetória de Gilberto Gil durante a ditadura civil-militar brasileira. O foco recai sobre o ano de 1976, momento em que a turnê *Os Doces Bárbaros* — realizada ao lado de Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia — se torna palco de tensões entre a liberdade artística e a repressão do Estado.

1.1 O Documentário “Os Doces Bárbaros” e a Memória Cultural

O documentário *Os Doces Bárbaros*, produzido por Gilberto Gil e Maria Bethânia e dirigido por Tob Azulay com direção fotográfica de Fernando Duarte, documenta, em 1h40min, uma turnê por um Brasil ainda sob as garras da ditadura. Estrelado por Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, o documentário é um arquivo histórico da memória da cultura nacional. A articulação de artistas baianos trouxe aos palcos de todo o Brasil a resistência da cultura baiana afro-brasileira nas narrativas orais dos movimentos de resistência poético-literários do movimento negro. Por meio dos ritos da Umbanda e do Candomblé, religiões de matriz nagô e iorubá, os artistas articulam um movimento contrário às políticas de silenciamento e repressão cultural vigentes no período. Os *Ylês*, casas ou terreiros de candomblé e umbanda são responsáveis por representar um núcleo forte de conhecimento ancestral de sobrevivência em meio ao racismo estrutural e a desigualdade social.

Essa sobrevivência ancestral não se dá no vazio, mas em um cenário histórico específico, marcado pela violência do Estado e pela necessidade urgente de reafirmação identitária.

1.2 Trajetória Artística e Contexto de Repressão

Em 1976, os artistas realizam uma turnê que tensiona o eixo Rio de Janeiro–São Paulo, articulando, em suas interpretações músico-teatrais, a ancestralidade negra a partir de epistemologias religiosas de matriz africana. A proposta é rearranjo de ritmos afro-brasileiros já reiterados popularmente como o samba, o afoxé, o ijexá e o maracatu, por exemplo. Manifestações musicais massivamente reinterpretadas no repertório popular que já eram interpretados pelos tropicalistas no princípio da carreira, mas que ganham um peso maior no período em questão. Em suas diferentes fases solo, como forma de reafirmação da cultura

popular brasileira afrodiaspórica, que foi e ainda é sistematicamente marginalizada, os artistas reiteraram uma estética afrocentrada como posicionamento político. A partir principalmente de estudos a respeito da diáspora africana.

Gilberto Gil e *Os Doces Bárbaros* “preparam a invasão” concreta, literalmente catártica, que modifica a percepção do telespectador a respeito do mundo mítico negro e apresentam-se em grandes palcos espalhados pelo Brasil, arrastando milhares de jovens para pensar as mesmas questões teórico-políticas. Esta era, inclusive, uma preocupação dos censores, já que o grupo era muito relevante à época, grandes vozes, eram também figuras de grande influência sobre os jovens.

Gilberto Gil e Caetano foram presos em São Paulo na noite 27 de dezembro de 1968, duas semanas depois da edição do AI-5. O motivo seria “incitar” os jovens à rebeldia, ou à “subversão” por conta de seu posicionamento político.

Boatos espalhados pela imprensa, diziam que Caetano e Gil teriam desrespeitado o Hino Nacional em um show na boate carioca Sucata, mas a acusação que pesava sobre eles era de “incitar a juventude à rebeldia”¹. De São Paulo, foram levados ao Rio e tiveram os cabelos raspados. O cabelo carrega a identidade, a raiz, a ancestralidade, a estética livre. O terror psicológico era uma realidade naquele momento e o processo de apagamento da identidade não é em vão. Após a prisão feita em São Paulo, os dois, por dois meses, migraram diversas vezes de quartéis sem serem informados para onde iam, inclusive o do Exército, no subúrbio de Realengo. Antes da partida para o exílio, Gil registrou a prisão no samba-despedida: “Alô, alô, Realengo... Aquele abraço!”². Ficaram, ainda, mais dois meses confinados em prisão domiciliar em Salvador.

Um arquivo que explica esse episódio é a obra *Narciso em Férias* (2020), livro de Caetano Veloso sobre as reiteradas perseguições políticas e outras formas de opressão à classe artística na época da ditadura. A obra tem um documentário produzido pela Netflix que conta com a participação e narração de diversos artistas, inclusive de Gil. Na véspera da partida para o exílio, Gil e Caetano fizeram um show de despedida na Barra, em Salvador, que se tornou um marco na história da Música Popular Brasileira: o *Barra 69*. Após permissão para o retorno, os artistas decidiram juntar forças e o resultado foi *Os Doces Bárbaros*.

Ao voltarem, os integrantes do grupo sabiam que poderiam estar sendo observados e

¹ INSTITUTO GILBERTO GIL. **Cárcere e exílio de Gil**. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/c%C3%A1rcere-e-ex%C3%ADlio-de-gil-instituto-gilberto-gil/ZgWB2EJlc5zTLQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 20 jun. 2025.

² MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Caetano e Gilberto Gil: “Back in Bahia”**. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/caetano-e-gilberto-gil-back-in-bahia?>. Acesso em: 24 jun. 2025.

isso fica evidente na coletiva de imprensa do lançamento da turnê em São Paulo, pelo uso de metáforas e olhares apreensivos um para o outro. Estavam de volta para exercer seu ofício, mas, ao mesmo tempo amedrontados. O terror psicológico que sofreram anteriormente tinha deixado marcas. A prisão de dois artistas no fim da turnê — Gil e seu baterista Chiquinho Azevedo — só comprova o sentimento de apreensão que quase transcende a tela.

É justamente para investigar as camadas dessa apreensão e as respostas performáticas elaboradas pelo artista diante do medo que esta pesquisa se estrutura.

1.3 Objetivos e Relevância da Pesquisa

Ao articular discussões que incorporam teorias da performance, do riso, da ironia, da literatura, do arquivo e das artes *interartes*, a pesquisa expõe momentos críticos de perseguição política, entre eles aqueles que culminaram na prisão de Gilberto Gil.

O compromisso da equipe de filmagem com o registro dos fatos, assumindo uma abordagem imagética descritiva e objetiva, sem abdicar da criticidade, reforça a importância de se analisar o documentário como testemunho do clima de tensão e medo instaurado pelo período político.

A turnê, além de dar origem ao documentário, marcou também a comemoração dos dez anos de carreira de cada um dos artistas envolvidos. Em um contexto atravessado pelo slogan oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”, Gilberto Gil não se deixou intimidar e compôs canções que reafirmavam a liberdade afetiva e criativa, como “O Seu Amor”. O LP *Os Doces Bárbaros*, gravado em 13 de janeiro de 1976, no Canecão (Rennó, 2003), reúne um repertório de dezoito canções que exploram a afrobrazilidade e o universo místico, sincrético e iconográfico da Bahia, especialmente da cidade de Salvador. O documentário acompanha a turnê do grupo, registrando tanto as performances quanto acontecimentos decisivos, como a prisão de Gilberto Gil, episódio central analisado ao longo desta pesquisa.

O objetivo geral, portanto, é o de analisar o documentário *Os Doces Bárbaros* (1976) como um arquivo que possibilita a performatividade da resistência política e cultural durante a ditadura civil-militar brasileira, tomando como eixo central a atuação de Gilberto Gil e a articulação entre corporeidade afro-diaspórica, negritude e performance de protesto.

Como objetivos específicos, busca-se: (a) contextualizar historicamente a produção e circulação do documentário e de obras solas dos artistas no período ditatorial, sem deixar de considerar mecanismos de censura e perseguição política aos artistas; (b) investigar de que modo a afirmação da negritude e o letramento racial se inscrevem nas performances registradas,

configurando práticas anticoloniais e anticensura de enfrentamento ao racismo institucional; (c) discutir os conceitos de performance e arquivo como ferramentas analíticas para a leitura do documentário; e (d) analisar cenas, canções e encenação dos ritos do Candomblé e da Umbanda na turnê Doces Bárbaros como gestos performativos de resistência cultural e política.

A pesquisa justifica-se, em primeiro lugar, por sua relevância acadêmica, ao propor uma leitura do documentário *Os Doces Bárbaros* (1976) não apenas como registro audiovisual de uma turnê musical, mas como arquivo performático da resistência afro-brasileira, que é política e cultural durante a ditadura civil-militar brasileira.

Embora a obra dos artistas envolvidos — em especial Gilberto Gil — seja amplamente estudada no campo da música popular brasileira, observa-se que ainda são escassas as análises que articulam, de modo sistemático, performance, corporeidade afro-diaspórica, negritude e arquivo a partir desse documentário específico, sobretudo no contexto dos estudos interdisciplinares entre literatura, artes e cultura. Desse modo, o trabalho busca contribuir para o alargamento crítico desse campo, ao deslocar o olhar da canção isolada para a performance enquanto prática estética, política, poética e memorial.

Do ponto de vista social e político, a pesquisa se mostra pertinente ao retomar um objeto produzido em um período marcado pela censura, pela repressão estatal e pela perseguição a artistas e intelectuais, refletindo sobre como a arte se constituiu como espaço de enfrentamento simbólico e material ao autoritarismo. Ao enfatizar a afirmação da negritude, das matrizes culturais afro-brasileiras e das cosmologias africanas nas performances registradas no documentário, o estudo dialoga com debates contemporâneos sobre racismo estrutural, memória histórica, democracia; ao reafirmar a importância de revisitar arquivos do passado para compreender tensões ainda presentes na sociedade brasileira por conta dos resquícios da ditadura; ao estimular a vontade do leitor de percorrer o mesmo percurso filosófico acerca da questão da ancestralidade como forma de resistência política.

Justifica-se a pesquisa, ainda, pela escolha de uma abordagem que privilegia os estudos da performance e do arquivo como chaves interpretativas, compreendendo o corpo em cena como lugar de inscrição de memórias, saberes e práticas ancestrais historicamente marginalizadas. Ao tomar Gilberto Gil como eixo central da análise, sem desconsiderar a atuação coletiva em *Os Doces Bárbaros*, a dissertação reconhece a relevância de sua trajetória artística e política na construção de uma poética engajada, que articula estética, ancestralidade e resistência. Dessa forma, o trabalho pretende contribuir tanto para os estudos sobre musicologia e cultura brasileira quanto para reflexões críticas acerca do papel da arte na elaboração de narrativas contra-hegemônicas em contextos de opressão.

Para dar conta dessa complexidade e alcançar os objetivos propostos, foi necessário traçar um percurso investigativo que articulasse diferentes campos do saber.

1.4 Procedimentos Metodológicos

Do ponto de vista metodológico, a dissertação adota uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, situada na confluência entre os estudos literários, os estudos culturais e os estudos da performance. A análise fundamenta-se na compreensão da performance como prática estética e política, mobilizando contribuições teóricas de autores como Richard Schechner, Paul Zumthor e Leda Maria Martins, especialmente no que se refere às noções de corporeidade, oralidade, ritual e inscrição de memórias no corpo. Soma-se a esse aporte a perspectiva proposta por Diana Taylor, que diferencia arquivo e repertório, permitindo pensar o documentário não apenas como registro fixo, mas como espaço de atualização de gestos, saberes e práticas culturais.

No que concerne aos procedimentos de pesquisa, realizou-se o levantamento e a observação sistemática do documentário, bem como a consulta a materiais audiovisuais e musicais disponíveis em acervos físicos e digitais. Foram considerados, ainda, registros iconográficos, entrevistas e documentos que contribuem para a contextualização histórica e cultural da obra analisada. O trabalho com esses materiais buscou estabelecer relações entre imagem, som e texto, privilegiando uma leitura *interartes* e *intermídia*, capaz de evidenciar os diálogos entre música, performance, cinema e literatura no interior da obra gilbertiana.

Por fim, a organização da dissertação reflete o percurso teórico-metodológico adotado. Após a Introdução, o Capítulo 2 apresenta o contexto histórico e cultural da produção artística de Gilberto Gil na década de 1970, especialmente no período compreendido entre 1968 e 1977, discutindo as relações entre resistência política, negritude e cultura afro-brasileira em sua obra.

O Capítulo 3 aprofunda a discussão sobre resistência e negritude, abordando a afirmação das corporeidades afro-diaspóricas, o letramento racial e as práticas culturais de matriz africana como estratégias de enfrentamento ao racismo estrutural e à repressão política, situando a produção gilbertiana no interior de debates mais amplos sobre identidade, memória e ancestralidade.

O Capítulo 4 dedica-se à apresentação e à discussão dos principais referenciais teóricos mobilizados pela pesquisa, com ênfase nos conceitos de performance, arquivo e repertório, fundamentais para a leitura analítica do documentário.

O Capítulo 5 concentra-se na análise do documentário **Os Doces Bárbaros**,

examinando performances, cenas e estratégias estéticas como gestos de protesto e resistência política no contexto da ditadura civil-militar brasileira.

A dissertação encerra-se com a Conclusão, na qual são retomados os principais resultados do estudo e apresentadas reflexões decorrentes da análise desenvolvida. Parte-se da compreensão de que a obra gilbertiana — e, de modo particular, o documentário *Os Doces Bárbaros* — só pode ser apreendida em sua complexidade quando pensada a partir do entrecruzamento entre performance, memória, negritude e arquivo.

Esse entrecruzamento exige um suporte conceitual robusto, capaz de sustentar a leitura da canção e da imagem não apenas como documentos, mas como atos performativos.

1.5 Referenciais Teóricos e a Canção como Texto

Nesse sentido, o trabalho dialoga com os estudos da performance propostos por Richard Schechner e Paul Zumthor, que possibilitam compreender o acontecimento artístico como prática encarnada, relacional e situada no tempo, bem como com a noção de arquivo e repertório formulada por Diana Taylor, fundamental para pensar a transmissão de saberes e gestos para além da fixidez documental, em tensão com a performance. Soma-se a essas contribuições a perspectiva de Leda Maria Martins, especialmente no que se refere às afrografias da memória e às temporalidades espiraladas, que permitem compreender o corpo negro em cena como lugar de inscrição histórica, ritual e política.

O debate sobre negritude, identidade e subjetividade negra é aprofundado a partir das reflexões de Kabengele Munanga, Abdias Nascimento e Neusa Santos Souza, cujas análises permitem compreender os processos de construção identitária do sujeito negro em uma sociedade estruturada pelo racismo, evidenciando as tensões entre pertencimento, reconhecimento e apagamento. Essas discussões articulam-se, ainda, ao conceito de colonialidade do poder, conforme formulado por Aníbal Quijano, situando a produção artística de Gilberto Gil como gesto de enfrentamento simbólico e político às hierarquias raciais herdadas do projeto colonial. Por fim, os aportes de Jacques Le Goff e Walter Benjamin contribuem para pensar a memória como campo de disputa e resistência, reafirmando o documentário não apenas como registro do passado, mas como dispositivo crítico que reinscreve, no presente, experiências históricas silenciadas. É nesse entrelaçamento teórico que a dissertação se inscreve, propondo uma leitura interartes e interdisciplinar da performance como gesto estético-político de resistência.

Neste trabalho, a canção é compreendida como uma forma de texto poético ampliado,

cuja significação não se restringe à letra escrita nem à sua leitura silenciosa. Ao contrário, trata-se de uma textualidade que se constitui na articulação entre palavra, som, voz, corpo e contexto histórico-cultural. Tal perspectiva dialoga com os estudos de Claus Clüver acerca das interartes e da intermedialidade, ao compreender a canção como uma prática híbrida, atravessada por diferentes sistemas semióticos, em que linguagem verbal, musical e performática operam de modo indissociável. Desse modo, a canção não é tomada como poema no sentido estrito, mas como acontecimento estético que se realiza plenamente na performance.

As reflexões de Wilberth Salgueiro e Aparecida Rocha Gouvêa contribuem para pensar a canção popular brasileira como forma de elaboração poética, ética e política, especialmente em contextos de repressão e censura, nos quais a música se torna um espaço privilegiado de resistência simbólica. Em diálogo com Diana Taylor, essa abordagem permite compreender a canção também como repertório, isto é, como prática de memória viva, transmitida pelo corpo e pela voz, em oposição à fixidez do arquivo escrito. Assim, na obra gilbertiana, a canção é analisada como texto poético-performático e gesto estético-político, no qual se inscrevem disputas de memória, identidade e negritude.

2 REPERTÓRIO SOCIOCULTURAL DA OBRA *GILBERTIANA*: DEBATE HISTÓRICO SOBRE A CULTURA DE PROTESTO E FONTES DE ARQUIVO

Este capítulo dedica-se a mapear as bases históricas e culturais que sustentam a obra de Gilberto Gil na década de 1970. Para compreender a dimensão de sua resistência política, é fundamental examinar não apenas o contexto da ditadura e do Tropicalismo, mas também os arquivos — *digitais e memoriais* — que nos permitem acessar e reatualizar esse repertório no presente.

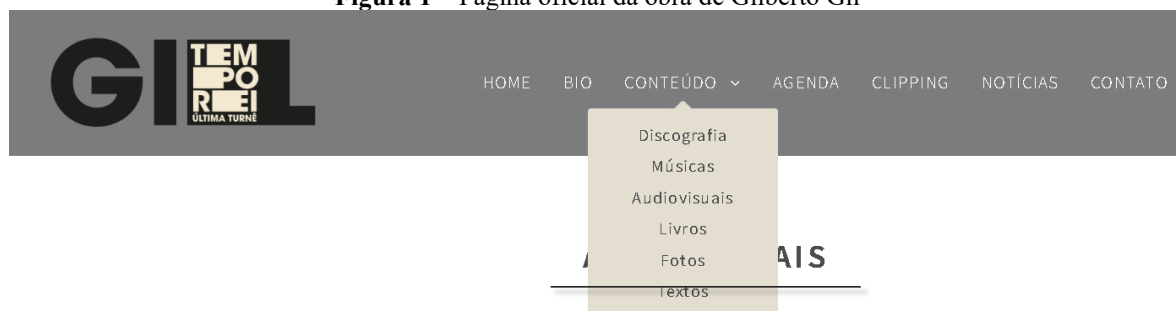
2.1 Arquivos Digitais e a Democratização do Acesso

Para investigar o repertório sociocultural de Gilberto Gil, faz-se necessário compreender os meios pelos quais sua memória é preservada e atualizada no presente. Os arquivos digitais funcionam, aqui, não apenas como fontes de consulta técnica, mas como extensões do próprio “repertório” gilbertiano, permitindo que a cultura de protesto e as referências históricas sejam reativadas por novos públicos.

A obra gilbertiana requer reiteradas análises do repertório, seja poético/musical, audiovisual, ou histórico crítico, toda obra demanda nova escuta. O repertório de Gilberto Gil é composto com referências que transpassam arcabouços socioculturais. Amplia horizontes e estimula uma consciência política que abarque o Brasil plural. Com vasta obra política e engajada, Gil, em sua página oficial,³ reúne mais de 70 discos e quase 800 músicas registradas, dentre elas, audiovisuais como *Show ‘Viva Brasil’ Paris, Viva São João!, Filhos de Gandhi, Pierre Fatumbi Verger* e *Tempo Rei*. Conforme sintetiza Reginaldo Prandi (2001) no livro *Mitologia dos Orixás* ao apresentar a trajetória intelectual de Pierre Fatumbi Verger, o Brasil contou com um incansável divulgador da religião dos orixás, fotógrafo e etnólogo francês que adotou o candomblé como religião e o Brasil como pátria, tendo se iniciado babalaô na África, quando passou a se chamar Pierre Fatumbi Verger (Prandi, 2001, p. 26). Prandi destaca que, desde obras publicadas na França, em 1954 e 1957, até os livros lançados no Brasil a partir da década de 1980, Verger reuniu e ampliou um vasto conjunto de narrativas mítico-cosmogônicas afro-atlânticas. Entre gravações inéditas e antigas, o filme bibliográfico *The Biography Channel* também disponível no site, mostra, por exemplo, a trajetória histórica do músico.

³ GILBERTO GIL. **Site oficial**. Disponível em: <https://www.gilbertogil.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Figura 1 – Página oficial da obra de Gilberto Gil



Fonte: www.gilbertogil.com.br. Acesso em 10 set. 2024.

O site disponibiliza todas as canções em ordem alfabética, mostrando que o artista pretende facilitar ou democratizar o acesso à sua obra. Este é um importante ato de cidadania, principalmente porque considera a relação pragmática do conteúdo produzido e sua propagação de forma gratuita. Para quem deseja ouvir o repertório sem ruídos, como propagandas entre os intervalos de cada canção, o site é uma ótima fonte. No site, as canções aparecem, basicamente, como recurso multimodal, em que texto, som e interação são trabalhados.

No *mainstream*⁴ das plataformas digitais de streaming, o consumo musical é mediado por sistemas de reprodução automática, organizados por algoritmos que definem a escuta contínua e pouco reflexiva do repertório. Em contraste, no site oficial do artista, a escuta exige uma ação deliberada do interlocutor: ao término de cada canção, é necessário selecionar manualmente a faixa seguinte, seja por meio do mouse ou do *touchscreen*.

Essa diferença não é meramente técnica, mas epistemológica ao deslocar o ouvinte de uma escuta passiva para uma relação mais consciente com a obra. Além disso, diferentemente dos aplicativos de música, o site disponibiliza comentários do próprio autor acerca do contexto histórico de composição das canções, bem como das motivações poéticas, políticas e ideológicas que atravessam seu repertório. Desse modo, o ambiente digital construído por Gilberto Gil tensiona a lógica do *mainstream*, ao propor uma experiência de escuta que articula memória, autoria e letramento cultural, ampliando as possibilidades de compreensão crítica da obra.

Essa disponibilidade dos arquivos digitais permite-nos revisitar momentos cruciais da carreira do artista, como a fase em que sua estética se volta deliberadamente para a revalorização da cultura negra.

⁴ *Mainstream* designa o circuito cultural hegemônico, responsável por legitimar e difundir práticas artísticas segundo critérios dominantes, geralmente alinhados a interesses mercadológicos e a padrões eurocêntricos de valor.

2.2 A Trilogia "Re" e a Estética da Reafirmação

Com edição e curadoria de Chris Fuscaldo e da Garota FM Edições, outra fonte relevante desta pesquisa é a exposição do museu online gratuito da plataforma Google Arts & Culture, intitulada *O ritmo de Gil: uma viagem ao som de um ícone brasileiro*. A exposição destaca grandes festivais da canção e momentos centrais da trajetória artística e política do compositor, funcionando como um arquivo digital que articula imagem, som e narrativa histórica. A capa apresentada a seguir ilustra a referida exposição:

Figura 2 – Museu online gratuito sobre a vida e obra de Gilberto Gil.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/project/gilberto-gil>. Acesso em: 15 nov. 2024.

Cada disco está ligado a um período da minha vida, com características próprias que influenciaram o repertório, a criação, a composição das músicas e a realização dos discos, de sua sonoridade, e com os músicos convidados... Eu faço discos com uma dimensão existencial muito forte. Todos eles. Desde os primeiros, os experimentais que gravei na Bahia, de 78 rotações (Gil, s.d.).

Em seu repertório, é a canção “Sandra”, sexta canção do álbum *Refavela* (1977), segunda do repertório com maior tempo de duração (4min47s), que nos abre a janela para o documentário *Os Doces Bárbaros* é ela a ponte que nos direciona para o nosso atual objeto de estudo. Analisando o disco *Refavela* “Sandra” parecia solta no repertório, mas, ao associá-la ao documentário, percebemos que essa canção poderia ser o gancho utilizado pelo autor para mobilizar o público a revisitar a exposição organiza-se em três capítulos — “Gil, o Músico”, “Gil, a Alma” e “Gil, a Inspiração”. Ainda na plataforma **Google Arts & Culture**, outras exposições, como *Cárcere e Exílio de Gil*, *Consciência Negra no Brasil* e *Uma Jornada pela América*, mostraram-se fundamentais para a consolidação das argumentações desenvolvidas ao longo desta pesquisa, bem como para o fortalecimento do repertório bibliográfico mobilizado, confirmando a pertinência dos caminhos teórico-metodológicos adotados. Na mesma plataforma, o Instituto Gilberto Gil reúne fotografias recentes do artista, registros de novos lançamentos, cerimônias acadêmicas e imagens de sua vida familiar, compondo um arquivo digital que articula memória pública e trajetória pessoal

Observa-se, assim, como a organização e a circulação desses arquivos digitais contribuem para a construção de uma metodologia de pesquisa que atravessa o cinema, a internet e outros meios de comunicação de massa. Nesse sentido, compreender as relações entre mídias e apropriar-se de teorias em torno da performance e das artes torna-se fundamental para apreender, ainda que minimamente, o significado da obra gilbertiana no contexto da cultura brasileira. Trata-se de uma produção vasta, que demanda constante revisitação, rememoração e cultivo crítico — objetivo que esta dissertação assume ao privilegiar a tradução intersemiótica e o diálogo entre literatura, artes visuais, música e cinema, conforme propõe Solange Oliveira (2007, p. 192).

Como mecanismos de audição, foram utilizadas plataformas digitais como *YouTube Music* e *Apple Music*, responsáveis por mediar parte significativa do fluxo contemporâneo de escuta musical. Somam-se a elas outras plataformas relevantes, como *Spotify* e *Deezer*. As transformações tecnológicas nos modos de reprodução da música também redefiniram a relação com a obra de arte: o disco de vinil e a vitrola, longe de se tornarem obsoletos, permanecem como suportes ativos, hoje ressignificados como práticas de escuta que valorizam materialidade, ritual e memória.

Ao transitar entre diferentes recursos midiáticos — aplicativos de áudio, reprodutores digitais, sites oficiais e mídias físicas — constroem-se textualidades acessíveis e plurais, movimento que o próprio Gilberto Gil tem incentivado ao longo de sua trajetória. O artista reconhece a importância desses processos de compartilhamento, nos quais aspectos de sua vida pessoal coexistem e atravessam sua produção artística, sempre articulados a questões políticas, sociais e culturais que configuram sua obra como espaço de reflexão crítica e resistência é o que apresenta a canção:

Maria Aparecida, porque apareceu na vida
 Maria Sebastiana, porque Deus fez tão bonita
 Maria de Lourdes
 Porque me pediu uma canção pra ela
 Carmensita, porque ela sussurrou: “Seja bem-vindo”
 (no meu ouvido)
 Na primeira noite quando nós chegamos no hospício
 E Lair, Lair
 Porque quis me ver e foi lá no hospício
 Salete fez chafé, que é um chá de café que eu gosto
 E naquela semana tomar chafé foi um vício
 Andréia na estreia
 No segundo dia, meus laços de fita
 Cintia, porque, embora choque, rosa é cor bonita
 E Ana, porque parece uma cigana da ilha
 Dulcina, porque
 É santa, é uma santa e me beijou na boca
 Azul, porque azul é cor, e cor é feminina

Eu sou tão inseguro porque o muro é muito alto
 E pra dar o salto
 Me amarro na torre no alto da montanha
 Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro
 E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre
 É só balançar
 Que a corda me leva de volta pra ela:
 Oh, Sandra
 (Gil, 1977).

Ao retornar do Festival de Arte e Cultura Negra, em 1977, Gilberto Gil intensificou uma produção musical marcada pela afirmação da negritude, pela crítica social e pela reelaboração estética de matrizes afro-diaspóricas. Nesse contexto, lançou discos fundamentais como *Refavela* (1977) e *Realce* (1979), além do álbum *Refestança* (1977), em parceria com Rita Lee. O repertório desse período reúne canções emblemáticas da Música Popular Brasileira, como “*Back in Bahia*”, de Gil, e “*Ovelha Negra*”, de Rita Lee — ambas expressões de uma poética da dissidência, do deslocamento e da recusa às normatividades impostas pelo mercado e pelo conservadorismo cultural da época.

Precursor dessa fase, o disco *Refazenda* (1975) já anunciava os deslocamentos estéticos e políticos que seriam aprofundados posteriormente, sendo inclusive citado durante o julgamento de Gil em 1976 e aparecendo no documentário *Os Doces Bárbaros*. A chamada trilogia Re — *Refazenda*, *Refavela* e *Realce* — constitui, assim, um dos momentos mais significativos da trajetória do compositor. A mudança da rota artística de Gil, portanto, não se deu de maneira abrupta, mas resultou do amadurecimento crítico do próprio projeto tropicalista, que, ao ser reavaliado pelo artista, abriu espaço para uma revisitação consciente de suas matrizes negras, territoriais e ancestrais.

[...] foi uma ideia que veio depois. Quando fiz o *Refazenda*, me dedicando aos aspectos da renovação, da reconstituição de um universo etc, aquilo tudo me inspirou nesse sentido de revisita a certos recantos do meu território. Quando eu tive que pensar no movimento seguinte ao *Refazenda*, aí então esse sentido de revolvimento do terreno me veio à mente. Daí a ideia de visitar o mundo negro (em *Refavela*). A viagem à Nigéria foi extraordinariamente inspiradora, convidativa, nesse sentido... E, lá, mais adiante, também tive o *Realce*, como o *Refestança* no meio, meu disco com Rita... Todo esse “Re” foi forjado ali no *Refazenda* (Gil *apud* Fuscaldo, 2023, p. 28).

A maturação estética observada na trilogia ‘Re’ não surgiu isoladamente; ela é fruto de um processo contínuo de modernização da música popular que teve no Tropicalismo o seu grande laboratório.

2.3 Tropicalismo e a Modernização da Música Popular

Os anos 1940 precederam uma onda de novidades, preparando, assim, o caminho para o pensamento tropicalista. Com o amadurecimento do movimento, que, nos anos 1970, continuou ganhando força popular, ampliaram-se as possibilidades de experimentação estética e de crítica social, permitindo que artistas como Gilberto Gil aprofundassem o diálogo entre cultura popular, negritude e resistência política. Segundo Gil, em seu texto intitulado *Antropofagia & Tropicália* disponível em seu site:

A década de 40, momento em que o país acessa o patamar inicial da cultura de massas no pós II Guerra, com os primeiros reflexos mais visíveis, entre nós, das grandes inovações do século, como o telégrafo, o telefone, o fonógrafo, o cinema e o rádio [sic], é quando se forja, dentro desse ambiente possibilitado pela eletricidade e a eletrônica, o que se pode chamar de “o artista moderno de música popular” [sic], um fenômeno só possível pela formação de uma sociedade populosamente ampla, concentrada nas grandes cidades cortadas por meios de transporte urbano mais ligeiros e mais abrangentes como os automóveis, os bondes e os ônibus; e aglomerações humanas interconectadas por meios mais ágeis de comunicação entre as casas, as pessoas, os espaços públicos, tudo isso se estendendo e se expandindo através de uma inter-urbanidade finalmente conseguida através das novas estradas férreas e rodoviárias, das navegações costeiras e trans-oceânicas, das linhas aéreas intensificando intercâmbios de toda natureza entre cidades como Rio, S.Paulo, [sic] Paris e Nova York; entre outras capitais e o nosso interior do país, um país que começa a “se falar” com intensidade e velocidade inauditas. Dentre esses falares novos, a música popular.

O Tropicalismo, contudo, não foi apenas um movimento de renovação estética, mas também uma resposta direta às tensões sociais da época, configurando-se como uma genuína forma de arte de protesto.

2.4 Arte de Protesto e Movimentos Culturais

Nesse discurso, Gil associa as novas tecnologias à expansão urbana e afirma que, em meio a essa relação, o modo de se produzir arte e cultura se traduz na música popular. Não à toa, o compositor, nos anos 1970, dedicou suas produções a temas que discutem a territorialidade brasileira de um ponto de vista histórico-crítico muito aguçado, sempre como um bardo. Segundo Wally Salomão no texto “Re-Sol-Vida”⁵, Gilberto Gil é “a ponta de lança”, ou seja, quem abre os caminhos, quem lidera. “[...] A sentinela avançada, o jogador e o soldado em um só e caso não portasse uma competência e maestria onipresentes, até poderia ser fichado

⁵ INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **Gilberto Gil** (acervo digital). Disponível em: <https://www.jobim.org/gil/handle/2010.4/1243>. Acesso em: 18 jun. 2025.

como boi de piranha, aquele boi que é atirado n'água para que o rebanho possa atravessar incólume a correnteza". No contexto histórico em que se deu o tropicalismo, a partir de 1967, discutir questões sociais foi uma demanda mundial. Maria Aparecida Gouvêa (2013, p. 50) elucida que [...] "havia um acirramento de manifestações nas sociedades contemporâneas de modo geral, incluindo os países mais desenvolvidos que vivenciaram protestos comandados pela juventude". A autora afirma que:

Nos Estados Unidos, acontecia um movimento pacifista contra a guerra do Vietnã; movimentos em favor da liberdade sexual, na luta dos negros, das mulheres também foram deflagrados; os *hippies* chocavam a sociedade com seus cabelos crescidos e suas bandeiras de liberdade comportamental; na França, aconteceu o famoso maio de 68, quando as ruas de Paris se transformaram em uma verdadeira guerra civil, com as manifestações estudantis, atraindo a solidariedade do operariado, com uma greve que envolveu dez milhões de trabalhadores; na Itália, Inglaterra e Alemanha, também havia insatisfação com as burocracias governamentais, despertando a oposição estudantil e operária. (Gouvêa, 2013, p. 50).

O movimento tropicalista, liderado por Caetano Veloso e Gil, foi motivado, principalmente, pela poética modernista de Oswald de Andrade, pelo concretismo, outrora debatido por Augusto de Campos no cânone literário, pelo Cinema Novo, e pelos movimentos vanguardistas e nacionalistas, surgidos dos Centro Populares de Cultura (CPC's). O movimento estudantil, cada vez mais fortalecido, formou diversas "[...] organizações clandestinas, em sua maioria originadas de dissidências do Partido Comunista" (Gouvêa, 2013, p. 49). Havia três correntes culturais e estéticas no "[...]cenário artístico brasileiro: a comercial (indústria cultural), baseada no modelo *pop* americano, vendendo uma rebeldia bem comportada e desprovida de conteúdo, a nacionalista e a vanguardista" (2013, p. 49), sendo que as duas últimas:

Marcaram profundamente a cultura brasileira, já que instauraram a relação entre estética e debate político na arte, estabelecido pela agitação cultural e comportamental dos anos 1960 em oposição à força do regime militar. Os nacionalistas tinham origem nos CPC's e no Teatro de Arena e objetivavam a revolução que libertasse a cultura nacional, com foco na construção da identidade cultural do país (Gouvêa, 2013, p. 49).

Em 1968 os CPC's advindos da União dos Estudantes, tinham como objetivo "[...] construir uma cultura nacional popular e democrática, expandindo-se por todo o país, atraindo jovens intelectuais e propondo atividades conscientizadoras junto às classes populares" (Gouvêa, 2013, p. 47). Ao produzir a obra *Tropicália*, Hélio Oiticica, autor de obras como "Cara de Cavalo" e "Seja marginal, seja herói", inspira Caetano Veloso a produzir a canção com o mesmo nome e com o qual batizou o movimento. Em 1968, as canções "Tropicália", "Proibido

Proibir” compostas por Caetano; “Panis et Circenses”, de Caetano e Gil, “Domingo no Parque” e “Geleia Geral”, de Gil, viraram estandartes do movimento tropicalista e da liberdade artística. Maria Gouvêa que (2013, p. 47) detalha como se deu a efervescência cultural dos anos 1960:

A partir da década de 1960, a arte brasileira tomou um novo rumo, revelando-se como uma forma legítima de denúncia das injustiças sociais, com o objetivo de conscientizar as pessoas e transformar a realidade social brasileira. [...] Os filmes de Glauber Rocha (a filmagem de *Terra em transe* em 1966); e as montagens teatrais de José Celso Martinez Correa (particularmente, *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933 e encenado pela primeira vez em 1967, além de *Roda-viva*, texto de Chico Buarque, encenado em 1968.

Para Cristian Ribeiro (2018, p. 100), essa tendência tropicalista, “[...] com uma busca pela inserção das ‘coisas nacionais’ no ‘mundo moderno’ é que se constitui uma visão estética direcionada para movimentos pan-africanistas internacionais.” Mais tarde, em Londres, quando exilado, Gilberto Gil reforça que o “ideário tropicalista” apareceu de forma mais incisiva no *Expresso 2222*, passando pelos discos *Refazenda*, em 1975, e chegando no disco *Refavela*, em 1977 (OLIVEIRA, 2015, p. 183-184), discos nos quais trabalhou durante e após o exílio. Marcos Silva (2013, p. 1), reafirma que o tropicalismo também [...] “estava articulado aos percursos de outras linguagens artísticas, particularmente, os ambientes de Artes Plásticas”.

A cultura de protesto passou a ser algo central nas produções artísticas brasileiras. A ditadura do general Costa e Silva, em 1968, “[...] após a derrota no congresso, reagiu e decretou o quinto ato, assumindo o controle integral sobre a sociedade civil brasileira.” (Gouvêa, 2013, p. 51). Em diversas peças de teatro, filmes e canções, artistas incorporaram ao seu repertório, elementos culturais e religiosos afro-brasileiros, como signo de protesto, de resistência e de enaltecimento da ancestralidade africana. O Teatro de Arena, por exemplo, utilizou Zumbi dos Palmares como [...] “parábola de luta e de resistência contra os militares, apresentando o golpe militar como um passageiro acidente do percurso” (Gouvêa, 2013, p. 53). Estreou em São Paulo, em 1965, com o título *Arena conta Zumbi*. O mesmo grupo, também em 1965, performou uma peça que se chamava *Arena conta Bahia*. Pensar movimentos de resistência é também refletir sobre a sociedade brasileira e suas múltiplas culturas. O próprio Teatro Experimental do Negro (TEN) que surgiu em 1944, idealizado por Abdias do Nascimento, foi amplamente perseguido durante a ditadura militar. “Com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria”⁶ o TEN, segundo Abdias do Nascimento (2004, p. 139):

⁶ BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública (Secretaria Especial da Cultura) — Fundação Cultural Palmares. **Teatro Experimental do Negro (TEN)**. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten>. Acesso em: 7 nov. 2024.

[...] Estreia no Teatro Municipal O Imperador Jones e foi transferido para o Teatro Fénix, encerrando sua temporada em 8 de setembro de 1946. Fechava-se, com sucesso, a primeira de uma série de produções teatrais através das quais, por mais de uma década, o TEN conseguiu interferir efetivamente no palco brasileiro, estendendo-se até São Paulo, onde, em 1946, se fundou o TEN/SP. De 1945 a 1957, o TEN levou à cena no Rio de Janeiro: O Imperador Jones (1945), Todos os Filhos de Deus Tem Asas (1946) e Moleque Sonhador (1946), de Eugene O'Neill; O Filho Pródigo (1947), de Lúcio Cardoso; Aruanda (1948), de Joaquim Ribeiro; Calígula, de Albert Camus; Filhos de santo (1949), de José Morais Pinho; Rapsódia Negra, espetáculo de dança (1952); e Sortilégio (1957), de Abdias do Nascimento. Entre as peças montadas pelo TEN paulista, incluem-se O Cavalo e o Santo e Filha Moça, de Augusto Boal, João sem Terra, de Hermilo Borba Filho e O Mulato, de Langston Hughes.

A ditadura civil-militar, ao longo da década de 1970, minou de forma sistemática movimentos culturais e políticos que já enfrentavam dificuldades financeiras e tensões internas, inviabilizando sua continuidade. Resistir, para Gilberto Gil, nesse contexto, significou organizar a revolta simbólica e estética contra um sistema assumidamente necropolítico, que operava pelo silenciamento, pela criminalização e pela fragmentação dos corpos e das memórias negras. Trata-se de um regime que não apenas censurava a produção artística, mas também restringia o acesso da população negra aos espaços de legitimação cultural, intelectual e política.

Esse processo de exclusão estrutural já havia sido enfrentado por iniciativas anteriores, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), cujo projeto de descentralização dos saberes e de afirmação da subjetividade negra foi progressivamente sufocado pelo aparato ideológico do Estado e por condições históricas de longa duração. Como observa Leda Maria Martins,

O esforço de descentramento promovido pelo TEN não sobreviveu ao aparato ideológico e às séries de condições que vêm, há séculos, excluindo as minorias dos centros de produção e decisão, relegando ao exótico as instituições e as práticas que incorporam o outro em sua fala e que o consideram como um elemento relevante na construção dos saberes e nas posições de poder social (Martins, 2023, p. 83).

Nesse sentido, a atuação de Gil pode ser compreendida como continuidade e reatualização dessas lutas, agora mediadas pela canção, pela performance e pelo audiovisual, que operam como estratégias de enfrentamento ao epistemicídio e como formas de reinscrição da cultura negra no campo da produção simbólica brasileira.

Gilberto Gil demonstra interesse pelo “aqui e agora” de sua época não como adesão a um presentismo imediato, mas como gesto crítico que reinscreve o presente em uma temporalidade ampliada. Sua produção poético-musical articula o tempo histórico da ditadura ao retorno de memórias ancestrais, fazendo do instante presente um lugar de reatualização do passado e de projeção do futuro. Essa operação aproxima-se da noção de tempo espiralar, formulada por Leda Maria Martins, segundo a qual as culturas afro-diaspóricas compreendem

o tempo como movimento contínuo de retorno, sobreposição e recriação, no qual passado, presente e futuro coexistem. Assim, ao cantar o “aqui e agora”, Gil não apenas denuncia as violências de seu tempo, mas convoca saberes ancestrais como fundamento ético, estético e político da resistência, transformando a canção em espaço performativo de memória e luta.

Nesse cenário de enfrentamento, a voz de Gilberto Gil transcende a denúncia local para se conectar a uma rede mais ampla de solidariedade, onde o testemunho pessoal dialoga com a consciência negra transnacional.

2.5 O Testemunho e a Consciência Negra Transnacional

Nesse contexto, a música de protesto assume papel central na cultura de resistência ao regime militar. Como observa Gouvêa (2013), o termo “canção de protesto” está diretamente associado a um recorte temporal específico — a ditadura civil-militar — no qual compositores recorreram a metáforas, jogos de linguagem e estratégias discursivas sofisticadas para contornar a censura e denunciar as violências do Estado.

A música, por seu potencial de mobilização afetiva e persuasiva, tornou-se um meio privilegiado de conscientização política, despertando no público o desejo por transformação social. Embora práticas de música engajada já estivessem presentes desde o início da década de 1960, especialmente nos Centros Populares de Cultura (CPCs), é após o golpe militar que essas produções assumem um caráter mais explícito de denúncia e protesto, distinguindo-se do engajamento anterior pela urgência e pela radicalização do enfrentamento político:

A música teve importante participação na cultura de protesto. Através de utilização de metáforas, jogos de palavras, estratégias persuasivas bem elaboradas, os compositores se posicionaram de forma efetiva e com sucesso, contra as armaduras do regime militar. A cultura de protesto buscava conscientizar as pessoas sobre a realidade brasileira, criando um desejo por mudança e, nesse aspecto a música apresenta-se de forma privilegiada, já que emociona as pessoas, colaborando para a persuasão. [...] Na verdade, desde o início da década de 1960, nos chamados CPC's, já se fazia música engajada, registrando os problemas sociais brasileiros. Entretanto, após o golpe militar, esse movimento tomou um rumo de denúncia, de protesto, diferenciado do período anterior à ditadura (Gouvêa, 2013, p. 65; 100).

A performance de resistência de Gilberto Gil articula-se à compreensão de sua ancestralidade afro-diaspórica não apenas no plano subjetivo, mas também coletivo e político. Desde o Tropicalismo, o artista ensaia, elabora e reelabora o resgate dessa ancestralidade como gesto estético e ético, compreendendo que a repetição — entendida como reatualização da memória — produz consciência crítica. Tal movimento não se restringe a uma demanda individual, mas se projeta como uma escrita solidária e engajada, que responde a experiências

históricas de violência, silenciamento e repressão. É nesse contexto que práticas artísticas e narrativas marcadas pela urgência de dizer o vivido passam a exigir novas categorias analíticas, capazes de dar conta da dimensão política da experiência. Nesse sentido, a noção de *testimonio* emerge como ferramenta teórica fundamental para a leitura de produções culturais latino-americanas atravessadas por regimes autoritários. Para Valéria Marco (2004, p. 46), as múltiplas combinações entre discursos literários, documentais e jornalísticos contribuíram para que a crítica formulasse o conceito de *testimonio* especificamente no contexto da América Latina, sobretudo após a eclosão das ditaduras militares. Para a autora:

O testemunho desenha-se com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto – é solidário e deve reproduzir fielmente o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido. (Marco, 2004, p. 46).

Nesse horizonte, o Tropicalismo pode ser compreendido como um campo de trânsito e confluência entre diferentes correntes artísticas, cujo projeto central consistia em atuar como ponte entre uma cultura política nacional-popular e uma cultura de consumo em expansão. Longe de significar adesão acrítica ao mercado, esse movimento tensionava seus próprios limites, explorando contradições e fissuras. A produção de apresentações, performances e happenings — muitas vezes ancoradas na incorporação de gestualidades, ritmos e cosmopercepções ancestrais negras, brasileiras e afro-diaspóricas — configura-se, assim, como um gesto de resistência estética e política. A ocupação de ruas, palcos, clubes, centros urbanos, periferias e interiores do país, frequentemente sem qualquer apoio institucional do Estado, afirmava a presença negra e popular em espaços historicamente interditados.

Em uma sociedade de matriz ocidental e eurocêntrica, que deslegitima cosmogonias, epistemologias e sistemas simbólicos dissidentes, instituindo hierarquias rígidas entre o que é considerado belo ou legítimo e aquilo que é relegado à marginalidade, tais expressões culturais tendem a ser fetichizadas, exotizadas ou silenciadas. Ao confrontar diretamente esses critérios normativos e canônicos, os artistas desse período — entre eles Gilberto Gil — colocaram em xeque as bases estéticas e ideológicas da exclusão, fazendo da performance um campo privilegiado de disputa simbólica, memória viva e testemunho histórico. Segundo Ribeiro (2018, p. 99):

O senso artístico de Gilberto Gil foi, em certo sentido, radicalizado em sua percepção e profundidade política, ao entrar em contato com as produções culturais e sociais desenvolvidas tanto pelos movimentos negros norte-americanos quanto pelos países africanos em sua busca pela demonstração e afirmação do sujeito social negro

enquanto elemento criador, participante e transformador do mundo moderno, em uma confrontação ao sofisma eurocêntrico de que africanidade e modernidade são, “naturalmente”, opostos simétricos.

Esse deslocamento de perspectiva — intensificado pela experiência do exílio — amplia a compreensão de Gilberto Gil acerca das dinâmicas raciais em escala transnacional. Ao entrar em contato com os debates promovidos pelos movimentos negros norte-americanos e com os processos de libertação em curso no continente africano, o artista passa a perceber a negritude não apenas como marcador identitário individual, mas como categoria política, histórica e epistemológica. Trata-se de um movimento de tomada de consciência que articula diáspora, ancestralidade e modernidade, rompendo com a lógica eurocêntrica que insiste em dissociar a experiência negra dos projetos de contemporaneidade. Nesse sentido, a produção artística de Gil passa a incorporar de modo mais explícito referências africanas e afro-diaspóricas, transformando a canção em espaço de elaboração crítica, manifesto cultural e instrumento de afirmação coletiva. Ribeiro (2018, p. 99), cita um comentário do próprio Gil:

Durante o exílio, vi que na Inglaterra a questão racial tinha mais peso. Então conheci a consciência negra como um trabalho apoiado no mundo inteiro pelos ativistas americanos, e a informação exhaustiva sobre os movimentos de libertação na África... Isso culminou em mim quando saí nos Filhos de Gandhi. Depois fui ao Festival de artes Negras na África. E aí vem *Refavela* que é o primeiro manifesto negro, não é?

Vimos que o tropicalismo não se organiza a partir de uma lógica meramente linear, mas constitui uma “forte vertente lítero-musical, que propunha uma estética de justaposição do velho e do novo, criticando a cultura provinciana da sociedade brasileira” (Gouvêa, 2013, p. 67). Nesse contexto, artistas vinculados ao campo musical, teatral e às artes visuais passaram a ocupar uma posição de maior visibilidade crítica, o que resultou também em uma intensificação das perseguições políticas. Conforme destaca Gouvêa (2013, p. 186), “a arte de protesto foi mais produtiva em 1968”, período marcado por uma efervescência criativa que, paradoxalmente, coexistia com o recrudescimento da repressão estatal. Trata-se, segundo a autora, de uma época atravessada por um impulso de liberdade intelectual e reflexiva, condição que estimulou os artistas a produzirem obras mais autênticas, experimentais e politicamente engajadas, mesmo diante do risco constante de censura e punição.

Os textos e as performances apresentados nos palcos passaram a incorporar, de modo cada vez mais explícito, questões sociais centrais do período, como os direitos trabalhistas, a condição exploratória do operariado brasileiro, o abandono histórico da população negra e a marginalização das matrizes africanas na construção do imaginário da brasilidade. Soma-se a esse quadro a denúncia da negligência do poder público em relação às populações indígenas,

especialmente no que diz respeito à ausência de políticas efetivas de demarcação territorial, fundamentais para a sobrevivência física, cultural e simbólica desses povos. Apesar do recrudescimento da repressão, a juventude manteve-se politicamente mobilizada, articulando-se em torno de lideranças e organizações situadas em setores populares estratégicos da sociedade. Nesse sentido, Gouvêa (2013, p. 47) esclarece que:

A formação original tinha como líderes Odulvaldo Vianna Filho, responsável pelo teatro; Ferreiro Gullar, o primeiro presidente do movimento pela literatura; Leon Hirzman pelo cinema e Calos Lyra pela música. [...] Os integrantes do movimento trabalhavam diretamente com as massas, encenando peças nas portas das fábricas, favelas e sindicatos, vendendo cadernos de poesias a preços populares e financiando filmes. No governo Jango, o movimento foi fortalecido, já que havia uma proposta de cultura popular para o país.

Da corrente nacionalista, responsável por refletir questões sociopolíticas, a autora (Gouvêa, 2013, p.47) cita os seguintes adeptos: Chico Buarque, Geraldo Vandré, Sidney Miller, Edu Lobo, João do Vale, Sergio Ricardo, Taiguara, e os grupos de Opinião e de Arena. Já os vanguardistas, herdam do concretismo e dos modernistas de 1922 a necessidade artística de pensar uma “[...] revolução estética, formal e anárquica e [...] viam os meios de comunicação como grande oportunidade de canal para a libertação estética” (Gouvêa, 2013, p. 49). Fizeram parte desse movimento, revolucionários “do ponto de vista estético e conservador e do ponto de vista social, já que faziam a crítica pela estética e não pelo conteúdo” (2013, p. 49). Os vanguardistas, por sua vez, herdaram do concretismo e dos modernistas de 1922 a revolução estética, formal e anárquica.

Gilberto Gil incorpora, em sua produção artística, o místico e o sagrado como dimensões indissociáveis da luta coletiva do movimento negro, mantendo-se aberto às trocas simbólicas que emergem do trânsito de saberes ancestrais, do pertencimento e do autorreconhecimento. Sua opção por recriar ou cocriar canções oriundas da tradição oral africana evidencia um procedimento estético e político de matriz tropicalista, marcado pela subversão das obviedades e pela ruptura com o *modus operandi* de um *status quo* que historicamente renega as africanidades, deslegitima suas cosmogonias e teosofias e nega a legitimidade da atuação do movimento negro no enfrentamento à ditadura militar.

Ao apresentar o complexo universo mítico africano de forma didática e, simultaneamente, aprofundada, Gil estabelece uma relação dialógica entre arte e fruição crítica. O registro audiovisual de sua obra fornece múltiplas pistas dessa densidade política e estética, perceptível não apenas nas composições, mas também em entrevistas, declarações públicas e na própria corporeidade do artista, compreendida como espaço de inscrição simbólica e de

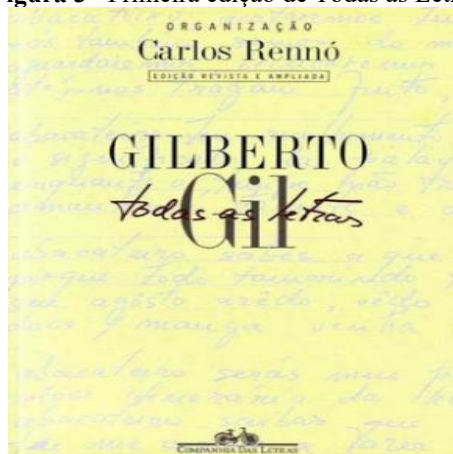
protesto. Os estudos de Maria Aparecida Gouvêa (2013), ao analisarem a música de protesto, o tropicalismo, os festivais de MPB e a produção musical engajada da década de 1970, contribuem para compreender os modos pelos quais a arte se constituiu como forma de organização política e resistência cultural. Ainda que a atuação do movimento negro apareça, por vezes, de modo secundário nesses recortes críticos, este capítulo evidencia como o tropicalismo ressoa ritmos, práticas e estratégias de resistência afro-diaspóricas que foram centrais para a configuração do movimento.

Essa consciência histórica, forjada na luta e no exílio, transforma o próprio artista em um guardião de saberes, consolidando sua figura como um ancestral vivo cuja memória alimenta as novas gerações.

2.6 Gil como Ancestral Vivo: Fontes e Memória

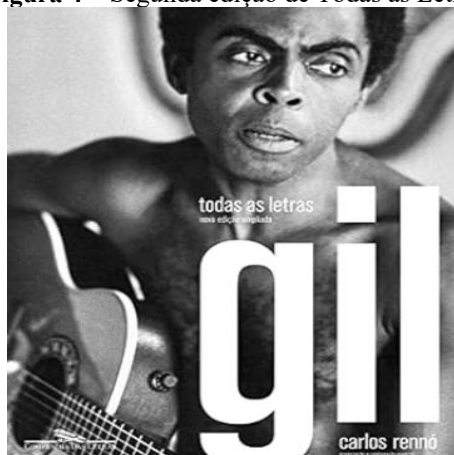
Nesse percurso analítico, algumas referências bibliográficas assumem caráter complementar e estruturante. *Narciso em Férias*, posteriormente adaptado para documentário pela Netflix, oferece um relato autobiográfico fundamental para a compreensão do contexto político e subjetivo do período. Já *Todas as Letras*, organizado por Carlos Rennó, apresenta uma linha do tempo detalhada da trajetória de Gilberto Gil, contextualizando projetos, parcerias e momentos decisivos de sua carreira. A coletânea articula letras, comentários críticos e registros iconográficos, reunindo fotografias da vida pública e pessoal do artista, em diálogo com o vasto arquivo digital contemporâneo. A seguir, apresentam-se as capas da primeira e da segunda edição da obra *Todas as Letras*, respectivamente:

Figura 3— Primeira edição de Todas as Letras



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 jun. 2025.

Figura 4 – Segunda edição de Todas as Letras



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 jun. 2025.

Seja na canção, nos registros audiovisuais, na fotografia, nas capas de discos e revistas ou nas apresentações ao vivo, a performatividade de Gilberto Gil atravessa e reinscreve sua ancestralidade negra como eixo estético e político de sua obra. O uso do cabelo crespo — trançado com fitas brancas ou assumido em sua volumetria no estilo *black power* — constitui-se como gesto simbólico e discursivo, alinhado às referências poético-críticas que mobilizavam a juventude e os movimentos sociais da época. Esses elementos integram um repertório de resistência que articula corpo, imagem e memória coletiva. Conforme analisa Christian Ribeiro (2018), o tropicalismo de Gil valoriza a cultura popular negro-brasileira não apenas no plano musical, mas também nas formas de vestir, de se portar, de falar e de ocupar o palco, transformando a presença corporal em ato político e em afirmação identitária.

Destrinchar e analisar a obra *gilbertiana* da década de 1970 pode ser uma boa contribuição para ampliar os estudos acerca do autor de “Aquele abraço”, “Rebento”, “Cérebro eletrônico”, “Drão”, “Sítio do Picapau amarelo”, “Super-homem, a canção” e tantas outras canções que fazem parte de nossa MPB. Gil já é um ancestral vivo que nos ensina a olhar as encruzilhadas do tempo, pensando no futuro sem jamais esquecer quem veio antes. Apesar de uma produção prolífica de artigos acadêmicos sobre a obra do artista, sabemos que ela ainda é pouco estudada e merece ser revisitada.

Analisar e interpretar a obra de Gilberto Gil produzida ao longo da década de 1970 constitui uma contribuição relevante para o aprofundamento dos estudos críticos sobre um dos principais nomes da Música Popular Brasileira.

Autor de canções emblemáticas que integram o repertório cultural do país, Gil constrói, nesse período, uma produção artística marcada pela articulação entre experimentação estética, engajamento político e reelaboração da memória afro-diaspórica. Pode-se compreender o artista, nesse sentido, como uma figura de ancestralidade viva, cuja obra ensina

a pensar as encruzilhadas do tempo — projetando o futuro sem dissociá-lo das heranças históricas e culturais que o antecedem. Embora exista uma produção significativa de artigos e pesquisas acadêmicas sobre sua trajetória, a obra gilbertiana, especialmente no recorte dos anos 1970, ainda carece de leituras mais sistemáticas e aprofundadas, o que justifica sua revisitação crítica.

Foi a partir da articulação entre diferentes linguagens artísticas — poesia, música e cinema — que se tornou possível explorar o contexto histórico-político da resistência de Gilberto Gil à ditadura militar, ainda assombrosamente presente nas imagens e narrativas do período. Nesse sentido, o acesso ao documentário orientou uma metodologia centrada no registro minucioso das cenas consideradas centrais para a análise, por meio da captura de imagens e de *screenshots* de diferentes *frames*, com o objetivo de compreender as múltiplas textualidades inscritas no material audiovisual.

As cenas do julgamento, por exemplo, contam com registros fotográficos oficiais disponíveis em acervos digitais já mencionados; contudo, a extração direta de imagens do documentário mostrou-se fundamental tanto para a compreensão da cronologia dos acontecimentos quanto para a apreensão de enquadramentos, gestos e expressões que apenas o filme oferece. Desse modo, buscou-se construir um catálogo imagético que auxiliasse o(a) leitor(a) na compreensão analítica do corpus, sem exigir a retomada constante do documentário ao longo da leitura, favorecendo, assim, a fluidez do texto.

Reitera-se, contudo, a importância da fruição integral da obra audiovisual, atualmente disponível de forma gratuita na plataforma YouTube, ainda que em versões segmentadas em razão de direitos autorais, os quais pertencem, na atualidade, à plataforma Globoplay, do Grupo Globo.

Em relação a trabalhos audiovisuais, musicais e poéticos, o autor, no auge de seus 82 anos, mantém-se produzindo ativamente, mas com uma agenda de *shows* restrita, já que, em 2025, faz sua última turnê intitulada “Tempo Rei”. O show traz canções icônicas de Gilberto Gil e enfatiza momentos importantes de sua carreira como a ida de Gil ao exílio em Londres e ao Festac (Festival de Arte e Cultura negra em 1977). O cenário dos palcos durante a turnê *Os Doces Bárbaros* traz a referência imagética de elementos afrocentrados. Em 2025, em três dimensões, o cenário traz uma grande espiral projetada no grande telão por detrás do palco. A imagem reflete a noção de tempo contínuo, não circular, mas em uma dinâmica espiralar. Eis aí a dinâmica do tempo espiralar em sua obra. No que se refere às produções audiovisuais, musicais e poéticas, Gilberto Gil mantém-se artisticamente ativo mesmo aos 82 anos, ainda que com uma agenda de apresentações mais restrita. Em 2025, o artista realiza sua última turnê,

intitulada *Tempo Rei*, na qual revisita canções emblemáticas de sua trajetória e enfatiza momentos decisivos de sua carreira, como o exílio em Londres e a participação no Festival de Arte e Cultura Negra (Festac), em 1977.

A dimensão visual sempre constituiu elemento central nas performances gilbertianas. Já durante a turnê *Os Doces Bárbaros*, o cenário incorporava referências imagéticas afrocentradas, articulando música, corpo e ancestralidade. Na turnê *Tempo Rei*, essa concepção estética é reelaborada por meio de uma cenografia tridimensional que projeta, no grande telão ao fundo do palco, a imagem de uma espiral. Tal escolha visual remete diretamente à noção de tempo não linear — não circular, mas espiralar — conforme elaborada por Leda Maria Martins, em que passado, presente e futuro coexistem em contínuo processo de reatualização.

Esses elementos visuais não operam apenas como ornamentos estéticos, mas como dispositivos simbólicos que materializam uma filosofia do tempo ancorada na ancestralidade, na memória e na permanência dos saberes afro-diaspórico. Do repertório interpretado pelo grupo, seis faixas foram compostas por Gilberto Gil: “*Nós, por exemplo*”, “*Esotérico*”, “*O seu amor*”, “*Quando*” (em parceria com Caetano Veloso e Gal Costa, em referência a Rita Lee), “*Pé quente, cabeça fria*” e “*Chuck Berry Fields Forever*”.

Além dessas composições, o disco reúne outras doze canções de grande relevância para a Música Popular Brasileira e para o projeto estético-político de *Os Doces Bárbaros*. São elas: “*Os mais Doces Bárbaros*”, “*Gênesis*”, “*Eu Te Amo*” e “*Um Índio*”, de Caetano Veloso; “*Fé Cega, Faca Amolada*”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; “*Tarasca Guidon*”, de Waly Salomão, poeta citado por Gil na canção “*Refazenda*”; “*São João, Xangô Menino*”, de Gil e Caetano, que abre o documentário; “*Atiraste Uma Pedra*”, de Herivelto Martins e David Nasser; “*Pássaro Proibido*”, de Caetano Veloso e Maria Bethânia; e “*Eu e Ela Estávamos Ali Encostados na Parede*”, de Gilberto Gil, Caetano Veloso e José Agrippino de Paula. Por fim, “*As Ayabás*”, composição de Gil e Caetano, é performada coletivamente pelo grupo. Tomadas em conjunto, essas canções desenham um roteiro narrativo que articula temas como liberdade, amor, resistência, misticidade e afrobrasilidade, em contraposição ao *status quo* dominante. O repertório não se organiza de forma aleatória, mas como um gesto coletivo de coesão estética, histórica e política, como o próprio Gilberto Gil explicita ao comentar o projeto:

A maioria delas – a começar por “*Nós, por exemplo*” – teve a função de expressar os elementos de coesão, os signos que estavam associados ao nosso encontro e ao nosso percurso histórico enquanto grupo, enquanto pessoas associadas: ao nosso associativismo; à Bahia como elemento de ligação entre nós quatro; às nossas inclinações estéticas; aos gostos e às coisas que abordamos de forma comum; àquilo que nos ocorreu, que trouxe elementos importantes para as nossas vidas e que foram historicamente relevantes (Rennó, 2003, p. 206).

A fala de Gilberto Gil, registrada por Carlos Rennó, evidencia que o repertório de *Os Doces Bárbaros* não se organiza apenas como uma reunião de canções individuais, mas como um projeto coletivo de memória, pertencimento e associativismo. Ao destacar “*Nós, por exemplo*” como eixo inaugural, Gil explicita que o encontro do grupo é, antes de tudo, um gesto político-afetivo, atravessado pela Bahia como território simbólico comum, pelas inclinações estéticas compartilhadas e por experiências históricas que marcaram profundamente suas trajetórias pessoais e artísticas.

Nesse sentido, a canção funciona como dispositivo de coesão e como arquivo vivo de uma geração que, mesmo sob vigilância e repressão, reafirma vínculos, identidades e projetos de mundo. O repertório, portanto, não apenas reflete o contexto histórico da ditadura civil-militar, mas o tensiona, ao inscrever no palco e no audiovisual narrativas que articulam negritude, ancestralidade, espiritualidade e resistência cultural. A citação de Gil reforça a compreensão da turnê e do documentário como espaços de elaboração coletiva de sentido, nos quais a música assume papel central na construção de um discurso crítico e contra hegemônico.

Por fim, a obra gilbertiana da década de 1970, em diálogo com *Os Doces Bárbaros*, consolida-se como um projeto de letramento racial e enfrentamento ao racismo estrutural e à perseguição política, no qual música, corpo, performance e ancestralidade se entrelaçam de modo indissociável. Ao mobilizar repertórios afro-diaspóricos, cosmopercepções de matriz africana e estratégias poético-performativas, Gilberto Gil afirma a cultura negra como força epistemológica, estética e política, capaz de produzir conhecimento e de reconfigurar percepções históricas sobre o Brasil.

Assim, mais do que resistir às violências do Estado autoritário, a produção do artista nesse período produz pertencimento, memória e horizonte de emancipação, reafirmando a centralidade da cultura negra na constituição da sociedade brasileira. Encerrar este capítulo implica reconhecer Gil não apenas como compositor ou intérprete, mas como produtor cultural e intelectual orgânico, cuja obra tensiona o presente, revisita o passado e projeta futuros possíveis. É a partir dessa compreensão que o capítulo seguinte se dedica a aprofundar os referenciais teóricos mobilizados pela pesquisa, fundamentais para a leitura da performance, do arquivo e da memória na obra *Os Doces Bárbaros*.

3 RESISTÊNCIA E NEGRITUDE NA OBRA GILBERTIANA DA DÉCADA DE 70: LETRAMENTO RACIAL COMO ENFRENTAMENTO AO RACISMO E À PERSEGUIÇÃO POLÍTICA

Neste capítulo, a análise volta-se para as estratégias de enfrentamento ao racismo e à repressão política na obra gilbertiana. Investigam-se os mecanismos de letramento racial e a afirmação da negritude como respostas estéticas e pedagógicas a um projeto de nação fundado no mito da democracia racial e no silenciamento das matrizes africanas.

3.1 O Mito da Democracia Racial e o Contexto da Ditadura

A história do Brasil não se construiu de forma pacífica, e a noção de harmonia entre os povos, sugerida por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*, tem sido amplamente problematizada pela historiografia crítica. Após a abolição formal da escravidão, novas formas de opressão e exclusão social passaram a incidir sobre a população negra, aprofundando processos de marginalização que se prolongaram ao longo das décadas seguintes.

Com o golpe civil-militar de 1964, instaurou-se um clima generalizado de medo e repressão, no qual o Estado brasileiro passou a mobilizar a máquina pública para vigiar, censurar e perseguir indivíduos e grupos identificados como dissidentes políticos. Nesse contexto, as forças armadas, em articulação com setores da indústria cultural, atuaram no controle e no silenciamento de manifestações de resistência de natureza poética, musical, cultural e ideológica. Sob uma retórica de ordem e moralização, mas a serviço de interesses capitalistas e oligárquicos, os governos militares intensificaram práticas repressivas, engendrando perseguições, prisões arbitrárias, torturas e mortes. Debates em torno da questão racial tornaram-se inviabilizados, e políticas de reconhecimento e pertencimento da população afro-brasileira foram sistematicamente tolhidas e reprimidas.

Essa dinâmica foi reiterada pelo recrudescimento das políticas de silenciamento, especialmente com a promulgação do Ato Institucional nº 5, considerado, até então, o mais severo instrumento repressivo do regime. A pesquisa transita por diferentes dimensões sociopolíticas, antropológicas, filosóficas e educacionais, uma vez que a produção musical de Gilberto Gil se mostra profundamente engajada com o movimento negro e com o debate em torno do letramento racial. Ao mobilizar um repertório artístico ancorado em um ideário popular de luta por democracia plena, o artista articula um olhar crítico sobre questões estruturais da sociedade brasileira, como a moradia e a concentração fundiária, especialmente no período

posterior à abolição da escravidão — instituição que, de forma violenta e criminosa, sustentou a economia do país por mais de trezentos anos.

Durante os 21 anos do regime civil-militar, esse debate foi sistematicamente esvaziado, uma vez que o Estado reforçava o discurso da chamada “democracia racial”, inviabilizando a emergência de leituras críticas acerca das desigualdades raciais e sociais:

O mito da democracia racial, assim como o mito do “desenvolvimento separado”, na África do Sul, atuou como mito-ideologia eficaz na manutenção do *status quo* sociorracial durante praticamente um século. Essa forma de autoengano tem constituído um obstáculo sério ao avanço da sociedade, tanto na África do Sul quanto no Brasil. Mas, graças aos esforços perseverantes de décadas do movimento social negro brasileiro, uma parte crescente da sociedade tem identificado a “democracia racial” como uma perigosa falsa visão. Com isso, abrem-se novos espaços para a instituição de um debate fecundo sobre todos os aspectos da construção de uma nova sociedade e uma nova Nação brasileira no século XXI. Mas esse debate, impostergável, precisa de novas ferramentas analíticas e de novas bases epistemológicas para ser conduzido seriamente, e não mais demagogicamente, como tem sido o caso, na maioria das vezes, até agora. (Moore, 2020, p. 25).

Ao discutir o mito da democracia racial, Carlos Moore (2020) o compreende como uma forma eficaz de mito-ideologia, responsável por sustentar o *status quo* sociorracial tanto no Brasil quanto em contextos como o da África do Sul, onde operou o discurso do “desenvolvimento separado”. Segundo o autor, esse autoengano coletivo constituiu um dos principais entraves ao avanço democrático, ao inviabilizar debates estruturais sobre desigualdade racial e justiça social. Apenas a partir das lutas históricas do movimento negro brasileiro esse mito passou a ser amplamente questionado, abrindo espaço para a construção de novas ferramentas analíticas e epistemológicas capazes de enfrentar, de modo não demagógico, os desafios herdados da sociedade escravocrata (Moore, 2020, p. 25):

Herança da sociedade escravocrata, a desigualdade racial, que colocava o negro a reboque das populações nacionais, era preservada e reforçada pelo preconceito de cor que funcionava como mantenedor da hegemonia branca nas relações inter-raciais. Um certo modo de reação apática, fruto da introjeção da imagem do negro constituída pelo branco, onde o negro reconhece tacitamente sua inferioridade, e a postura evitativa da confrontação ombro-a-ombro com o branco eram tipos de resposta do negro ao preconceito de cor que se configurava não só em obstáculos à ascensão, como redundavam em verdadeiros danos à sua imagem, ‘conduzindo-o a avaliações autodepreciativas. (Souza, 2021, p. 20)

A persistência desse mito ajuda a explicar a ausência histórica de urgência na formulação de políticas públicas voltadas à população majoritariamente pobre e negra, que permanece à margem dos direitos sociais. Como demonstra Neusa Santos Souza (2021), a desigualdade racial, herança direta da sociedade escravocrata, foi sistematicamente preservada

e reforçada por mecanismos simbólicos e subjetivos de dominação. O preconceito de cor, nesse sentido, não apenas manteve a hegemonia branca nas relações inter-raciais, como produziu efeitos profundos na constituição psíquica do sujeito negro, levando à introjeção de imagens depreciativas e a posturas defensivas que dificultavam o enfrentamento direto das estruturas de poder (Souza, 2021, p. 20).

O combate a esse mito exigiu mais do que discursos; demandou uma performance visual e comportamental, na qual a estética corporal se tornou uma bandeira de afirmação identitária.

3.2 Estética Corporal e Movimentos de Afirmação Negra

Enxergar a ferida o que a escravidão causou na sociedade brasileira, é ver a história a contrapelo, revisitando-a pelo lado dos oprimidos. Löwy (2011, p. 26), ao dialogar com Benjamin, propõe uma leitura da história a partir da perspectiva dos vencidos, compreendendo os monumentos da cultura colonial como produtos de violência, exploração e apagamento histórico e como documentos de barbárie. Gilberto Gil revisita esses movimentos de resistência afro-diaspóricos destacando ícones do movimento negro e sua potência na luta pela justiça social e isso inclui acabar com a ditadura. A luta contra o racismo não pode ser dissociada da luta pela democracia. Isso é cultura de protesto.

O agora Imortal da Academia de Brasileira de Letras, utiliza seu espaço no *mainstream* musical para projetar, nacional e internacionalmente, a potência da cultura popular afro-brasileira. De *Refazenda* a *Refavela*, álbuns de 1975 a 1977, respectivamente, passando pelo disco *Doces Bárbaros*, em 1976, protagonizado por Gal Costa, Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso, até os dias de hoje, o tropicalista ressoa movimentos fatídicos que representam a cultura afro-brasileira.

No disco *Refavela*, canções como “Ilê Aiyê” e “Patuscada de Gandhi” aparecem como escolhas políticas conscientes do artista. Ao incorporar afoxés e ijexás ao seu repertório, Gilberto Gil aciona ritmos historicamente vinculados aos cortejos, às louvações aos orixás e às manifestações culturais de matriz africana, elementos que atravessam de forma recorrente sua produção musical e performática. Essa opção estética e política reafirma a centralidade da Bahia em sua obra, entendida não apenas como espaço geográfico, mas como território simbólico e cultural. Como sintetiza o artista baiano Rubem Valentim, em Manifesto, ainda que tardio (1976), a Bahia constitui-se como uma “cidade-produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia”.

Nesse contexto, a escolha do ijexá assume papel fundamental na construção dessa poética afrocentrada, como aponta Alberto Tsuyoshi Ikeda (2016, p. 36):

Configura-se como música aplicada aos desfiles dos grupos de afoxé, inicialmente na Bahia, desde o final do século XIX, no Carnaval. Serve não só aos cortejos, mas igualmente para louvações aos orixás, ao próprio grupo e outros temas afros, predominantemente, utilizando-se músicas tradicionais, algumas advindas dos próprios rituais religiosos, muitas vezes em dialetos africanos, mesmo que em fragmentos e sem que se tenham mais as suas compreensões. Praticam-se também cantos autorais, mais recentes.

Nesse movimento, o ijexá deixa de ser apenas um gênero musical para se tornar um operador de memória e pertencimento, acionando corporalidades, temporalidades e saberes ancestrais que tensionam a lógica eurocêntrica da cultura dominante. Ao incorporá-lo em sua obra, Gilberto Gil reinscreve, no campo da canção e da performance, práticas historicamente marginalizadas, convertendo-as em linguagem de resistência e afirmação da negritude.

Na Bahia, movimentos como o Filhos de Gandhi e o Ilê Aiyê, assim como o movimento Black Rio, no Rio de Janeiro, constituem referências fundamentais de resistência negra que atravessam o repertório musical de Gilberto Gil na década de 1970. A ocupação coletiva de clubes, ruas e espaços festivos por corpos negros operava como gesto político de afirmação da negritude, das matrizes culturais africanas e da religiosidade afro-brasileira, favorecendo o fortalecimento da autoestima e da consciência identitária em um contexto marcado pelo silenciamento e pela repressão.

Nesse cenário, a estética corporal assume centralidade como linguagem política. O uso do cabelo crespo volumoso, muitas vezes moldado com o pente garfo, configura-se como afirmação pública de pertencimento racial e recusa às imposições assimilacionistas. Trata-se de um discurso encarnado, no qual corpo, aparência e performance tornam-se instrumentos de resistência simbólica. Essa dimensão é reiterada nas capas dos álbuns e demais mídias físicas de Gilberto Gil, que frequentemente destacam sua afrobrasilidade como parte constitutiva de sua poética visual e musical. Influenciado por movimentos negros norte-americanos, como aqueles liderados por Martin Luther King Jr. e Malcolm X, e em diálogo com as mobilizações do movimento negro brasileiro, Gilberto Gil engaja-se coletivamente na defesa da liberdade de expressão e da democracia. Em sua obra, a cultura afro-brasileira não figura como elemento acessório, mas como eixo estruturante de uma estética de resistência que articula música, corpo, ancestralidade e política.

Com uma produção crítica e engajada em diálogo com o contexto histórico brasileiro, a obra gilbertiana elabora a memória a partir da valorização de saberes ancestrais, configurando

uma perspectiva decolonial que se mostra especialmente pertinente em períodos marcados pelo autoritarismo e pelo silenciamento histórico da população negra.

Além da afirmação visual, a resistência negra encontrou refúgio e potência na espiritualidade, onde o sincretismo e a religiosidade dos orixás ofereceram uma cosmogonia de proteção e luta.

3.3 Sincretismo, Religiosidade e a Resistência dos Orixás

Embora essa luta por reconhecimento e letramento racial seja anterior, apenas em 2003, com a promulgação da Lei 10.639/2003 — que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileiras nas escolas —, esse debate passa a ser institucionalmente reconhecido, evidenciando a longa e árdua trajetória do movimento negro no Brasil (2020, p. 22):

De natureza inédita neste hemisfério, a Lei 10.639/2003 torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileiras, possibilitando à sociedade brasileira reavaliar as bases de sua formação histórica e as relações étnico-raciais nela constituídas. [...] Ao propor uma elucidação histórica que considera a experiência da população negra, a Lei desafia a hegemonia de uma narrativa centrada exclusivamente na origem europeia e evidencia que a democratização da sociedade depende do enfrentamento das heranças da escravidão. [...] Ainda que se trate de medidas redistributivas modestas, a reação adversa daqueles que se beneficiam do status quo é inevitável.

A pesquisa dialoga diretamente com o campo da educação das relações étnico-raciais, ao compreender a produção artística de Gilberto Gil como um potente recurso pedagógico para a problematização do racismo estrutural, da memória histórica e da valorização das culturas afro-brasileiras.

Ao analisar o documentário *Os Doces Bárbaros* e o repertório musical da década de 1970 sob a perspectiva da performance, da negritude e do arquivo, o trabalho contribui para a ampliação do letramento racial, conforme proposto pela Lei nº 10.639/2003, ao oferecer subsídios teóricos e metodológicos para práticas educativas comprometidas com a construção de uma educação antirracista.

Nesse sentido, a arte é compreendida não apenas como objeto estético, mas como linguagem crítica capaz de tensionar narrativas hegemônicas, mobilizar afetos, produzir consciência histórica e promover a formação de sujeitos sensíveis às desigualdades raciais que estruturam a sociedade brasileira. Essa perspectiva é fundamental para compreender como a afirmação da negritude e das matrizes culturais afro-brasileiras na obra de Gilberto Gil dialoga com processos contemporâneos de disputa por memória, reconhecimento e justiça histórica. Ela

necessita ser revisitada sempre para poder continuar construindo memória. O repertório do artista na década de 70 precisa ser cada vez mais elaborado e debatido politicamente, entendido como uma potente fonte de letramento racial.

Como sabido, movimentos de resistência como os citados acima, sofriam fortes retaliações das forças militares e ao enaltecer movimentos como o “Black Rio”, Gilberto Gil coloca-se como facilitador do acesso à arte e da cultura negra. Ter contato com o repertório gilbertiano da década de 70 é emergir nas textualidades negras e em seus movimentos de resistência. Sobre o Black Rio, Luciana Xavier de Oliveira em seu artigo intitulado “Visões sobre o movimento Black Rio: Apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade”, explica como nasce o movimento:

O *soul* se tornou um fenômeno de massa no Rio de Janeiro, particularmente entre uma juventude afro-brasileira dos subúrbios e bairros operários da Zona norte. Nos anos 70, milhares de jovens compareciam todos os finais de semana, aos bailes realizados em clubes recreativos para dançar ao som de discos de *soul* norte-americanos tocados por celebrados DJs. De fato, a *soul music* integrou uma importante parte da música brasileira da época e modificou a cena cultural carioca. Como parte das atividades de lazer dos finais de semana no subúrbio da cidade, os bailes *soul* geralmente eram realizados em clubes sociais recreativos e quadras de escolas de samba, cujo público principal eram grupos de trabalhadores e uma classe média negra emergente. O discurso Black Power, em particular, encontrou ali um solo fértil para se manifestar, estabelecendo uma nova agenda para o movimento negro carioca. Ao mesmo tempo, nesses bailes eram desenvolvidas estratégias alternativas para a construção de um estilo particular, por meio de diferentes exercícios identitários.

É importante reiterar que, para além de torturar e matar, o papel do governo militar também era de acelerar as desigualdades e corroborar com o racismo estrutural, para que abismos fossem cada vez mais aprofundados. Portanto, o processo de aceleração dessas desigualdades é justamente não educar de forma libertadora e fazer as formas de expressões populares, como no caso da cultura negra, sucumbirem à falta de incentivo, liberdade e investimento. Tentaram e ainda tentam minar da cultura popular brasileira, os ritmos marcadamente afrobrasileiros e Gil seguiu reiterando tais movimentos em seu repertório, colocando-os em destaque, na contramão do racismo estrutural brasileiro. O jurista, filósofo e doutor em filosofia (2000, p. 15) Silvio Almeida ensina que:

A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. De tal sorte, todas as outras classificações são apenas modos parciais – e, portanto, incompletos – de conceber o racismo.

À luz dessa compreensão do racismo como estrutura constitutiva da organização social brasileira, torna-se possível compreender as estratégias estéticas e performáticas mobilizadas por Gilberto Gil durante a ditadura civil-militar. A maneira aparentemente serena — e, ao mesmo tempo, irônica — com que o artista lida publicamente com suas prisões e com os discursos conservadores do sistema judiciário, revela não uma postura de conformismo, mas um aprendizado político diante de um regime que operava tanto pela repressão direta quanto pela normalização da violência racial.

Nesse sentido, sua produção artística da década de 1970 insere-se em um movimento mais amplo de rearticulação política e cultural negra, como observa Christian Ribeiro (2018, p. 109), ao analisar o papel de *Refavela* (1977) nos processos de (re)africanização das manifestações culturais e de enfrentamento ao racismo estrutural:

O que ante tantas adversidades acaba por valorizar os méritos artísticos e o significado histórico dessa obra, por fazer notar, destacar a ocorrência de experiências de vidas, vontades e necessidades que, em final dos anos 1970, ainda se faziam invisíveis ante o “status quo” dominante, o padrão social tradicional vigente. É nesse sentido que destacamos “Refavela” enquanto uma síntese artística de Gilberto Gil em relação aos processos de rearticulação política e cultural que ocorria no Brasil ao final dessa década, em especial a partir dos processos de (re)africanização do carnaval de rua de Salvador, com a consequente constituição dos blocos afros baianos; e a formação do denominado “movimento Black Rio” e os bailes *blacks* na capital fluminense. Além disso, a concepção de “Refavela” ocorreu no exato momento em que uma nova geração de militantes negros começa a se constituir em uma dupla *práxis* política; o de se opor ante a ditadura civil — militar vigente à época; e o de denunciar e confrontar o racismo estrutural brasileiro.

A leitura proposta por Christian Ribeiro permite compreender *Refavela* não apenas como síntese artística de um momento histórico específico, mas como um gesto de reinscrição simbólica de experiências negras historicamente invisibilizadas. Ao articular os processos de (re)africanização das manifestações culturais urbanas com a emergência de uma nova militância negra, o álbum evidencia que a resistência política não se restringia ao campo institucional, mas se realizava, de modo decisivo, no plano da cultura, do corpo e da memória. Nesse sentido, a incorporação de referências cosmogônicas e ancestrais na obra de Gilberto Gil opera como linguagem estética e política, acionando temporalidades outras, saberes ritualísticos e modos de existência que tensionam a lógica eurocêntrica dominante. A canção e a performance tornam-se, assim, espaços de disputa simbólica, arquivo vivo e prática de letramento racial, nos quais a cosmogonia afro-brasileira se afirma como fundamento de pertencimento, resistência e reexistência. Inserido nesse horizonte cosmogônico, o mundo simbólico da cidade de São Salvador e de toda a Bahia é a marca que o Imortal da Academia Brasileira de Letras, hoje com 83 anos, quis deixar impresso em sua obra artística para diversas gerações. O misticismo

culturalmente aflorado do baiano e a necessidade de se revisitar movimentos culturais de resistência, moldam um método prático e crítico de letramento racial, uma contribuição simbólica em uma sociedade racista, que despreza religiões de matrizes africanas, fetichizando-as e demonizando-as.

Se o negro africano era considerado sem alma pelo sistema econômico colonial, logo, sua religião e sua cultura eram desumanizadas. No sistema escravocrata, outras religiões não tinham aval da igreja católica para existir. O sincretismo religioso, como forma de violência, teve, por consequência, negros aculturados e assimilados pela cultura cristã europeia compulsoriamente. No livro *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado* Abdias do Nascimento denuncia que o genocídio da população negra no Brasil não se dá apenas pela violência física e material, mas também pela violência simbólica e cultural. Ele argumenta que o Estado e as elites buscaram sistematicamente apagar, silenciar e neutralizar as formas autênticas de religiosidade e cultura afro-brasileiras, impondo uma assimilação forçada ao modelo europeu/cristão. Abdias do Nascimento (2018, p. 101-104) destaca que essa prática não se configurou como simples troca cultural, mas como parte do projeto de genocídio cultural do negro brasileiro, “um processo que visava negar-lhe a possibilidade de preservar, em sua inteireza, suas tradições religiosas e cosmovisões africanas” (Nascimento, 2018, p. 101-104).

O sincretismo religioso, embora muitas vezes lido como um “caminho de resistência”, é também apontado por Abdias como parte de um processo violento de dissimulação e controle cultural: ao obrigar os negros a mascararem seus deuses nos santos católicos, o sistema colonizador não apenas restringia sua liberdade religiosa, mas também os obrigava a internalizar símbolos de uma fé opressora, desfigurando sua cosmovisão original. A escolha de Gil e dos artistas do grupo em reavivar a identidade negra no imaginário cultural brasileiro é um fato solidariamente político, com pauta atrelada ao movimento negro e contra a censura, fica ainda mais evidente na cena em que os artistas performam “As Ayabás”, Gilberto Gil usa um macacão branco bordado com um machado de Xangô na parte do peitoral, na cor vermelha, cor que representa o Orixá; seu cabelo *black* está trançado com uma trança nagô, amarrado com fitas brancas nas pontas “As Ayabás”, canção de Gil e Caetano, o termo significa rainha, esposa do rei; no candomblé, orixá feminino que pode ser Oxum, Obá, Iemanjá, entre outras. Obá, por sua vez Suas cores são representadas pelo marrom raiado, vermelho e Amarelo; seus símbolos são *Ofange* (espada) e Escudo de Cobre, *Ofá* (arco e flecha), na cena em que cantam a canção, Caetano parece performar um escudo, colocando a mão cerrada ao lado do rosto. Ele usa um adereço na cabeça que parece uma coroa. Combativa, impetuosa, guerreira, a orixá é ligada às

águas. Segundo o livro *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, Pierre Fatumbi Verger explica que:

A religião dos Orixás está ligada à noção de família, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam o controle sobre certas forças da natureza ou saberes específicos. [...] O poder, o axé, do ancestral orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão. [...] A passagem da vida terrestre à condição de orixá produz-se, em geral, em um momento de paixão, cuja memória é preservada nas lendas, como aquelas que narram a transformação de Xangô (Verger, 2002, p. 3).

Segundo Verger (2002), a passagem do plano terreno à condição de orixá costuma ocorrer em momentos de intensa ruptura, paixão ou conflito, preservados nas narrativas mítico-cosmogônicas. A trajetória de Xangô ilustra esse processo ao associar sua divinização a episódios de destruição, deslocamento e transformação, nos quais também se inscrevem Oyá, Oxum e Òbà, convertidas em forças da natureza. Tais narrativas revelam uma concepção de tempo não linear, na qual passado, presente e ancestralidade coexistem e se reatualizam continuamente.

O simbolismo dessas representações assume especial relevância em uma sociedade marcada pelo racismo estrutural, que historicamente desprezou as religiões de matrizes africanas, ora fetichizando-as, ora as demonizando. No contexto do sistema econômico colonial, o negro africano foi desumanizado a ponto de ser considerado “sem alma”, o que implicou a negação de sua religiosidade e de sua cosmovisão. Como consequência, práticas religiosas afro-brasileiras foram relegadas ao sigilo, uma vez que o sistema escravocrata contou com a legitimação institucional da Igreja Católica. O sincretismo religioso, nesse sentido, deve ser compreendido não como escolha livre, mas como resultado de um processo violento de assimilação cultural compulsória.

É justamente contra esse apagamento histórico e simbólico que se afirmam os ritos de ascendência africana enquanto práticas de resistência e reexistência. Conforme aponta Leda Maria Martins (2021, p. 42), tais ritos reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios que imantam a cultura brasileira, manifestando-se nas práticas artístico-culturais afro, nos saberes medicinais, nas formas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na capoeira, nos sistemas religiosos e nos modos de relação entre o humano e o cosmos.

Nessa perspectiva, a concepção de tempo espiralar constitui um elemento central, ao romper com a linearidade ocidental e reinscrever a memória ancestral no corpo, na performance e na cultura. Para Leda Maria Martins no livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela* (2021, p. 42):

Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar.

Essa imersão na ancestralidade religiosa ganhou contornos ainda mais definidos após o contato direto de Gil com o continente africano, especialmente através de sua participação no FESTAC 77.

3.4 O Impacto do FESTAC 77 e o “Tornar-se Negro”

A pesquisa da professora Leda Maria Martins oferece importantes subsídios para a leitura anticolonial e decolonial da obra poético-musical de Gilberto Gil, sobretudo no que se refere à centralidade da oralidade na cultura afro-brasileira e em suas formas cotidianas de sociabilidade. Sua abordagem, voltada às cosmogonias das religiões afro-brasileiras, evidencia como a performance atua como dispositivo de reatualização das memórias ancestrais africanas, permitindo compreender a obra gilbertiana como espaço de reinscrição de saberes historicamente marginalizados. Nesse sentido, o artista não apenas interpreta, mas reitera gestos de resistência, incorporando o conhecimento ancestral como signo de potência artístico-poética.

Compreender a arte poético-musical de Gilberto Gil implica, portanto, reconhecer sua profunda vinculação com o movimento negro e com outros movimentos emancipatórios. Questões relacionadas às mulheres, às instituições manicomiais e à política atravessam sua produção como temas que evocam a democracia, mesmo sob o medo constante da repressão durante a ditadura civil-militar. Ao mobilizar tais questões, o artista repercute modos de resistência herdados de seus ancestrais, convidando o ouvinte a percorrer um repertório musical que se constitui como fio condutor de uma arte de protesto e de múltiplas formas de enfrentamento simbólico.

Ao dialogar com a cultura popular afro-diaspórica, Gil enfatiza a importância dos saberes ancestrais e da oralidade, historicamente atacados e marginalizados por uma elite que jamais renunciou ao pensamento oligárquico como estratégia de manutenção do poder. Seu repertório artístico aglutina representações populares afro-brasileiras a elementos musicais africanos pouco difundidos no Brasil à época, como o *balafon* e outras sonoridades, configurando um projeto estético que se insere no horizonte tropicalista ao incorporar e

ressignificar diferentes matrizes culturais. A participação de Gil no Festival de Arte e Cultura Negra, realizado em Lagos, na Nigéria — onde permaneceu por cerca de um mês —, reforça essa dimensão transnacional de sua obra, reacendendo o debate sobre a influência histórico-racial da cultura negra e sobre a cultura de protesto.

A produção de Gilberto Gil na década de 1970 constitui, assim, um convite a um olhar atento para os saberes africanos trazidos pela diáspora aos países latino-americanos também marcados pela colonização europeia. Suas performances antes do exílio, durante e após esse período, revelam uma inclinação constante às religiões de matriz africana e à relação simbólica com a Bahia. Reafirmar-se culturalmente baiano fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo significava, nesse contexto, afirmar também sua ancestralidade negra e sua inserção em uma tradição de resistência cultural, como observa Ribeiro (2003, p. 218):

À época em que fui ao terreiro, eu estava começando a compreender e a me interessar pelo profundo envolvimento que o candomblé tem com a cultura negra da Bahia, com todo o universo das formas de expressão cultural da Bahia, a música, o carnaval, o modo de ser do povo e da cidade, Salvador. Eu começava a associar o candomblé a todo esse mundo expressivo baiano, algo que não fazia antes e que só passei a fazer quando ele entrou na minha vida, depois que eu voltei do exílio.

A participação de Gilberto Gil no Festival de Arte e Cultura Negra (FESTAC 77), realizado na Nigéria, constitui um ponto de inflexão decisivo em sua trajetória artística e política. Nesse contexto, o artista entra em contato com um país que apresentava questões urbanas e sociais semelhantes às brasileiras, em um cenário no qual a população negra era numericamente predominante e ocupava posição central na organização social, cultural e simbólica. Essa observação impulsionou o artista a pensar em um repertório de exaltação ao repertório afro-brasileiro.

Tal experiência provocou uma reconfiguração profunda de sua consciência identitária e de sua relação com a ancestralidade africana, ampliando sua percepção sobre a diáspora e sobre os processos históricos que atravessam a formação sociocultural brasileira. Ao refletir sobre essa experiência, Gilberto Gil explicita o impacto subjetivo e político dessa viagem em sua trajetória:

Eu acho que o que essa viagem mais fez comigo foi me dar a consciência plena da afrodescendência — não é? — do que eu sou realmente e que nós brasileiros — risos — somos descendentes africanos. A minha família, de certa forma, havia sido programada para se viver aquilo que se chama de ‘branqueamento’, vamos disfarçar, na medida do possível, esconder os elementos negros, vamos seguir, digamos assim, a norma social, vamos ‘branquear’, vamos ascender socialmente a partir de uma visão de ‘branqueamento’. (Gil, 2011 *apud* Ribeiro, 2018, p. 100).

O depoimento do artista revela como o FESTAC 77 atuou como experiência de desvelamento crítico, ao confrontar os efeitos históricos do projeto de branqueamento na

constituição da identidade negra brasileira. A partir desse encontro, a obra de Gilberto Gil passa a afirmar de modo ainda mais explícito a negritude, a ancestralidade africana e as cosmo percepções afro-diaspóricas como eixos estruturantes de sua produção estética. Trata-se, portanto, de um momento em que a vivência pessoal se converte em gesto político e artístico, aprofundando a dimensão de resistência cultural que atravessa sua obra nas décadas seguintes.

Entender-se negro ou negra constitui uma conquista inenarrável, não apenas porque envolve a tomada de consciência de uma identidade historicamente negada, mas porque exige a ruptura com uma das ficções mais persistentes da sociedade brasileira: a noção idealizada de harmonia racial entre brancos e negros. Trata-se de um processo que não se dá de maneira imediata nem pacífica, pois implica um movimento profundo de autocompreensão, atravessado por conflitos, silêncios, dores e reelaborações subjetivas que muitas vezes escapam à linguagem. O inenarrável, aqui, não é ausência de sentido, mas excesso: aquilo que ainda não encontra palavras porque foi sistematicamente interditado pela violência simbólica do racismo.

Esse processo de tomada de consciência demanda estudo, mediação crítica e aparato ideológico, sendo possível apenas em contextos em que a educação se coloca como prática de liberdade, nos termos de Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido*. Em uma sociedade de classes marcada pelo racismo estrutural, a pessoa negra — seja de pele parda ou retinta — é constantemente lembrada de que sua identidade não é plenamente reconhecida como legítima, sendo submetida a mecanismos de apagamento cultural e simbólico que incidem diretamente sobre a autoestima, a autoimagem e as possibilidades de projeção de futuro. Tal apagamento atravessa todas as classes sociais, evidenciando que o racismo opera para além da dimensão econômica, estruturando subjetividades e hierarquias sociais.

É nesse sentido que a reflexão proposta por Neusa Santos Souza, em *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, ilumina de forma decisiva esse processo. Para a autora, assumir-se negro não se resume à constatação de uma evidência fenotípica, mas constitui uma experiência existencial profunda, marcada pela dor do reconhecimento da violência sofrida e, simultaneamente, pelo compromisso ético e político com a reconstrução de si enquanto sujeito histórico. Como afirma a autora:

A descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio. (Aliás, o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal, depois do trabalho de se descortinar muitos véus). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. Aqui esta experiência é a matéria-prima. É ela quem transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito da ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento (Santos, 2021, p.18).

A experiência de reconexão com a África permitiu a Gil reler a cultura pop ocidental sob uma nova ótica, reivindicando, por exemplo, as raízes negras do *rock and roll*.

3.5 “*Chuck Berry Fields Forever*” e a Genealogia do Rock

A performance contemporânea de Gil nos convida, portanto, a apreciar a arte e a produção cultural, musical e religiosa trazidas “*d’África pra Américas de Norte e Sul*”, como o samba, o *blues*, o *rock*, a rumba, o mambo, o ijexá; ritmos que Gil vinha estudando, apreciando e incorporando aos seus projetos artísticos. Como propôs Neusa Santos em *Tornar-se Negro*, Gil recria-se em suas potencialidades negras, no sentindo de retomar a canção popular consumindo e reiterando a cultura afro-brasileira. A canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, é reelaborada por Gilberto Gil em “*Chuck Berry Fields Forever*”, operação estética que vai além do trocadilho linguístico e se afirma como gesto político e crítico. Ao deslocar o referente da canção original para Chuck Berry, Gil tensiona a narrativa hegemônica do rock como um gênero supostamente branco, reiterada historicamente por um sistema cultural racista que apaga ou minimiza o protagonismo negro em suas origens. Chuck Berry, músico negro norte-americano e um dos principais precursores do *rock and roll*, é aqui reinscrito como ancestral fundador de uma linguagem musical apropriada e embranquecida ao longo do tempo.

Produzida durante a turnê de *Os Doces Bárbaros* em 1976, a canção explicita uma perspectiva afro-diaspórica que reposiciona o olhar eurocêntrico sobre as produções musicais modernas, ao reconectar o rock às suas matrizes negras, africanas e afro-americanas. Gil constrói, assim, uma genealogia sonora que articula ritmos, símbolos e cosmologias de matriz africana — como a evocação de Xangô — para afirmar que o rock não surge como ruptura, mas como desdobramento de práticas musicais ancestrais. Nesse sentido, a canção opera como um arquivo performático da diáspora, ao revelar que “rock é o nosso tempo”, mas um tempo atravessado por memórias negras silenciadas. A canção sintetiza essa operação estética e política, ao articular imagens rítmicas, religiosas e históricas que vinculam o rock às tradições afro-atlânticas:

Tambor de tinto timbre tanto tonto tom tocou
E neve, garça branca, valsa do Danúbio azul
Tonta de tanto embalo, num estalo desmaiou
Vertigem verga, a virgem branca tomba sob o sol
Rachado em mil raios pelo machado de Xangô
E assim gerados, a rumba, mambo, o samba, rhythm’n’blues
Tornaram-se os ancestrais, os pais rock and roll
Rock é o nosso tempo, baby
Rock and roll é isso

Chuck Berry Fields forever
 Os quatro cavaleiros do após-calipso
 O após calipso
 (Doces Bárbaros, 1976).

Assim como ressignificou o *rock*, Gil também se voltou para os símbolos nacionais, propondo uma releitura crítica e irônica de figuras estigmatizadas como o Jeca Tatu.

3.6 A Reescrita do Jeca Tatu e o Riso Ambivalente

Gilberto Gil foi um dos artistas mais conhecidos do país durante a década de 1970, nos anos de chumbo. Ele incorporou a questão da resistência ao seu estilo de ser porque a cultura negra oferece diversas possibilidades de existência para além da marcação racial imposta pelo pensamento colonial. Através do conhecimento de sua própria identidade negra, Gil experimenta sua existência a partir de um posicionamento político firme e ancorado ao letramento racial. Percebemos que essa necessidade de mergulhar em sua própria cultura despertou, após o artista fazer esse movimento de rememorar performances marcantes do movimento negro, a curiosidade do ouvinte/expectador, sendo uma contribuição inestimável para o movimento negro. Esse momento de guinada poético-social em relação aos elementos populares, utilizando-os como forma de protesto, por si só, comprova o caráter protestante do artista.

Entre *Refazenda* e *Refavela*, o artista pensa (re)pensa e (re)visita memórias ancestrais de coletividade em uma sociedade que renega a cultura negra, mesmo sendo ela parte constituinte do conceito de brasilidade. Rememorar os ritos é revivê-los, (re)aprender com eles, reaciona a memória coletiva de um povo, memória perpassada por ancestrais negros. É uma concepção metafísica, entre o humano e o cosmos, como afirma Martins (2021, p. 46). A memória de resistência coletiva diante de governos autoritários não poderia ser abafada pelo ideário de democracia racial. O histórico de luta do povo negro não pode ser invisibilizado e a visão cosmológica da cultura negro-africana Iorubá. Martins, ao discutir as “rítmicas cinesias”, enfatiza que o corpo em movimento constitui uma forma de inscrição temporal e memorial, na qual o tempo não se limita à cronologia linear, mas se manifesta como experiência ontológica, isto é, como modo de existência. Nesse sentido, ao afirmar que “o tempo inaugura os seres no próprio tempo” (Martins, 2021b, p. 13), a autora propõe compreender o corpo como lugar onde passado, presente e futuro se articulam simultaneamente.

É nessa perspectiva que a performance de Gilberto Gil pode ser compreendida: ao mobilizar gestos, ritmos e referências ancestrais, o artista reinscreve sua experiência histórica e

política no corpo, fazendo da memória uma prática ativa. Como destaca Martins, “tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2021b, p. 14), o que permite pensar a performance não como evocação nostálgica do passado, mas como atualização crítica no presente.

Assim, refletir sobre denúncia e protesto a partir das afrografias do corpo implica compreender a performance como gesto que subverte a linearidade do tempo cronológico e as normas conservadoras do sistema ocidental. Antes de uma sucessão temporal, o tempo constitui-se como ontologia, operando por meio de “movimentos simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão, contenção, contração e descontração” (Martins, 2021b, p. 35). É nesse tempo espiralar que a performance de Gil se inscreve como forma de resistência estética, política e memorial.

A fase *Re*, por exemplo, cujo prefixo é uma marca da reelaboração do letramento racial que Gil vinha empreendendo. A repetição de elementos afro referenciados serve para estabelecer um pacto com os ouvintes que também são aprendizes. Há uma noção muito lapidada, por parte do artista, de revisitar o mundo mítico, o lugar que emana força vital e suas potencialidades. Na cosmologia Kongo, a repetição também tem um significado parecido com o que Gil propõe nesses entremeios de sua obra: “Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (Fu-Kiau *apud* Martins, 2021b, p. 135-136). A partícula ‘re-’ pode significar rever, revisitar, retroceder, recontar, “uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo re, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir.” (Martins, 2021b, p. 136). No Brasil, do rural ao urbano, todo o estereótipo criado sobre a negritude ou o afrobrasilidade, seja no interior ou nas periferias das grandes cidades, foi simbolicamente dilacerado pelo *status quo* operante. O manifesto do disco *Refavela* explicita essa questão:

Refavela, como Refazenda, um signo poético. Refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio. Refavela, vil abrigo das migrações forçadas pela caravela. Refavela, como luz melodia. Refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação. Não o jeca mas o zeca total. Refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços. O povo chocolate e mel (Manifesto do Disco Refavela, 1977).

Essas releituras operam em um lugar de trânsito e mediação cultural que, na epistemologia afro-brasileira, pode ser compreendido através do conceito de encruzilhada.

3.7 A Encruzilhada como Princípio Epistemológico

A expressão “povo chocolate e mel” sintetiza, na obra de Gilberto Gil, a afirmação de uma corporeidade entendida como autenticamente brasileira, marcada pela presença negra e por suas múltiplas matrizes culturais. Trata-se de uma imagem poética que reivindica a ressignificação dessa corporeidade diante de uma sociedade capitalista e racialmente hierarquizada, que historicamente deslegitima a profundidade da potência estética, filosófica e cultural dos sujeitos negros. Ao enaltecer essa corporeidade, Gil tensiona os padrões normativos impostos pela lógica eurocêntrica, afirmando o corpo negro como lugar de saber, memória e criação.

Esse gesto artístico-político é consciente ao expor tanto o processo violento de miscigenação racial no Brasil quanto as disputas em torno do reconhecimento da negritude após séculos de opressão. Inserida em um sistema estruturalmente racista, a sociedade brasileira insiste em questionar e deslegitimar conquistas históricas do movimento negro, como as políticas de cotas raciais e a Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileiras. Nesse contexto, a permanência de imaginários racistas pode ser observada em figuras como o Jeca Tatu, personagem criado por Monteiro Lobato no conto *Urupês*, cuja representação associa pobreza, ignorância e “degeneração” à miscigenação. Tal construção literária reproduz e atualiza o pensamento eugenista que atravessa os séculos XIX e XX e cujos efeitos simbólicos ainda reverberam no século XXI.

A canção “Jeca total”, trocadilho de Gil para o Jeca Tatu de Lobato, faixa cinco do disco *Refazenda*, o artista aponta outro protagonista, nada parecido com alguém sem saúde ou degenerado: o poeta Waly Salomão aparece como referência magna do que é ser do interior e ser revolucionário, que não dorme no ponto, “ponta de lança”. Ambos, Gilberto Gil e Waly Salomão, vindos do interior da Bahia, compartilham trajetórias marcadas pelo deslocamento e pela busca de emancipação artística. Ao rememorar esse percurso — “de Jequié pra Salvador, de Salvador pro Rio, e daí pra Nova York [...]” — Gil destaca Waly Salomão como um modelo nítido de emancipação própria (Rennó, 2003, p. 201). A canção a seguir evidencia esse movimento:

[...]
 Jeca Tatu
 Doente curado
 Representante da gente na sala
 Defronte da televisão
 Assistindo Gabriela
 Viver tantas cores

Dores da emancipação

Jeca Tatu
 Um ente querido
 Representante da gente no Olimpo
 Da imaginação
Imaginacionando o que seria a criação
 De um ditado
 Dito popular
 Mito da mitologia brasileira

Jeca Tatu
 Um tempo perdido
 Interessante a maneira do tempo
 Ter perdição
 Quer dizer, se perder no correr
 Decorrer da história
 Glória, decadência, memória
 Era de Aquarius
 Ou mera ilusão

Jeca Tatu
 Jorge Salomão

Jeca Tatu Jeca Tatu Jeca Tatu Jeca Tatu
 Jeca Tatu Jeca Tatu Jeca Tatu Jeca Tatu.
 (Gil, Gilberto. “Jeca Total”, *Refazenda*, 1977).

Na canção “Jeca Total”, do álbum *Refazenda*, Gilberto Gil realiza uma reescrita crítica da figura do Jeca Tatu, deslocando-a do estereótipo eugenista e passivo para reinscrevê-la como signo ambivalente da formação social brasileira. Ao transformar o personagem em “representante da gente”, tanto no espaço doméstico quanto no “Olimpo da imaginação”, o artista aciona um procedimento próximo ao que Mikhail Bakhtin compreende como riso ambivalente, capaz de simultaneamente revelar e subverter hierarquias cristalizadas.

O humor, longe de neutralizar a crítica, opera como estratégia de desestabilização simbólica, expondo as “dores da emancipação” e as contradições de um processo histórico marcado por glória, decadência e memória. Nesse movimento, a canção evidencia como a figura do Jeca condensa violências estruturais que atravessam a constituição do sujeito brasileiro, especialmente o sujeito negro. Tal leitura dialoga com as reflexões de Neusa Santos Souza, para quem a construção da identidade negra se dá em meio a processos de apagamento simbólico e introjeção de imagens depreciativas, exigindo um trabalho contínuo de resignificação e recriação de si. Assim, “Jeca Total” funciona como um arquivo performático das tensões raciais e sociais do país, articulando crítica, ironia e memória em uma poética que confronta o mito da democracia racial e reinscreve o corpo e a voz negra como lugares de produção de sentido e resistência. Assim, o “jeca total” cria uma proporção, uma nova nomenclatura, um novo sentido (Rennó, 2003, p. 201) de se olhar o povo brasileiro e suas novas dimensões.

É a partir dessa encruzilhada de saberes que se torna possível desmontar as estruturas do racismo, confrontando diretamente as políticas de branqueamento que tentaram apagar a presença negra na história nacional.

3.8 O Racismo Estrutural, o Mito da Democracia Racial e a Crítica ao Branqueamento

Retomando a discussão iniciada no subcapítulo 3.1 sobre as falácias da harmonia social, observa-se que o papel de Jeca-Tatu no ideário de uma identidade racial demonstra que a literatura teve um papel emblemático para difundir uma percepção eugenista e racista, calcada na teoria de que negros e indígenas eram seres inferiores aos indivíduos brancos. O papel de Gil é o de reverter esse pensamento, tornando-se uma luta pessoal do artista.

As políticas de embranquecimento implementadas no Brasil desde o fim formal da escravidão atuaram como dispositivos de repressão sistemática à cultura afro-diaspórica e de apagamento das memórias ancestrais africanas, em um país constituído majoritariamente por população negra. Nesse processo, a elite branca manteve estratégias simbólicas e institucionais de deslegitimação das práticas culturais, religiosas e epistemológicas de matriz africana, frequentemente criminalizadas, estereotipadas ou fetichizadas. Em contraposição a esse quadro histórico, a obra de Gilberto Gil inscreve-se como um gesto de resgate e reinscrição dessas memórias, ao mobilizar performances, símbolos e saberes ancestrais que haviam sido marginalizados pelo discurso dominante. Tal movimento confronta a narrativa do “branco benevolente”, sustentada por um *status quo* racista e classista, ao expor as assimetrias de poder que estruturam a sociedade brasileira.

Como discutido anteriormente, no manifesto do disco *Refavela*, ao explicitar a sacralidade do universo ancestral africano e suas potencialidades estéticas, culturais e políticas, Gil evidencia as contradições, a hipocrisia e os mecanismos de exclusão operados por essa elite monopolizadora de poder. Ao dialogar com artistas como Luiz Melodia e com diferentes movimentos de resistência negra, o compositor recorre à metáfora e à ironia como estratégias discursivas, procedimento perceptível, por exemplo, na canção “Jeca Total”. Nessa perspectiva, a ironia não atua como mero recurso estilístico, mas como forma crítica de desestabilização do sentido, conforme aponta Márcio Seligmann-Silva ao afirmar que a ironia “[...] implode a leitura na medida em que obscurece e desarticula as funções referenciais e comunicativas” (Seligmann-Silva, 2003, p. 372). O autor esclarece ainda que esse procedimento opera como um tensionamento das formas tradicionais de representação, abrindo espaço para leituras críticas das narrativas hegemônicas (Seligmann-Silva, 2003, p. 371-372):

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha o começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao rito da ironia: e salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura ele parece estar com as mãos vazias; na verdade ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o “sentido”.

A noção de ironia como máquina de desleitura permite compreender não apenas procedimentos estéticos, mas também modos históricos de produção de sentido que operam na constituição das hierarquias sociais. Ao instaurar instabilidade, ambiguidade e vertigem interpretativa, a ironia evidencia como determinadas narrativas se sustentam menos pela coerência lógica e mais pela naturalização de discursos que ocultam relações de poder. No contexto brasileiro, essa lógica de desestabilização do sentido torna-se fundamental para pensar o não-lugar social atribuído à população negra, especialmente no que se refere aos discursos que legitimaram a miscigenação como mito harmonizador e apagaram os conflitos raciais estruturais. Interrogar esses mecanismos discursivos implica investigar como certas teses sobre inferioridade racial foram construídas, reiteradas e ressignificadas ao longo do tempo, funcionando como dispositivos simbólicos de manutenção da exclusão. Segundo Munanga (2008, p. 20):

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a desagregação desta ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhe permitam justificar-se. E todo dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social. Brancos isolavam certos aspectos do comportamento dos negros, das condições que os produzira, passando a encará-los como atributos invariáveis da 'natureza humana' dos negros”

A permanência dessas estratégias de inferiorização simbólica após a Abolição evidencia que o fim jurídico da escravidão não significou a ruptura com as estruturas raciais que sustentavam a exclusão da população negra. Ao contrário, como indicam os dispositivos descritos acima, a ordem social capitalista herdou e ressignificou os mecanismos de dominação racial, deslocando-os do campo legal para o campo ideológico, cultural e científico. É nesse contexto que se consolida o mito da democracia racial, apresentado como narrativa conciliadora, mas que, na prática, opera como forma sofisticada de apagamento das desigualdades históricas e das lutas do movimento negro. A ideia de harmonia entre negros, brancos e indígenas no Brasil colonial e pós-colonial ignora as violências fundantes da

escravidão, do genocídio indígena e da exclusão social sistemática, ao mesmo tempo em que deslegitima reivindicações políticas por reparação, reconhecimento e pertencimento. A miscigenação, frequentemente celebrada como traço identitário positivo, foi, nesse sentido, apropriada por setores da elite intelectual como solução para o chamado “problema racial”, deslocando a discussão do racismo estrutural para uma suposta integração natural dos corpos negros à nação. É justamente esse processo que Kabengele Munanga (2019, p. 48), problematiza ao analisar a construção da identidade nacional brasileira no pós-Abolição:

O fim do sistema escravista, em 1888, coloca aos pensadores brasileiros uma questão então não crucial: a construção de uma nação e de uma identidade nacional [...] tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada no passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação de identidade étnica brasileira. A pluralidade racial nascida do processo de colonial representava [...] uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca; daí porque a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se tratava a partir do século XIX e que repercutiu até meados do século XX.

Desse modo, a noção de “povo chocolate-e-mel”, mobilizada por Gilberto Gil, pode ser compreendida como uma interpretação crítica da africanidade brasileira forjada após o processo violento de miscigenação, bem como das formas pelas quais essa identidade foi sistematicamente apagada ou deslegitimada pelos regimes políticos, sociais e culturais que se consolidaram no pós-Abolição. Ao articular essa imagem poética, Gil propõe um gesto de reinscrição simbólica da negritude, que não busca uma origem pura ou essencializada, mas assume a complexidade histórica, os atravessamentos e as tensões que constituem a experiência afro-brasileira. É nítida, nesse sentido, a mediação estabelecida pelo artista entre diferentes obras, linguagens e temporalidades, produzindo um entre-espço que opera como zona de tradução, circulação e reinterpretação de sentidos.

Tal entre-espço pode ser lido como a própria encruzilhada, lugar de passagem, de embarque e desembarque, no qual intertextos, performances e símbolos — muitos deles ligados às religiões de matriz africana — se encontram e se transformam. Essa lógica da mediação e da encruzilhada, central na obra gilbertiana, encontra respaldo teórico nas reflexões de Leda Maria Martins, para quem (2021b, p. 42; 35):

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èṣù Elegbara, princípio dinâmico mediador de

todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èsù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èsù figura como veículo instaurador da própria narração.

Gil, constrói um repertório que serve como uma estratégia de autorreconhecimento junto com o fazer político e com o discurso poético, consoante com artifícios de luta contra o epistemicídio⁷ e as demais formas de extermínio da população negra e indígena. O compositor nordestino retrata o povo negro e suas próprias estratégias de pertencimento, autorreconhecimento e luta, de memórias vivas e suas representações coletivas de união. Para Martins (2021b, p. 137):

A partir dessa lógica da encruzilhada como princípio estético, epistemológico e político, a obra de Gilberto Gil organiza um repertório que opera simultaneamente como estratégia de autorreconhecimento, elaboração poética e intervenção política. Ao mobilizar memórias ancestrais, símbolos religiosos e narrativas afro-diaspóricas, o compositor constrói um fazer artístico que se coloca em oposição às formas históricas de epistemicídio e às diversas modalidades de extermínio simbólico e material dirigidas às populações negras e indígenas. Nesse sentido, sua produção não apenas representa o povo negro, mas reinscreve práticas coletivas de pertencimento, resistência e luta, ativando memórias vivas que se atualizam no presente por meio da performance. Essa dinâmica de reinscrição e atualização contínua das experiências históricas encontra fundamento na noção de tempo ancestral elaborada por Leda Maria Martins, (2021b) para quem:

[...] é através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. A perspectiva do tempo espiralar permite compreender que tudo vai e volta e que nada é estático, sendo essa uma característica do tempo Kalunga. A sacralidade dos seres reveste todo o pensamento instituído pelos sistemas cognitivos que imantam a cosmo percepção da ancestralidade.

Segundo Fu-Kiau (apud Martins, 2021b, p. 37), “nós somos ‘sagrados’ porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado”. Essa concepção cosmológica, que recusa a separação entre natureza, cultura e espiritualidade, oferece uma chave fundamental para a leitura da obra gilbertiana. No disco *Refazenda* (1977), por exemplo,

⁷ *Epistemicídio* refere-se ao processo histórico e social de apagamento, deslegitimação ou destruição de sistemas de conhecimento produzidos por grupos subalternizados, como povos indígenas, populações negras, comunidades tradicionais e saberes populares. O termo é usado para evidenciar que a dominação não ocorre apenas no plano econômico ou político, mas também no campo do conhecimento, quando apenas determinadas epistemologias, geralmente de matriz eurocêntrica, são reconhecidas como válidas, enquanto outras são silenciadas ou tratadas como inferiores.

essa perspectiva do sagrado manifesta-se de modo recorrente na valorização da terra, do cultivo, do trabalho manual e das forças naturais como instâncias constitutivas da vida e do conhecimento. Nessa lógica, o mundo natural não é entendido como recurso a ser explorado, mas como dimensão ontológica da existência, reflexo da “grandeza de Kalunga”, concebido como “energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (lunga) por si próprio” (Martins, 2021b, p. 39).

Ao mobilizar tais referências, Gil reinscreve, em sua produção poético-musical, uma epistemologia ancestral que afirma a sacralidade da vida e da natureza como princípios éticos e estéticos de resistência (Martins, 2021b, p. 39):

A ancestralidade define de modo estruturante a cosmocepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas. Como sintetiza Oliveira, desde ‘complementariedade dos gêneros até o caráter coletivo dos rituais africanos, o culto aos ancestrais preserva e atualiza, da melhor maneira possível, a originalidade e a genuidade dos elementos estruturantes da cosmovisão africana’ que contempla ‘a concepção de universo, de poder, de pessoa [...]’. Poder ser na ancestralidade é poder ser na sacralidade de tudo que nos envolve. As culturas negras se espalham nesses saberes que se dispersam e se manifestam por um prisma de formulações e de formas que regem as oralidades, seus meios e modos de veiculação, sua força de permanência.

A observação que Gilberto Gil faz da natureza e da ancestralidade africana não se configura de modo simplista ou meramente contemplativo, uma vez que envolve uma concepção ampliada de consciência, que não se restringe ao humano, mas se estende a todos os seres e forças que compõem o mundo natural. Nessa perspectiva, a sacralidade não é localizada em instâncias transcendentais isoladas, mas manifesta-se em tudo o que se vincula a Kalunga, compreendida como energia vital plena e integradora. Ao mobilizar suas próprias experiências ritualísticas em busca da sacralidade de Olorum, Gil já se encontrava imerso em sistemas simbólicos e cosmo perceptivos que orientam novas formas de representação do mundo místico e religioso.

Esse vínculo com as práticas rituais aparece de modo recorrente em sua obra e em sua trajetória pessoal. Segundo relato registrado por Carlos Rennó, foi por meio do jogo de búzios que Gil identificou sua filiação a Xangô, quando “[...] um dos eguns que saíram e dançaram ali, naquela noite, em que o Mestre Di jogou os búzios e viu que era de Xangô [...]” (Rennó, 2003, p. 218), episódio ocorrido na Ilha de Itaparica. No LP *Refavela* (1977), essa presença ancestral é reelaborada poeticamente na figura de “Babá Alapalá”, evocando o espaço do terreiro e a memória ritual da mesma ilha. Xangô, nesse contexto, não se reduz a um elemento temático, mas figura como entidade associada à justiça, ao trovão e às forças da transformação, ocupando lugar central na cosmologia iorubá. Essa compreensão do sagrado como princípio

que atravessa o mundo natural e social encontra respaldo na reflexão de Fu-Kiau (apud Martins, 2021b, p. 37):

Aos olhos do povo Africano, especialmente aqueles em contato com os ensinamentos das antigas escolas Africanas, a Terra, nosso planeta, é futu dia n’kisi diakânga Kalûnga mu diâmbu dia môyo — um sachet (pacote) — de essências/remédios amarrados por Kalûnga com intenção de vida na Terra. Esse futu ou funda contém cada coisa que a vida precisa para sua sobrevivência: essências/remédios (n’kisi/bilongo), comida (madia), bebida (ndwînu)”. O mundo natural para o povo Bântu é a totalidade de totalidades amarradas acima como um pacote por Kalûnga, a energia superior e mais completa, dentro e em volta de cada coisa no interior do universo (luyalungunu) [...] Assim, quando um Mûntu (ser humano) vê um minúsculo cristal (ngêngele) ele/ela vê nele, não só sua sacralidade, mas também a presença divina de Kalunga. Além da atenção e admiração dadas a montanhas, vales, ao vento, ao céu e às mudanças do ciclo natural, o Mûntu dá especial atenção ao mundo da floresta porque, como se diz, “Mfinda Kasuka tufukidi” — nós perecemos se as florestas são extintas. Por causa dessa visão popular entre os Bântu, o próprio ato de entrar na floresta torna-se um ritual sagrado.

Nesse sentido, ainda sobre os rituais sagrados africanos e afro-brasileiros, Abdias do Nascimento afirma (2016) na obra *Orixás: os deuses vivos da África, que o povo negro* [...] resistiu e conservou intacto seu corpo de doutrina, sua cosmogonia e teogonia, o testemunho de seus mitos vivos e presentes”, apesar de os africanos escravizados terem sido “vítimas permanentes no estado de choque a que foram submetidas” (2016, p. 125):

Na concepção do meu colega Olabiyi Babalola Yai, da Universidade de Ifé, o candomblé, cuja mensagem no Brasil é essencialmente a mesma, como na África significa: “Uma religião na qual nem o inferno, nem o diabo têm lugar e que não aflige a vida do homem com um pecado original do qual se deve purificar, mas convida o homem a sobrepujar suas imperfeições graças ao seu esforço, aos esforços da comunidade e aos orixás”. Constituindo a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, bem como o ventre gerador da arte afro-brasileira (Nascimento, 2016, p. 125).

A afirmação de Abdias do Nascimento permite compreender os rituais afro-brasileiros não apenas como práticas religiosas, mas como sistemas complexos de preservação da memória, do conhecimento e da organização coletiva diante da violência colonial. Ao resistir ao apagamento imposto pela escravidão e pelo racismo estrutural, o candomblé e as demais religiões de matriz africana constituíram-se como espaços de continuidade simbólica, nos quais cosmogonia, ética e estética permanecem indissociáveis. Essa dimensão coletiva e comunitária do sagrado, fundada no esforço compartilhado entre sujeitos, ancestralidade e orixás, reverbera diretamente na produção artística de Gilberto Gil, que mobiliza tais saberes como forma de enfrentamento político e cultural. Ao incorporar essas matrizes em sua obra poético-musical, o artista reinscreve a religião afro-brasileira como fonte geradora de linguagem, ritmo e performance, reafirmando-a como um dos pilares da resistência cultural negra no Brasil.

Para além da linearidade histórica e das múltiplas intersecções entre noções de tempo, a cultura africana afirma sua permanência por meio de processos contínuos de reinvenção, sustentados por uma herança ancestral de resistência e de axé — força vital que emana do domínio sagrado africano e estrutura modos de existência, memória e criação —, como assinala Martins (2021b, p. 37):

Os povos das diásporas africanas herdam essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé. A tradição Nagô-Iorubá também professa um pensamento similar, como cosmo-percepção. Segundo Eduardo Oliveira, essa percepção preside toda a concepção das religiões afroreferenciadas, marcadas “por uma sacralidade profunda e por uma habilidade secular exemplares”.

Não à toa na Bahia nomeia a cultura popular de rua de Axé, a força vital das ruas. Ainda de acordo com Martins (2021b), no Brasil, “[...]Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias” [...]. Kalunga é um conceito que está interessantemente atrelado ao repertório gilbertiano. Existe uma intenção de representação do mundo mítico afro-brasileiro e da questão da energia vital, da força explícita das entidades na manutenção da resistência e resiliência da população negra. Sua atitude *black power*, sua movimentação em favor do movimento negro e dos direitos da população negra, quer no âmbito habitacional e político ou na instância religiosa, define a importância do complexo cultural afro-diaspórico da Bahia, do Rio, em todo o território nacional e internacional.

O autorreconhecimento é uma potência que simboliza muito mais que um valor estético. Há uma energia concentrada do artista em representar a população negra do Brasil a partir do próprio reconhecimento. A filosofia *Ubuntu* explica exatamente isso, as muitas formas “[...] de refletir, ensinar e aprender sobre as relações dos seres da natureza, do cosmo e da existência humana[...]” (Martins, 2021b, p.38) são válidas. Essa premissa quebra com a noção ocidental e capitalista sobre cuidado e coletividade. Sobre esse conceito, Martins evidencia que (2021, p. 38):

No Ubuntu, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. [...] A organização das línguas Bantu reflete a organização de uma filosofia do ser humano, da coletividade humana e da relação desses seres com a natureza e o universo [...]. O conhecimento da realidade e a imaginação reflexiva sobre as compreensões das consequências das relações instituídas entre os seres da natureza, animados e inanimados (nas sociedades africanas tudo tem vida), constitui parte das filosofias africanas vindas das sociedades ligadas às questões da ancestralidade, da identidade territorial, da transmissão dos conhecimentos pelas palavras faladas pelos seres humanos e pelos tambores.

O *éthos* e a *arkhé* constituem-se em um plano dimensional distinto do tempo cronológico linear que estrutura o pensamento ocidental. Nas epistemologias africanas, o tempo não se organiza como sucessão progressiva, mas como devir contínuo, no qual passado, presente e ancestralidade coexistem. O candomblé, bem como suas representações epistemológicas e iconográficas, inscreve-se nessa lógica temporal não linear, reafirmando modos de existência fundamentados na ancestralidade, na circularidade e na atualização permanente do sagrado.

Ao incorporar essas cosmo-percepções em sua produção poético-musical, Gilberto Gil estabelece um compromisso explícito com uma cultura de protesto e de resistência, que se tornou um marco na história da Música Popular Brasileira. Tal postura evidencia o empenho do artista em manter sua obra politizada, mobilizando a performance, a ironia e a ancestralidade como estratégias de enfrentamento ao conservadorismo e às políticas de silenciamento vigentes durante a ditadura civil-militar.

Nesse horizonte, Kabengele Munanga, na obra *As origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações*, afirma que a noção de negritude emerge do amadurecimento dos movimentos pan-africanistas e da solidariedade entre os povos negros na luta contra o racismo. O continente africano, marcado por profunda diversidade histórica, cultural e linguística, carrega em si um simbolismo de grandiosidade, não apenas por sua extensão territorial, mas por constituir um repositório de civilizações, saberes e formas de resistência que atravessam a diáspora negra:

Intuição global de vida concreta africana, análise das obras, das instituições, das ideias, visões de mundo, reivindicação da negritude, ação política do pan-africanismo convergem para o mesmo fato: a África ao sul do Saara é culturalmente uma. Essa comunidade cultural é a africanidade, ou seja, a configuração própria à África de diversas tradições que podemos encontrar paralelamente alhures. Todos os rostos humanos são constituídos dos mesmos componentes: narizes, olhos, lábios, bocas, etc., em que esses componentes podem ser encontrados idênticos em diversos rostos; mas a combinação desses traços idênticos forma o rosto único. A africanidade é esse rosto cultural único que a África oferece ao mundo (Munanga, 2009, p. 36-37).

No texto *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*, o antropólogo Kabengele Munanga, em palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação (PENESB-RJ), em 5 de novembro de 2003, problematiza historicamente a construção do racismo como um sistema que hierarquiza sujeitos e grupos sociais. O autor destaca que a ausência de um debate conceitual consistente sobre raça e racismo contribui para abordagens superficiais e ineficazes do problema, dificultando tanto a compreensão de suas raízes históricas quanto a formulação de estratégias efetivas de enfrentamento. Ao evidenciar a

instabilidade conceitual em torno desses termos, Munanga aponta para a necessidade de um aprofundamento teórico que permita compreender o racismo não como desvio individual, mas como estrutura social e ideológica que organiza desigualdades:

Criado por volta de 1920, o racismo enquanto conceito e realidade já foi objeto de diversas leituras e interpretações. Já recebeu várias definições que nem sempre dizem a mesma coisa, nem sempre têm um denominador comum. Quando utilizamos esse conceito em nosso cotidiano, não lhe atribuímos mesmos conteúdo e significado, daí a falta do consenso até na busca de soluções contra o racismo. Por razões lógicas e ideológicas, o racismo é geralmente abordado a partir da raça, dentro da extrema variedade das possíveis relações existentes entre as duas noções. Com efeito, com base nas relações entre “raça” e “racismo”, o racismo seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são consequências diretas de suas características físicas ou biológicas. (Munanga, 2003, p.7)

Essa compreensão do racismo como construção ideológica e sociológica — e não como dado natural — é fundamental para pensar a obra de Gilberto Gil no contexto da cultura de protesto. Ao mobilizar referências afro-diaspóricas, cosmopercepções africanas e performances ancoradas na ancestralidade, o artista tensiona diretamente os dispositivos simbólicos que sustentam a hierarquização racial descrita por Munanga. Sua produção poético-musical opera, assim, como uma prática de desnaturalização do racismo, ao afirmar a centralidade da cultura negra, de seus saberes e de suas formas de existência, historicamente inferiorizadas pelo discurso colonial. Nesse sentido, a performance de Gil não apenas denuncia o racismo estrutural, mas reinscreve novas possibilidades de identificação, pertencimento e subjetivação negra, em diálogo com os processos históricos de resistência e reexistência da diáspora africana no Brasil.

A forma como esses corpos negros eram retratados também é um sintoma da violência com que epistemologias ligadas à questão racial eram compreendidas. A animalização desses corpos é justamente o ponto discutido por Gil em “Jeca Total” que animaliza o sujeito brasileiro, mestiço, descendente dos negros africanos. A cada etnia, pesquisadores atribuíam características estereotipadas sobre determinado grupo humano. Os brancos ganhavam adjetivos como “engenhoso” ou “musculoso”, já africano era tido como “preguiçoso” ou negligente:

Carl Von Linné, o Lineu, o mesmo naturalista sueco que fez a primeira classificação racial das plantas, oferece também no século XVIII, o melhor exemplo da classificação racial humana acompanhada de uma escala de valores que sugere a hierarquização. Com efeito, na sua classificação da diversidade humana, Lineu divide o Homo sapiens em quatro raças: Americano, que o próprio classificador descreve como moreno, colérico, cabeçudo, amante da liberdade, governado pelo hábito, tem corpo pintado. · Asiático: amarelo, melancólico, governado pela opinião e pelos preconceitos, usa roupas largas. Africano: negro, flegmático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes(despotismo), unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente e quando amamenta seus seios se tornam moles e alongados. Europeu: branco, sanguíneo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertados. (Munanga, 2003, p.9).

Ainda hoje, tais ideologias incidem de maneira contundente sobre corpos negros, atualizando-se por meio de dispositivos cada vez mais sofisticados de controle, exclusão e extermínio. O racismo não permanece estático: transforma-se historicamente, adapta-se a diferentes contextos e assume múltiplas formas conforme os interesses políticos, econômicos e sociais em jogo. Manifesta-se tanto de modo explícito quanto por mecanismos sutis e naturalizados, integrando-se às estruturas institucionais e simbólicas da sociedade. Por essa razão, seu enfrentamento exige ações articuladas nos campos político, educacional, cultural e epistemológico, capazes de desestabilizar as bases que sustentam sua reprodução.

Observa-se também que é em nome do respeito das diferenças e da identidade cultural de cada povo que o racismo se reformula e se mantém nos países da Europa ocidental contra os imigrantes dos países árabes, africanos e outros dos países do Terceiro mundo, a partir dos anos 80. Já no fim do século passado e início deste século, o racismo não precisa mais do conceito de raça no sentido biológico para decretar a existência das diferenças insuperáveis entre grupos estereótipos. Além da essencialização somático-biológica, o estudo sobre o racismo hoje deve integrar outros tipos de essencialização, em especial a essencialização histórico-cultural. Embora a raça não exista biologicamente, isto é insuficiente para fazer desaparecer as categorias mentais que a sustentam. O difícil é aniquilar as raças fictícias que rondam em nossas representações e imaginários coletivos. Enquanto o racismo clássico se alimenta na noção de raça, o racismo novo se alimenta na noção de etnia definida como um grupo. [...] No Brasil o mito de democracia racial bloqueou durante muitos anos o debate nacional sobre as políticas de “ação afirmativa” e paralelamente o mito do sincretismo cultural ou da cultura mestiça(nacional) atrasou também o debate nacional sobre a implantação do multiculturalismo no sistema educacional brasileiro. (2003, p.10).

Diante da persistência dessas estruturas opressoras, a obra de Gil propõe um contínuo exercício de letramento racial, apontando para o quilombismo como horizonte ético e social.

3.9 Letramento Racial e o Horizonte do Quilombismo

A dimensão social da obra gilbertiana atravessa múltiplas camadas das lutas históricas empreendidas pela população negra para manter viva e pulsante a memória de seus ancestrais, reafirmando, por meio da arte, o enfrentamento ao racismo e às desigualdades estruturais.

Inserida em um sistema que opera continuamente por estratégias de fragmentação e esvaziamento simbólico da população negra brasileira — dificultando o acesso ao autoconhecimento, ao pertencimento e à construção positiva da identidade —, a produção de Gilberto Gil se constitui justamente a partir dessas fraturas. É nesse espaço de tensão que o artista elabora um repertório comprometido em revelar quem é o povo brasileiro, suas origens, sua diversidade e suas potências históricas, culturais e epistemológicas.

Nesse movimento, ativa saberes ancestrais e práticas culturais que desafiam a colonialidade do conhecimento e ampliam os modos de compreender a experiência brasileira. Tal perspectiva dialoga diretamente com as formulações de Abdias do Nascimento, que, em *O quilombismo*, compreende a cultura negra como projeto político de resistência, organização coletiva e afirmação civilizatória:

Todos nós conhecemos os meios visíveis assim como os subterfúgios utilizados pelos colonialistas a fim de impedir, esconder e evitar o avanço da luta dos africanos e dos negros contra a opressão, a exploração e o racismo. Dividir, separar, isolar e solapar nossa força física e espiritual têm sido uma continuada estratégia empregada contra nossa unidade e nossa resistência. Dentro do sistema de barreiras interpondo-se entre nós, existe este absurdo fato de necessitarmos usar em nossa comunicação recíproca a língua dos opressores. (2020, p.34)

Abdias do Nascimento argumenta, em *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*, que, mesmo sob a violência extrema da escravização e do deslocamento forçado, os africanos e seus descendentes não romperam com suas matrizes culturais. Ao contrário, “[...] os negros reproduziam formas tradicionais africanas adaptadas ao novo ambiente, ou então infundiam às formas culturais estrangeiras um espírito africano, adaptando-as ou reduzindo-as a seu parâmetro cultural” (NASCIMENTO, 2018, p. 124). Manifestações como os Congos, o Bumba Meu Boi e os Afoxés configuram, nesse sentido, performances coletivas de resistência que asseguram a permanência da memória ancestral, revelando estratégias de reinvenção cultural, religiosa e estética. Por meio dessas práticas, a população negra manteve vivos o culto aos orixás, os gestos corporais, as danças e os rituais que reatualizam, no presente, a história e a cosmovisão de um povo.

Tornar-se negro, contudo, em um contexto estruturado por armadilhas simbólicas e institucionais do racismo, implica enfrentar um sistema que reiteradamente produz a inferiorização do sujeito negro, negando-lhe cultura, autoria, intelectualidade e capacidade de elaboração histórica. Contra essa lógica excludente, a experiência negra afirma-se como produção ativa de sentido, memória e linguagem. Como se evidencia ao longo desta pesquisa, é precisamente o oposto do silenciamento que se verifica: o sujeito negro fala de si, de suas

dores e de suas experiências em uma sociedade que historicamente lhe nega o direito à fragilidade, à escuta e à expressão. A estigmatização permanente, o questionamento da identidade e o apagamento simbólico constituem marcas desse processo. Nesse contexto, Neusa Santos Souza observa que “a sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior” (Souza, 2021, p. 19). Ela continua:

Nas sociedades de classes multirraciais e racistas como o Brasil, a raça exerce funções simbólicas (valorativas e estratificadoras). A categoria racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classe, conforme pertençam ou estejam mais próximos dos padrões raciais da classe/raça dominante. A definição inferiorizante do negro perdurou mesmo depois desagregação da sociedade escravocrata e da sua substituição pela sociedade capitalista, regida por uma ordem social competitiva. (2021, p.19).

Aníbal Quijano, em *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, amplia essa discussão ao demonstrar que a hierarquização racial não se limita ao âmbito nacional, mas integra um padrão global de poder instaurado pela modernidade colonial. Segundo o autor, a colonialidade reorganiza as relações sociais, econômicas e epistemológicas a partir de uma lógica eurocêntrica que naturaliza desigualdades históricas e subordina outras formas de existência, trabalho e conhecimento aos interesses do capitalismo. Nesse sentido, Quijano afirma que, “do ponto de vista eurocêntrico, reciprocidade, escravidão, servidão e produção mercantil independente são todas percebidas como uma sequência histórica prévia à mercantilização da força de trabalho” (Quijano, 2005, p. 126). Para o autor, essa lógica persiste como um padrão estrutural que continua a “servir aos propósitos e às necessidades do capitalismo” (Quijano, 2005, p. 126):

Do mesmo modo, a servidão imposta aos índios, inclusive a redefinição das instituições da reciprocidade, para servir os mesmos fins, isto é, para produzir mercadorias para o mercado mundial. E enfim, a produção mercantil independente foi estabelecida e expandida para os mesmos propósitos. Isso significa que todas essas formas de trabalho e de controle do trabalho na América não só atuavam simultaneamente, mas foram articuladas em torno do eixo do capital e do mercado mundial. Consequentemente, foram parte de um novo padrão de organização e de controle do trabalho em todas as suas formas historicamente conhecidas, juntas e em torno do capital. Juntas configuraram um novo sistema: o capitalismo.

Tanto os discos da fase *Re* quanto o documentário instigam o ouvinte/espectador a (re)pensar criticamente o conceito de favela, deslocando-o de leituras moralizantes e deficitárias para compreendê-lo como efeito histórico da exclusão racial, territorial e econômica produzida pelo Estado brasileiro. Longe de ser um espaço marginal no sentido de ausência de cultura ou

organização social, a favela emerge, na obra gilbertiana, como território de invenção estética, memória coletiva e resistência política, forjado pela população negra sistematicamente empurrada para fora dos projetos oficiais de cidade e cidadania.

Nessa perspectiva, a favela pode ser lida como um quilombo urbano⁸, isto é, como espaço contemporâneo de reorganização da vida negra diante da violência estrutural e do apagamento histórico, em consonância com o pensamento de Abdias do Nascimento. Assim como os quilombos históricos, esses territórios constituem-se como estratégias coletivas de sobrevivência, produção cultural e afirmação identitária frente a um sistema que insiste em negar humanidade plena à população negra. Ao reinscrever a favela como lugar de criação e não de carência, Gilberto Gil confronta diretamente as narrativas hegemônicas que naturalizam a desigualdade e legitimam a violência institucional.

A violência institucional contra a população negra não se manifesta apenas por ações explícitas de repressão física, mas por um conjunto articulado de metodologias históricas e contemporâneas de extermínio, que operam de modo estrutural, contínuo e muitas vezes naturalizado. Essas metodologias não se limitam à eliminação direta da vida, mas incluem formas simbólicas, sociais, jurídicas e econômicas de aniquilamento, que comprometem a existência plena dos sujeitos negros na sociedade.

Uma das formas mais evidentes é o extermínio físico, materializado sobretudo pela violência policial seletiva, pelo encarceramento em massa e pela letalidade estatal nas periferias urbanas. Jovens negros são sistematicamente alvos preferenciais de abordagens violentas, execuções extrajudiciais e políticas de “segurança” que operam como tecnologias de morte, configurando o que Achille Mbembe denomina de necropolítica: um regime em que o Estado decide quais vidas são descartáveis e quais merecem proteção.

Paralelamente, atua o extermínio social, caracterizado pela negação sistemática de direitos básicos como moradia digna, saúde, educação e trabalho. A precarização das condições de vida, associada ao abandono deliberado dos territórios periféricos, produz um desgaste contínuo dos corpos negros, encurtando expectativas de vida e restringindo possibilidades de mobilidade social. Trata-se de uma violência profundamente eficaz, pois opera pela normalização da desigualdade.

Há ainda o extermínio simbólico e epistemológico, que se manifesta no apagamento

⁸ O conceito de *quilombo urbano*, derivado do pensamento de Abdias do Nascimento, compreende o quilombo como prática contínua de resistência e organização da população negra frente às estruturas racistas do Estado. Nessa perspectiva, as periferias e favelas podem ser entendidas como quilombos contemporâneos, espaços de produção cultural, solidariedade e afirmação identitária diante da exclusão social (Nascimento, 2018; 2020).

das culturas, saberes, religiões e histórias negras. A deslegitimação das religiões de matriz africana, a estigmatização das expressões culturais populares e a ausência de referências negras nos currículos escolares são exemplos de práticas que produzem o que autores como Abdias do Nascimento e Sueli Carneiro definem como epistemicídio⁹: a destruição dos sistemas de conhecimento de um povo. Esse apagamento compromete a construção da autoestima, do pertencimento e da identidade coletiva.

Outra metodologia central é o extermínio jurídico e institucional, operado por leis, políticas públicas e práticas administrativas que, sob o discurso da neutralidade, reproduzem desigualdades raciais. O sistema penal, o sistema manicomial, as políticas urbanas de remoção e o tratamento diferenciado no acesso à justiça exemplificam como a legalidade pode funcionar como instrumento de exclusão racial, perpetuando hierarquias herdadas do período escravocrata.

Por fim, essas diferentes metodologias de extermínio não atuam de forma isolada, mas de maneira interseccionada e cumulativa, conformando um sistema contínuo de violências estruturais. Tais mecanismos incidem de forma ainda mais intensa sobre mulheres negras, populações negras LGBTQIA+ e sujeitos negros em situação de pobreza, cujas experiências são atravessadas simultaneamente pelo racismo, pelo sexismo, pela cis heteronormatividade e pela desigualdade de classe. Nesse sentido, o extermínio da população negra deve ser compreendido não apenas como eliminação física, mas também como processo simbólico, epistemológico e social, que restringe direitos, silencia vozes e precariza vidas, produzindo aquilo que autores contemporâneos identificam como políticas sistemáticas de morte e abandono. Nesse cenário, a arte, a música e a performance — como na obra de Gilberto Gil — emergem como práticas de resistência que confrontam essas lógicas de morte, afirmando a vida, a memória e a dignidade como princípios éticos e políticos. Carlos Moore destaca que (Moore, 2012, p. 21–22):

Relembrar à sociedade o processo verdadeiro por meio do qual se constituiu realmente a Nação traz também o desafio de se criar um terreno favorável para a implementação de medidas públicas tendentes a reduzir o impacto histórico cumulativo que teve a escravidão sobre aqueles brasileiros, hoje a metade da população, que se encontram confinados, em sua maioria, nas posições sociais de maior precariedade.

O quilombamento refere-se a uma prática histórica e política da população negra, por meio da qual se afirmaram territórios autônomos, sociabilidades próprias e valores civilizatórios

⁹ Para Quijano (2005), *epistemicídio* designa o apagamento dos saberes não europeus como parte constitutiva da colonialidade do poder, processo pelo qual o eurocentrismo se impõe como critério exclusivo de conhecimento legítimo, inferiorizando epistemologias afro-diaspóricas e indígenas.

africanos, em ruptura com o sistema escravocrata. Para Abdias do Nascimento, o quilombo constitui um movimento de resistência cultural e política, responsável pelo resgate da historicidade e da dignidade da população negra no Brasil (Nascimento, 2020, p. 17).

Os quilombos mostram que negros escravizados não eram ordeiros e muito menos aceitavam a escravidão com passividade. O fato de Zumbi dos Palmares, o maior do movimento e outros líderes negros negarem a escravidão, enfrentando os senhores de engenho e seus capatazes, ocupando terras e alimentando suas populações libertas, já estimulava outros movimentos antecipatórios que se seguiram pelo Brasil que são invisibilizados. Segundo Abdias do Nascimento, o quilombo é um movimento de resistência cultural, porque nesses quilombos havia o resgate da historicidade e da dignidade dessa população (2020, p.17).

Com a destruição das populações indígenas, reiteramos, ocorreu o assassinio simultâneo dos africanos que se levantaram contra a sua escravização. Movimentos de insurreições, levantes, revoltas armadas proclamando a queda do sistema escravo podem ser localizados em toda a extensão geográfica do país! Particularmente naquelas áreas de significativa população escrava. Frequentemente aqueles movimentos tomavam a forma de quilombos, à semelhança de Palmares, ao qual fizemos referência anteriormente: eram comunidades organizadas por africanos livres que se recusaram a submeter-se aos grilhões e à chibata. Africanos orgulhosos de sua liberdade e dignidade humana. Os quilombos, que variavam segundo o tamanho das terras ocupadas e o número de seus habitantes, via de regra mantinham bem-organizada e eficiente produção agrícola, formas de vida social instituídas segundo modelos tradicionais africanos adaptados à nova realidade da América. (Nascimento, 2020, p. 64–66).

À luz desse percurso histórico e conceitual, a obra gilbertiana da década de 1970 afirma-se como um projeto estético-político de resistência, no qual a negritude não aparece como ornamento identitário, mas como eixo estruturante de uma pedagogia cultural antirracista. Ao mobilizar referências africanas, afro-brasileiras e diaspóricas — nas canções, nas performances, nos arranjos sonoros e nas imagens — Gilberto Gil atua como produtor cultural comprometido com a reinscrição da memória negra no espaço público, tensionando o mito da democracia racial e enfrentando, de forma simbólica e concreta, as políticas de silenciamento e perseguição do período ditatorial.

Sua produção articula música, corpo, ancestralidade e crítica social como formas de letramento racial, capazes de deslocar percepções, ampliar repertórios e provocar consciência histórica em um contexto marcado pela repressão política e pelo racismo estrutural. Assim, a obra de Gilberto Gil nos anos 1970 não apenas resiste à violência do Estado e às hierarquias coloniais, mas produz conhecimento, pertencimento e horizontes de emancipação, reafirmando a cultura negra como força vital, política e epistemológica da sociedade brasileira. Nesse sentido, compreender o processo histórico da trajetória do artista, bem como o diálogo que

estabelece com correntes vanguardistas, nacionalistas e afro-diaspóricas — ou com a síntese crítica entre elas — mostra-se indispensável para a análise do trabalho em questão.

A carreira de Gil é atravessada por múltiplas significações, simbioses e aglutinações estéticas que informam sua produção como um todo, especialmente em um período em que movimentos associados à cultura de protesto eram sistematicamente vigiados, reprimidos e criminalizados pelo aparato estatal. Ao reinscrever no espaço público manifestações sociais perseguidas pela polícia, ao reelaborar cânticos de afirmação política e ao adotar a ironia como estratégia discursiva — inclusive diante do sistema judiciário —, o artista constrói uma poética que enfrenta o autoritarismo sem subserviência. Trata-se de uma postura estética e política que afirma limites, sustenta a dignidade e projeta um modelo simbólico de resistência, particularmente significativo para a juventude negra, ao reafirmar a possibilidade de enfrentamento crítico e consciente das estruturas de opressão.

4 PERFORMANCE E ARQUIVO: CONCEITOS PRINCIPAIS

Este capítulo estabelece o alicerce teórico da pesquisa, articulando os conceitos de performance, arquivo e repertório. Busca-se compreender como o corpo em cena atua como veículo de memória e como as teorias de Diana Taylor, Paul Zumthor e Leda Maria Martins iluminam a leitura dos gestos e rituais presentes no documentário.

4.1 Fundamentos Teóricos dos Estudos da Performance

À luz dos estudos da performance, em especial a partir de textos como *Performance, recepção e leitura*, de Paul Zumthor, a presente dissertação propõe uma reflexão sobre o conceito de performance no documentário *Os Doces Bárbaros* (1976), dirigido por Jon Tob Azulay, narrado por Caetano Veloso e produzido por Gilberto Gil em parceria com Maria Bethânia. A abordagem de Zumthor, ao enfatizar a oralidade, a presença e a corporeidade em contextos marcados pela hegemonia etnocêntrica ocidental, oferece instrumentos fundamentais para a análise de práticas performativas que articulam voz, corpo, memória e ritual — dimensões centrais no objeto aqui investigado.

Em um cenário político de opressão, *Os Doces Bárbaros* pode ser compreendido como um gesto estético-político de resistência, que se configura como uma espécie de carta aberta dirigida ao Brasil e ao mundo. O filme reúne registros audiovisuais e fotográficos que permitem a análise das performances do grupo, incluindo indumentárias, gestualidades e adereços associados às religiões de matriz africana, especialmente o Candomblé, constituindo um material fértil para uma leitura teórico-crítica da performance como prática cultural situada.

No campo acadêmico, os estudos da performance encontram um importante espaço de sistematização na revista *O Percevejo: textos de teatro, crítica e estética*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na apresentação da coletânea dedicada ao tema, Zeca Ligiéro discute as chamadas “perspectivas culturais dos estudos da performance”, refletindo sobre a constituição desse campo interdisciplinar no âmbito universitário. Segundo a autora,

[...] surgiram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, a partir da década de sessenta, e podem ser considerados, hoje, um território sem fronteiras, constituindo um rico e complexo universo no qual convivem abordagens históricas, com aquelas de base psicológica, antropológica e semiológica. A ponte entre artes visuais e performance, estabelecida no período inicial, expandiu-se para praticamente todos os setores da vida humana, do teatro ao ritual e das celebrações públicas às representações criadas no dia-a-dia. De acordo com esta perspectiva, já não apenas o

artista visual ou o ator criam a performance, mas também o homem da rua, o vendedor, ou o professor. Isto é, tornaram-se objetos de estudos desse campo as ações, singulares ou coletivas, identificadas com um “comportamento expressivo” que estudiosos contemporâneos, como Richard Schechner, Victor Turner e outros, passaram a definir como performance (Ligiéro, 2003, p. 86).

Outros ensaios fundamentais presentes nessa antologia incluem o texto de Richard Schechner, *O que é performance?*, bem como *Hacia una definición de performance*, de Diana Taylor, cujas reflexões ampliam a compreensão da performance como prática que ultrapassa os limites da representação artística, alcançando o campo da memória cultural, do ritual e da política.

Essa compreensão da performance ganha profundidade quando dialoga com as noções de afrografias, que leem o corpo negro como um documento vivo de memória e resistência.

4.2 Afrografias e a Inscrição da Memória no Corpo

Soma-se a esses aportes o ensaio *Performance do tempo e da memória: os Congados*, de Leda Maria Martins, cuja contribuição é indispensável para esta pesquisa. Ao focalizar os modos de recriação e religação das noções africanas de tempo espiralar e ancestralidade nos ritos dos Congados mineiros, Martins oferece uma chave interpretativa decisiva para compreender performances afro-brasileiras como práticas de inscrição da memória no corpo e no espaço.

As obras *Afrografias da memória* e *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, da mesma autora, aprofundam essa perspectiva ao discutir os movimentos de resistência afro-brasileiros como formas de conhecimento e elaboração histórica. Essa linha teórica aproxima-se diretamente do objeto de estudo, uma vez que Gilberto Gil e os demais integrantes de *Os Doces Bárbaros* já mobilizavam, em suas expressões artísticas, referências à ancestralidade africana, à religiosidade afro-brasileira e às culturas de resistência da Bahia. Suas performances não buscavam a invisibilidade; ao contrário, afirmavam-se como presença crítica em um contexto de vigilância constante, no qual a censura e a repressão estatal já se encontravam em alerta permanente.

Ao reconhecer a centralidade desses movimentos, o grupo potencializa o debate público sobre negritude e resistência, inclusive em situações-limite, como no julgamento de Gilberto Gil por porte de maconha, cujas cenas ocupam lugar narrativo relevante no documentário, especialmente do ponto de vista político.

Nesse conjunto performativo, a memória ancestral coletiva é reiterada por meio da

oralidade, das narrativas tradicionais, das tranças nos cabelos, das danças, dos adereços e do jogo simbólico com as palavras. Trata-se de uma resistência que se constrói a partir da representação do esforço histórico da população negra em manter vivas suas memórias, saberes e práticas culturais. Nesse sentido, o aprofundamento das teorias em torno dos conceitos de memória e arquivo, bem como da relação entre ambos na leitura do objeto, torna-se fundamental para a compreensão da dimensão política e epistemológica das performances analisadas.

Na obra *História e memória* de Jacques Le Goff, o autor esclarece, por exemplo, o conceito de “memória coletiva”, e no documentário, essa memória é transpassada na representação dos orixás, das danças, nas cores das roupas, nas guias e colares. Para Le Goff, tal memória coletiva “[...] é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado” (Le Goff, 1990, p. 29 a 30). Como ela seria inexistente? Danças, cânticos, movimentos, adereços ou rituais religiosos são performados para serem permanentemente reiterados de geração em geração, tornando o saber ancestral imortal, para tal conhecimento nunca se perca. Em *Afrografias da Memória*, “a performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição [...]” (2021a, p. 33), ou seja, ela não segue uma linearidade. No documentário, isso se dá nos espaços livres no palco, pensados pela produção de Gil e Bethânia que estavam imersos no Candomblé, naquele momento.

A performance atrelada ao saber ancestral africano aparece nas carreiras solos de cada integrante do grupo. Seja nos palcos, seja em audiovisuais, seja em LPs, Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal, atuam de forma efêmera, interagindo com a plateia ao vivo em *Os Doces Bárbaros*. Mediada pela câmera, que capta as interações durante a apresentação no palco, a turnê produziu o material necessário para a construção do arquivo que estudamos hoje. A equipe de gravação, dirigida por Fernando Duarte, registra o *backstage* da turnê, ou seja, tudo por trás do show, os ensaios, a produção de figurino, a produção musical e artística, e por fim, a prisão de Gil, além de todo o aparato militar por detrás desta prisão. Para além das canções, há a performance solo de Gil durante o julgamento, somente no momento em que olha atenciosamente para a câmera.

O documentário produz, portanto, duas perspectivas diferentes: uma para o público ao vivo e outra para quem assiste ao documentário, denotando a importância deste arquivo após mais de 40 anos de lançamento. Rememorar, para o grupo é reafirmar suas narrativas de liberdade e resistência, trazendo o corpo para a performance que resiste como tela dos movimentos ancestrais afro-brasileiros. O corpo é também ação de ritmos, formas, lamentos, protestos. No ao vivo, nas mídias físicas, ou em audiovisuais, o objetivo do grupo foi o de

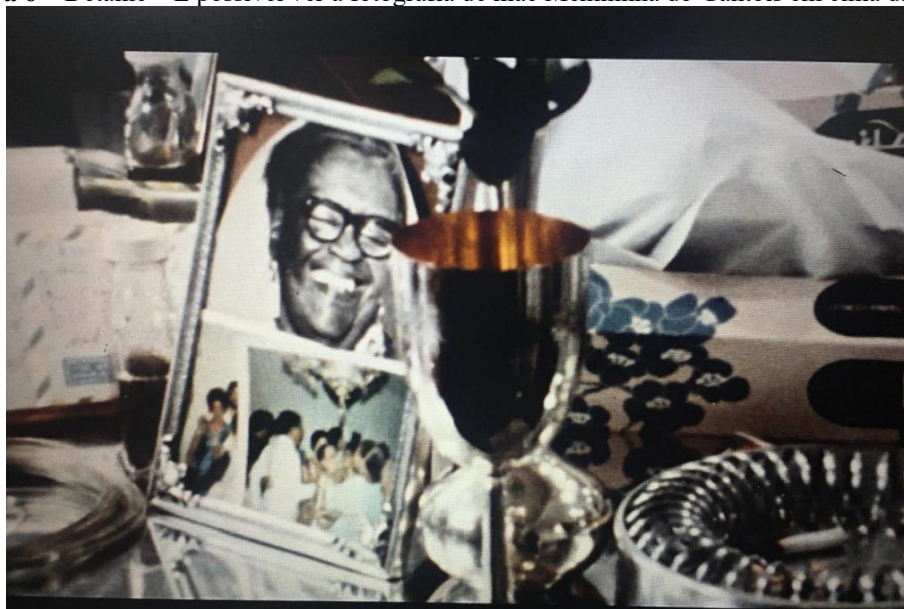
reiterar a cultura negra. Tinham em seu repertório religioso e sociocultural, referências como mãe Menininha do Gantois, uma das mais importantes referências do Candomblé no Brasil. Ela aparece numa fotografia na penteadeira de Bethânia, onde a artista costumava se preparar para os shows:

Figura 5 – Maria Bethânia está se produzindo para o show.



Fonte: Fotografia da autora. Globoplay – Mn: 1h.43:59

Figura 6 – Detalhe – É possível ver a fotografia de mãe Menininha do Gantois em cima da mesa.



Fonte: Fotografia da autora. *Globoplay* – Mn: 1h.43:59

Tal memória inscrita no corpo é exemplarmente preservada e transmitida pelas lideranças femininas dos terreiros, cuja autoridade sacraliza o espaço da performance.

4.3 Liderança Feminina e a Sacralidade do Terreiro

A materialização dos conceitos de “repertório” e “memória incorporada”, discutidos anteriormente, encontra seu exemplo máximo nas lideranças matriarcais do Candomblé. Elas atuam como guardiãs vivas de um saber que não depende apenas do arquivo escrito, mas da transmissão oral e performática.

Ao abordar a trajetória de lideranças religiosas negras como figuras centrais de resistência cultural e política, torna-se fundamental reconhecer o papel das matriarcas do candomblé na preservação e transmissão de saberes ancestrais historicamente perseguidos. Nesse sentido, Edison Veiga (2022), no artigo *“Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos”*, publicado no site da BBC, reflete sobre o significado da resistência encarnada na figura de Menininha do Gantois, sacerdotisa que herdou, guardou e atualizou os conhecimentos de seus antepassados, garantindo a continuidade de uma tradição religiosa, ética e epistemológica afro-brasileira. Em contextos marcados pela repressão, pelo racismo religioso e pelo silenciamento institucional, nos quais práticas religiosas afro-atlânticas eram sistematicamente perseguidas, o fato de o terreiro do Gantois ter sido historicamente liderado por mulheres evidencia a centralidade da liderança feminina negra como estratégia de resistência cultural, espiritual e política.

Ialorixá é o nome correto para a popular “mãe de santo”. Filha única de Maria da Glória e Joaquim Assunção, Menininha se tornou a terceira ialorixá da história do Gantois, posto que ocupou por 64 anos — um recorde. Ela assumiu o cargo, sucedendo sua tia-avó Pulquéria Maria da Conceição, em fevereiro de 1922, aos 28 anos. Menininha era bisneta de Maria Júlia da Conceição Nazareth, fundadora do terreiro do Gantois — criado em 1849. Descendente de escravizados, sua família era originalmente da Nigéria. Ela sucedeu Pulquéria em um cenário conturbado do terreiro, já que a natural sucessora, mãe de Menininha, morreu ainda durante o período de luto pela morte da então ialorixá¹⁰.

Nesse horizonte de resistência religiosa e de afirmação da liderança feminina negra, o documentário oferece um momento emblemático. No trecho 1:18:57, Caetano Veloso enfatiza a necessidade que o grupo tinha de exercer publicamente sua religiosidade, destacando o candomblé não apenas como prática espiritual, mas como expressão constitutiva da cultura baiana. Ao mencionar a ialorixá do terreiro do Gantois — espaço historicamente frequentado pelo grupo —, Caetano reconhece a centralidade dessa matriarca na preservação e na transmissão dos saberes afro-brasileiros. Em continuidade a essa fala, o grupo performa a

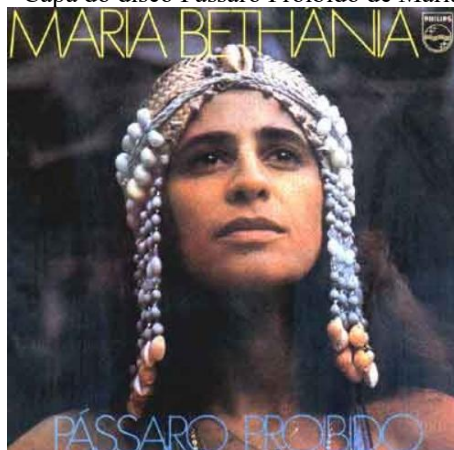
¹⁰ BBC NEWS BRASIL. **Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos.** BBC News Brasil, Londres, 6 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929>. Acesso em: 24 jul. 2025.

canção “As Ayabás”, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, que integra o repertório de *Os Doces Bárbaros* e também aparece no disco solo de Maria Bethânia, *Pássaro Proibido* (1976). A escolha da canção não é casual, pois reforça a centralidade da religiosidade afro-brasileira como eixo estético e político da performance, articulando música, corpo e ancestralidade feminina em um gesto de afirmação cultural. A performance musical reafirma, no plano estético e ritual, a valorização das tradições religiosas afro-brasileiras ao exaltar os orixás femininos — as Iabás —, inscrevendo no corpo, na voz e na cena uma poética de resistência que articula gênero, ancestralidade e espiritualidade. A canção é a seguinte:

Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça/ Eu agora vou cantar para todas as moças/ Eu agora vou bater para todas as moças/ Eu agora vou dançar para todas as moças/ Para todas Ayabás, para todas elas/ Eu agora vou cantar para todas as moças/ Eu agora vou bater para todas as moças/ Eu agora vou dançar para todas as moças/ Para todas Ayabás, para todas elas/ Iansã comanda os ventos/ E a força dos elementos/ Na ponta do seu florim/ É uma menina bonita/ Quando o céu se precipita/ Sempre o princípio e o fim/ Iansã comanda os ventos/ E a força dos elementos/ Na ponta do seu florim/ É uma menina bonita/ Quando o céu se precipita/ Sempre o princípio e o fim/ Obá - Não tem homem que enfrente/ Obá - A guerreira mais valente/ Obá - Não sei se me deixo mudo/ Obá - Numa mão, rédeas, escudo/ Obá - Não sei se canto ou se não/ Obá - A espada na outra mão/ Obá - Não sei se canto ou se calo/ Obá - De pé sobre o seu cavalo/ Obá - De pé sobre o seu cavalo/[...]/Euá, Euá/ É uma moça cismada/ Que se esconde na mata/ E não tem medo de nada/ Euá, Euá/ Não tem medo de nada/ O chão, os bichos/ As folhas, o céu/ Euá, Euá/ Virgem da mata virgem/ Virgem da mata virgem/ Dos lábios de mel/ Euá, Euá/ É uma moça cismada/ Que se esconde na mata/ E não tem medo de nada/ Euá, Euá/ Não tem medo de nada/ O chão, os bichos/ As folhas, o céu/ Euá, Euá/ Virgem da mata virgem/ Virgem da mata virges/ Dos lábios de mel/ Oxum... Oxum.../ Doce mãe dessa gente morena/ Oxum... Oxum.../ Água dourada, lagoa serena/ Oxum... Oxum.../ Beleza da força da beleza da força da beleza/ Oxum... Oxum.../ Oxum... Oxum.../Doce mãe dessa gente morena/ Oxum... Oxum.../ Água dourada, lagoa serena/ Oxum... Oxum.../ Beleza da força da beleza da força da beleza/ Oxum... Oxum... / Oxum... Oxum...

Antes de abordar a materialidade visual da capa, é fundamental compreender a estética do disco *Pássaro Proibido* como um projeto artístico coerente, que articula música, oralidade, corpo e ancestralidade. O álbum se insere em um momento de intensa repressão política e cultural, no qual a escolha estética assume também um posicionamento ético e político. Musicalmente, o disco mobiliza ritmos, timbres e cadências vinculados às tradições afro-brasileiras, sobretudo aquelas associadas aos rituais de matriz africana, à musicalidade do candomblé e às práticas populares da Bahia. A capa do disco é a seguinte:

Figura 7 – Capa do disco *Pássaro Proibido* de Maria Bethânia.



Fonte: LP *Pássaro Proibido*, 1976, Polygram/Philips. Acesso em 25 jun. 2025.¹¹

A interpretação vocal de Maria Bethânia inscreve-se em uma tradição de matriz matriarcal profundamente vinculada às estruturas simbólicas e rituais do candomblé, especialmente àquelas vivenciadas no terreiro do Gantois, sob a liderança de Mãe Menininha do *Gantois*. Frequentadora assídua do terreiro, Bethânia incorpora em sua performance elementos que extrapolam a técnica vocal, aproximando o canto de um gesto ritualizado, no qual a voz atua como meio de transmissão de saberes ancestrais.

As pausas, a cadência lenta, a entonação grave e a intensidade controlada evocam modos de dizer próprios da oralidade sagrada, associados às figuras das ialorixás e às lideranças femininas responsáveis pela preservação da memória, da ética e da cosmo percepção afro-brasileira. Nesse sentido, sua interpretação não se limita à execução musical, mas opera como um ato performativo de reinscrição do feminino negro enquanto princípio organizador da cultura, da resistência e da continuidade ancestral. A voz de Bethânia, atravessada pela experiência do terreiro, atualiza no campo da música popular brasileira uma estética do cuidado, da escuta e da autoridade ritual, reafirmando o papel das mulheres negras como guardiãs de saberes e como agentes centrais na luta contra o apagamento cultural e religioso imposto pelo racismo estrutural.

A mistura entre oralidade de culturas ancestrais africanas, sua música e literatura, apreendidos por meio de uma matriarca, guardiã desse conhecimento milenar, mostra que a performance dos artistas estava muito atenta aos movimentos de resistência negra no Brasil. Eles mostram que podem e devem compreender as diversas formas de se experienciar a vida. A intenção é evidenciar outras cosmogonias e cosmologias. Não possuem um modelo pronto

¹¹ BETHÂNIA, Maria. **Pássaro Proibido** — discografia e informações sobre o álbum. Discografia Brasileira. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/passaro-proibido>. Acesso em: 22 jul. 2025.

pré-determinado. Foram as narrativas orais que inspiraram a escrita da canção *Pássaro Proibido*. A relação poética trazida na canção acima, atrelada aos conhecimentos ancestrais africanos juntamente com a performance dos artistas no palco, nos possibilita a experiência completa de incorporação da arte em toda sua totalidade. Michele Schiffler em seu livro “Literatura oral e performance: a identidade e a ancestralidade do Ticumbi de Conceição da Barra, no ES”: A performance não exclui o literário, mas evolve-o numa realização viva da palavra, numa celebração estética e ritualística de antepassados, narrativas e poesia oral. De fato, em performance, ou seja, com um interlocutor público, o oral e o literário não se excluem. (2014, p. 36).

A transmissão desses saberes tradicionais, contudo, encontra novas dinâmicas quando mediada pelas tecnologias de comunicação, onde a performance se transforma em comportamento restaurado.

4.4 Performance, Comportamento Restaurado e Mídia

Relacionar a mídia música com outras áreas do conhecimento — e compreendê-la como um “comportamento restaurado” passível de reprodução técnica — foi e ainda é uma demanda complexa. Os gêneros musicais e novas tecnologias surgiram. Outros tipos de mídias se expandiram, conectando pessoas de todos os tipos com gostos diferentes, visões diferentes e possibilidades diferentes. Recepções totalmente diversas remontam um novo público consumidor que consome as mais variadas modalidades musicais graças à expansão da tecnologia. O arquivo mexe com nossa capacidade de escuta e sempre que ouvimos uma música pela segunda vez, ou vemos um filme, reiteradas vezes, há sempre uma nova interpretação e isso ocorre porque mudamos junto com o arquivo neste processo e porque o arquivo se adequa ao re-olhar e à re-observação que só o tempo pode proporcionar. Para Cluver:

O conceito de “música”, na construção atual, vale para todos esses tipos. As músicas instrumentais, que incluem as músicas populares e “clássicas” ou “eruditas” e muitas das músicas que acompanham filmes e programas de televisão, são todas consideradas, nas práticas ocidentais, gêneros musicais. Porém, a mudança dos meios de produção e do material sonoro produzido, que começou com a manipulação de sons gravados e continuou com a geração eletrônica de composições musicais, levantou a questão de se devemos conceber essa música nova simplesmente como um novo gênero musical ou se essa mudança sinaliza a geração de uma “submídia” da mídia “música”. [...] A definição de “mídia” citada no início inclui os transmissores (meios físicos e técnicos) e os qualifica como “adequados”: isso depende do tipo do signo a ser produzido e transmitido. Nas línguas que usam o alfabeto existem várias formas de transmitir a soletração de palavras: oralmente, por escrito, pelo código Morse e por outros códigos e maneiras. A transmissão de signos em código Morse pode usar canais auditivos ou visuais, muitas vezes eletrônicos. Ela necessita de um meio capaz de

diferenciar impulsos longos e curtos; a escolha dos meios depende da distância a ser superada, da função desses signos e das convenções vigentes (Cluver, 2007, p. 12 e p.15).

Atravessados por uma forte conexão com a Bahia e, conseqüentemente, com signos, rituais e referências afro-brasileiras, *Os Doces Bárbaros* elaboram, por meio de suas canções e performances, um universo simbólico que articula liberdade de expressão, religiosidade e resistência política. Esse repertório poético-musical não apenas tensiona os discursos hegemônicos do período, como também rompe com concepções dogmáticas e engessadas vigentes durante a ditadura civil-militar, reinscrevendo a cultura afro-diaspórica como eixo central da criação artística e do pensamento crítico.

Trata-se, assim, de uma performance que se afasta da neutralidade estética e se afirma como prática crítica, capaz de mobilizar o espectador a partir de uma leitura social historicamente situada. Essa leitura encontra-se fundida à luta ancestral do movimento negro e ao projeto cultural sintetizado na ideia de “Geleia Geral” — expressão consagrada por Gilberto Gil para designar a complexidade, a heterogeneidade e as contradições constitutivas da cultura brasileira. Nesse sentido, a performance de *Os Doces Bárbaros* pode ser compreendida como um campo de saber incorporado, no qual corpo, memória e ancestralidade operam como formas de transmissão de conhecimento. Tal perspectiva dialoga diretamente com os pressupostos teóricos de Leda Maria Martins, para quem os saberes afro-brasileiros se constituem como práticas encarnadas, aprendidas e transmitidas intergeracionalmente, rompendo com a dicotomia tradicional entre oralidade e escrita. Essa relação entre memória, corpo e história exige, portanto, uma abordagem multidisciplinar, conforme argumenta a autora (Martins, 2021a, p. 37):

As inscrições do conhecimento por via das corporeidades são perquiridas em várias áreas do conhecimento por meio de epistemologias e reflexões alternas e alternativas. Muitos estudiosos se debruçam sobre possíveis outros meios de abordagem dos saberes incorporados, propondo aportes teóricos diferenciados para sua fruição e apreensão intelectual. Os estudos das performances, por exemplo, como campo multidisciplinar, rompem a estéril dicotomia entre as oralidades e as escrituras, nos fornecendo instrumentais metodológicos instigantes para a investigação das práticas performáticas.

Sobre os diferentes tipos de performance, Taylor (2003) lembra que o termo se entrecruza com diversas temáticas, fazendo uma mediação entre a noção de arquivo e a noção de memória, por exemplo. A autora reforça, ainda, que “[...] cada performance tem um espaço/tempo designados”¹² (2003, p. 17), ou seja, o ato performático se encontra nesse entre-

¹² Tradução nossa.

espaço, nessa encruzilhada, esse ponto de embarque e desembarque da história e da memória. “Um protesto político, por exemplo, tem começo e fim, e por isso se diferencia de outras práticas culturais, como caminhar em via pública”¹³ (2003, p. 18). Para Schechner, contudo, performances (2003):

São “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver — ou *comportamentos restaurados, restaurados*”. Como tal, o denominado *twice behavior behaved* pode ser “restaurado em ações marcadas por convenções estéticas, como em teatro, dança e música”, [...] em hábitos e convenções sociais, em práticas culturais as mais diversas, seja no âmbito do sagrado ou do profano em ritos, cerimônias e outras práticas, sejam elas consideradas estéticas ou não. Ainda segundo Schechner, o comportamento restaurado “pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado”, [...] sempre por meio de uma moldura simbólica e reflexiva, cujos “significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto”, [...] ou seja, comportamentos duplamente repetidos, o que alude à reiteração da ação performada, sua repetição no tempo e como tempo e duração, assim como sua simultânea efemeridade.

As imagens das páginas seguintes, fotografadas pela pesquisadora durante a visualização do documentário, demonstram o que dissemos até aqui. A figura oito mostra Gil em pé cantando. Ele usa um macacão branco, bordado com um machado de Xangô na parte do peitoral, na cor vermelha, cor que representa o Orixá; nesta cena, ele e os outros integrantes performam a canção “As Ayabás” — rainha, esposa do rei; no candomblé, orixá feminino —. Xangô é o orixá associado ao trovão, ao fogo e à justiça, sendo também compreendido como conhecedor dos caminhos do poder secular e da ordem social. Segundo a tradição iorubá, teria sido um dos primeiros reis da cidade de Oyó, que, durante longo período, exerceu domínio sobre outras cidades iorubanas, o que contribuiu para a ampla difusão de seu culto no continente africano. (Prandi, p.21, 2001).

Na figura nove, Caetano Veloso performa os versos: *Obá - Não tem homem que enfrente/ Obá - A guerreira mais valente/ Obá - Não sei se me deixo mudo*. Suas cores são representadas pelo marrom raiado, vermelho e Amarelo; seus símbolos são *Ofange* (espada) e Escudo de Cobre, *Ofá* (arco e flecha). Na imagem, o artista parece performar o escudo, colocando a mão cerrada ao lado do rosto. Ele também usa uma coroa parecida com a sua. Combativa, impetuosa, guerreira, a orixá é ligada às águas. Segundo o livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi:

Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em

¹³ Tradução nossa.

sociedade e da condição humana. Na África, a maioria dos orixás merece culto limitado a determinada cidade ou região, enquanto uns poucos têm culto disseminado por toda ou quase toda a extensão das terras iorubás. Muitos orixás são esquecidos, outros surgem em novos cultos. O panteão iorubano na América é constituído de cerca de uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país. Os orixás que protagonizam os mitos aqui reunidos são, em sua maioria, cultuados atualmente tanto na África como na América, mas há também aqueles que são adorados na África e desconhecidos na América ou num dos países americanos em que se cultuam os orixás, assim como aqueles cujo culto se extinguiu na África original, podendo, porém, em casos raros, ser encontrados em solo americano. (p. 20)

Essa concepção cosmológica explica a centralidade dos orixás na performance de *As Ayabás* e na estética construída em *Os Doces Bárbaros*. Ao entoar nomes, atributos e gestualidades das orixás femininas — Iansã, Obá, Euá e Oxum —, os artistas não apenas evocam figuras religiosas, mas reinscrevem, no espaço do espetáculo, saberes ancestrais que atravessaram a diáspora e se reterritorializaram no Brasil.

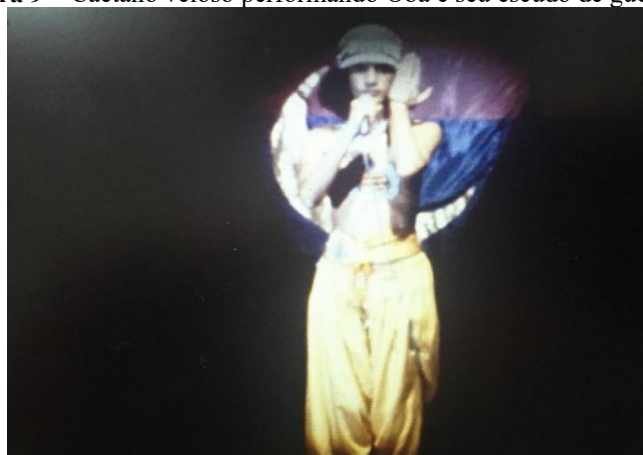
Gal Costa e Maria Bethânia, não obstante, utilizam guias (colares de conta da religião Iorubá) para exaltar Iansã e Oxalá. Ambas aparecem com o cabelo cheio solto e co roupas brancas. Ao aparecer no palco, Gal faz um movimento de incorporação, comum nos terreiros de candomblé, e em seguida começa a performar a canção. As cantoras aparecem nas figuras quinze e dezesseis.

Figura 8 – Performance da canção Gil está representando Xangô.



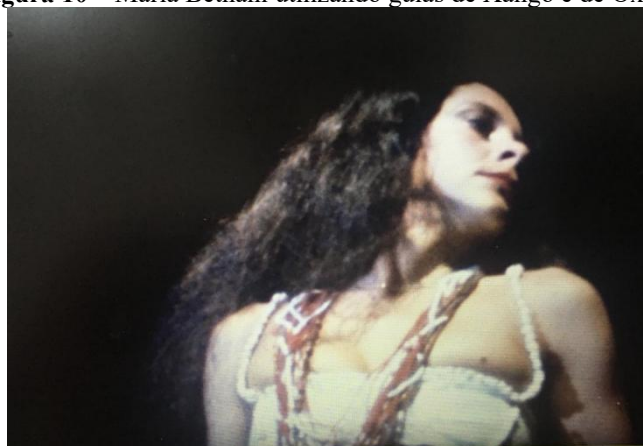
Fonte: Fotografia da autora. Globoplay em 25 jul. 2025 47m:30s, documentário *Os Doces Bárbaros*

Figura 9 – Caetano veloso performing Obá e seu escudo de guerreira.



Fonte: Fotografia da autora. Globoplay em 25 jul. 2025

Figura 10 – Maria Bethâni utilizando guias de Xangô e de Oxalá.



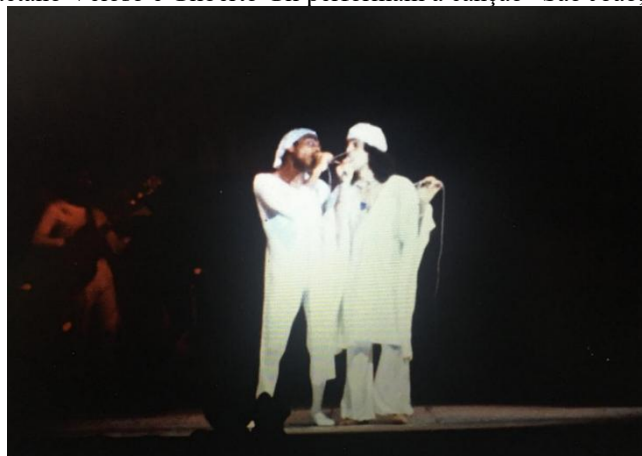
Fonte: Fotografia da autora. Globoplay em 25 jul. 2025

Figura 11 – As cantoras Bethânia e Gal performam a canção “As Ayabás”



Fonte: Fotografia da autora. Globoplay em 25 jul. 2025

Figura 12 – Caetano Veloso e Gilberto Gil performam a canção “São João, Xangô menino”



Fonte: Fotografia da autora. Globoplay em 25 jul. 2025

Na figura 11, Caetano e Gil retornam ao palco já com roupas brancas para performar a canção São João Xangô Menino, que aborda o sincretismo religioso das religiões de matriz africana e a brasilidade já intrínseca no culto aos orixás. Uma herança da colonização europeia católica e da escravidão. A performance dos artistas nesse documentário é totalmente dedicada ao Candomblé e ao culto aos orixás, à Bahia e à liberdade de expressão. A performance para o público ao vivo, também foi destinada para a câmera, e mesmo que só esta existisse, continuaria sendo uma performance. A cena de Gil olhando para a câmera no dia de seu julgamento, por exemplo, mostra um Gilberto Gil que performa resistência de forma irônica, debochada, sem medo.

Para além das composições atreladas ao mundo mítico das religiões africanas, os compositores emprestam seus corpos como forma de espelho de sua arte para darem espaço a essas representações mitológicas. Suas expressões fazem parte desse compósito performancial da cultura de resistência. Em “Hacia una definición de Performance”, Taylor (2003 p. 20) explica que:

As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por meio de ações repetidas, ou o que Richard Schechner chamou de “twice-behaved-behavior”. A performance, em certo nível, constitui o objeto de análise dos Estudos da Performance — incluindo práticas e eventos diversos, como dança, teatro, rituais, protestos políticos e funerais — que envolvem comportamentos teatrais, predeterminados ou relacionados a eventos.¹⁴

No livro “Performance e Arquivo”, Diana Taylor reforça que, “ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar

¹⁴ Tradução nossa.

nossas metodologias.” (2013, p.45) A teoria crítica precisa, cada vez mais, abrir espaços para análises não padronizadas: “[...]essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais, a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição.” (2013, p. 45) Não existe somente uma história da arte e não existe apenas uma forma de contá-la, assim como também não há somente uma teoria crítica literária, ou somente a escrita. Por óbvia que seja esta constatação, é necessário reforçar a questão de que, ater-se a uma só definição de arte é danoso para a construção do conhecimento. Segundo a autora:

Embora astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da conquista – em forma de pictogramas, hieróglifos, ou sistemas de nós –, ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada. A escrita apesar de altamente valorizada, era originalmente um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico. Informações mais precisas podiam ser armazenadas através da escrita, era uma forma privilegiada, praticada apenas por poucos especialistas. Por meio do *in tilli in tlapalli* (“a tinta vermelha e preta” [...]). (Taylor, 2013, p. 46).

Taylor elucida, ainda, que o “código comunica muito mais do que os fatos. As imagens, tão densas visualmente, transmitem o conhecimento do movimento ritualizado e das práticas sociais cotidianas.” (2013, p.47) Os escribas, inclusive, não ficavam presos a somente um código, eles também aprendiam outras técnicas de interação social para “assegurar a doutrinação e a continuidade.” (2013, p.47) A questão da escrita é que ela foi imposta pelos colonizadores às populações indígenas ou “marginais do período colonial.” (2013, p.47). Então, além de proibir as formas dialogais antigas desses povos, os colonizadores “limitaram o acesso à escrita” (2013, p.47). Ou seja, houve um cerceamento da liberdade de expressão desses povos e consequentemente uma violência brutal de apagamento de códices que carregam elementos de suas ancestralidades. Houve também uma ruptura entre a palavra escrita e a falada, mas as práticas não verbais, como danças, rituais, culinária, continuaram resistindo e reproduzindo memória. Repertório — práticas e conhecimentos incorporados — e arquivo — documentários, textos, cartas — que carregam, segundo Taylor, uma fratura. Porque agora, a memória pode se tornar um arquivo e esse recurso da memória também significa poder:

Ao transformar os verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderíamos concluir que o arquivar, desde o começo, sustenta o poder. A memória arquivar trabalha a distância, acima do tempo e do espaço; investigadores podem voltar para reexaminar um manuscrito antigo; cartas encontram seus endereços através dos tempos e do lugar; discos de computador às vezes cospem pastas perdidas, com o uso do software certo. O fato de que a memória arquivar consegue separar a “fonte de conhecimento” do conhecedor - no tempo e/ou no espaço - leva a comentários, como o feito por Certeau, de que ela é expansionista e imunizada contra a alteridade. (p.126). O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados. Os ossos podem continuar os

mesmos, embora sua história possa mudar, dependendo do paleontólogo forense que os examina (Taylor, 2013, p. 49).

O documentário analisado fez, neste ano de 2025, 49 anos de existência, pesquisado por pessoas de gerações diferentes, com questões sociais diferentes e pontos de vista diferentes. Isso mostra o quanto o debate sobre o arquivo é relevante. Podemos retomar a discussão de forma livre, mas revisitar o arquivo demanda que racionemos nosso repertório multimodal, intertextual e interartes. Requer que tornemos crítico o nosso repertório cultural, histórico, linguístico. É o que também reflete Claus Clüver no texto “Intermedialidade” ao dizer que o repertório é parte dos contextos culturais:

Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (2007, p. 14 e 15).

Nesse contexto midiático, a interação entre diferentes linguagens artísticas torna-se inevitável, exigindo uma abordagem que considere a intermedialidade e o papel ativo das comunidades interpretativas.

4.5 Intermedialidade e as Comunidades Interpretativas

Sair da bolha e enfrentar novos horizontes para compreender a ação performática implica reconhecer que a análise da performance — seja de uma canção, de um poema ou de uma obra audiovisual — não se reduz à observação da repetição de sons, à escansão métrica dos versos ou à leitura isolada de gestos, adereços e danças. Trata-se, antes, de compreender a performance como um fenômeno complexo, no qual múltiplas camadas de sentido — sonoras, corporais, visuais, históricas e culturais — se articulam e produzem significação. Nesse sentido, a teoria crítica literária pode e deve incorporar tais dimensões, ampliando seus instrumentos analíticos para além do texto escrito e reconhecendo o papel do corpo, da voz e da recepção na

construção do sentido estético.

Essa perspectiva encontra respaldo em Wilberth Salgueiro (2017, p. 21), ao afirmar que a valoração de uma obra — inclusive a poética — se constrói sempre em relação a um campo de mediações e perspectivas. Para o autor, criticar é julgar, mas esse julgamento não se apoia em critérios fixos ou universais; ao contrário, mobiliza o repertório histórico, cultural e sensível do sujeito que lê, escuta ou assiste. O valor estético, assim, não é estático nem absoluto, mas relacional e processual, constituindo-se no encontro entre obra e mundo, em uma dinâmica contínua e instável (Salgueiro, 2017, p. 21):

Entender o valor de uma coisa é tentar entender a coisa diante de um mundo de mediações e de perspectivas. Isso vale para um poema. Criticar, recorde-se a etimologia, é julgar. Mas o que julgamos ao ler um poema? Julgamos tudo. Tudo aquilo que podemos, conforme nosso repertório, julgar. Não há uma tabela fixa, felizmente, em que se basear para a valoração. O valor é uma espécie de paladar a partir do qual o sujeito e mundo se relacionam. Uma relação incessante, estável e errante, como a que mantemos com nossas papilas gustativas.

Entre a noção de valor como construção relacional e a ampliação dos objetos possíveis de análise crítica, abre-se um campo fértil para repensar os modos de leitura das produções artísticas contemporâneas. Se, como propõe Salgueiro, o julgamento estético se dá a partir de um repertório situado, mediado por perspectivas históricas, culturais e sensoriais, torna-se evidente que tal julgamento não pode restringir-se a um único sistema sócio ou a um suporte isolado. A crítica, nesse sentido, precisa considerar que poemas, canções, performances e obras audiovisuais se constituem em diálogo constante com outras textualidades e mídias, ativando relações que extrapolam os limites tradicionais do literário. É nesse horizonte que os Estudos Interartes se consolidam como um campo teórico capaz de dar conta dessas interações, ao investigar não apenas textos isolados, mas, sobretudo, as múltiplas formas de relação, transposição e imitação que atravessam diferentes linguagens artísticas.

Minhas observações sobre intertextualidade e intermedialidade devem ter indicado, entre outras coisas, que um texto isolado — seja lá em que mídia ou sistema sócio — pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, freqüentemente, como objeto de pesquisa promissor. Contudo, na maioria das vezes, tais estudos se ocupam de mais de um texto e tratam de formas de relação entre textos isolados, entre um texto e classes textuais (por exemplo, gêneros), ou entre classes textuais em diversas mídias. O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. (Cluver, 2011, p.16).

Nesse sentido, a noção de intermedialidade, desenvolvida por Claus Clüver, mostra-se fundamental, sobretudo diante do uso recorrente da metáfora como dispositivo de trânsito entre linguagens. Para o autor, a intermedialidade compreende “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”, frequentemente descritas como processos de “cruzar fronteiras”, sendo a própria determinação da mídia um ato interpretativo que antecede a leitura do texto (Clüver, 2007, p. 9). A arte, assim, não se sustenta em compartimentações fixas, mas convoca abordagens que integrem palavra, som, imagem e corpo — perspectiva aprofundada por Clüver no ensaio *sobre transposição intersemiótica e referências intermediáticas* (2006), essencial para a compreensão de produções artísticas híbridas como as analisadas neste trabalho.

Este artigo opera deliberadamente por meio da comparação entre diferentes textualidades — musicais, audiovisuais, corporais e discursivas —, compreendendo tal procedimento como constitutivo da própria experiência estética. A arte, nesse sentido, exige revisitação, reinscrição e deslocamento contínuos, uma vez que sua recepção não se dá de forma estática, mas é historicamente construída no interior da cultura. A cultura popular, em particular, desempenha papel central na reconfiguração das formas de recepção das produções artísticas, ao tensionar hierarquias canônicas e instaurar novas dinâmicas de leitura, escuta e interpretação.

Desde o advento do *readymade*, com Marcel Duchamp, no início do século XX, tornou-se progressivamente mais difícil sustentar fronteiras rígidas entre “arte” e “não arte”. Ao deslocar objetos cotidianos para o espaço institucional da arte, Duchamp não apenas problematizou os critérios tradicionais de legitimação estética, como também evidenciou que o sentido da obra se constrói na relação social, histórica e performativa com o público. A performance, nesse contexto, atravessa a ação humana e redefine o estatuto da obra de arte, que passa a ser compreendida como processo, acontecimento e experiência.

Tal deslocamento paradigmático não apenas ampliou o conceito de arte, permitindo a incorporação de outras percepções estéticas e práticas culturais ao campo artístico, como também produziu impactos decisivos nos estudos acadêmicos, exigindo abordagens interdisciplinares capazes de dar conta das formas híbridas, intermediais e performativas da criação contemporânea. É nesse horizonte teórico que se insere a leitura da obra gilbertiana, cuja poética articula música, corpo, imagem e ancestralidade, tensionando continuamente os limites entre arte, vida e ação política.

Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música

popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. Por isso surgiu, por exemplo, a escolha de “Estudos sobre a Palavra e a Imagem” (Word and Image Studies) e “Estudos sobre a Palavra e a Música” (Word and Music Studies) para os nomes das associações mencionadas anteriormente. (Cluver, 2011, p.18)

Os Doces Bárbaros perscrutam a música popular brasileira e reiteram uma afrobrasilidade que se evidencia nas representações culturais performadas pelas ancestralidades negras que se já ocorriam e eram preservados por quilombos, terreiros, Ylê, em Iorubá. Os Estudos Interartes ampliam, portanto, as fronteiras epistemológicas necessárias para abarcar a oralidade, a literatura e a performance não apenas nas manifestações tradicionalmente reconhecidas como artísticas, mas também em expressões culturais que, durante muito tempo, foram consideradas exteriores ao campo estético ocidentalizado. Tal ampliação implica a necessidade de romper com o colonialismo epistemológico e com o pensamento eurocêntrico — intrinsecamente articulado ao sistema capitalista —, uma vez que é esse sistema que atribui valor a objetos, corpos e saberes, determinando o que pode ou não ser legitimado como belo, artístico ou digno de reconhecimento.

Assim como na obra de Marcel Duchamp, em que se inverte o significado tradicional de valor artístico ao deslocar objetos do cotidiano para o espaço da arte, artistas de diferentes gerações operam deslocamentos semelhantes ao tensionar os critérios de legitimação estética. No Brasil do século XX, o movimento tropicalista — liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil — foi profundamente influenciado pela poética modernista de Oswald de Andrade, pelo concretismo debatido por Augusto de Campos, pelo Cinema Novo e pelos movimentos vanguardistas e nacional-populares surgidos no interior dos Centros Populares de Cultura (CPCs). A perspectiva crítica desses artistas evidencia o caráter ideológico de seus repertórios, como discutido anteriormente, ao confrontar modelos normativos de cultura e instaurar novas formas de experimentação estética e política.

Os critérios de legitimação artística, nesse contexto, reforçam a importância de abordagens críticas que considerem os contextos socioculturais, históricos e políticos dos objetos de estudo. Embora o ambiente acadêmico — ainda marcado por traços elitistas e eurocêntricos — venha, gradualmente, incorporando novas textualidades, formas de expressão

artística e identidades dissidentes, há ainda um longo percurso a ser trilhado. A introdução das percepções sensoriais nos estudos literários e artísticos representa uma inflexão metodológica relevante, ao reconhecer o corpo vivo como elemento central nos processos de recepção e interpretação da obra. Mais do que isso, tal perspectiva nos conduz à reflexão sobre repertórios múltiplos e heterogêneos, que produzem recepções igualmente diversas da experiência estética. É nesse sentido que, ao analisarmos a cena do julgamento de Gilberto Gil no documentário *Os Doces Bárbaros*, compreendemos que o corpo do artista se converte no próprio discurso: um corpo que comunica, tensiona, resiste e reinscreve sentidos, mesmo quando a palavra lhe é formalmente interdita:

Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída, é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência. Na prática, no exame de uma ou outra série de fatos, vamos nos concentrar em casos extremos, para inferir uma interpretação aplicável, em diversos graus, a todos aqueles que ocupam posições medianas. Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. Neste ponto remeto ao belo livro de Fonagy, *La vive voix*. Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de “performance”.

O campo dos estudos literários se expande, quando a crítica entende que a arte se transmuta, possibilitando, assim, novas formas de análise que integram voz, presença e performance como elementos constituintes do processo estético. Ao deslocar o enfoque da pura abstração textual para o corpo enquanto mediador de sentidos, instaura-se um diálogo interdisciplinar que abarca a literatura como experiência viva e performática. Aos olhos da crítica literária, tudo ao redor do objeto de pesquisa é passível de análise, como argumenta Salgueiro (2017, p. 21). A poesia brasileira, por exemplo, foi um “[...] vasto caldeirão de sopa para qualquer paladar, com ingredientes os mais díspares, quer pensando em temas, recursos, regiões, credos, escolas, formas e formatos[...]”. Isso não seria diferente no campo das oralidades que marcam o campo da “memória coletiva”. A partir da filosofia dialética de Theodor Adorno, Salgueiro (2017, p. 23-24) conclui que:

A crítica literária em geral – em particular, aqui, a de poesia – tem um pouco essa função de desentortar versos e ouvidos, esfoçando-se para mostrar os mil lados da moeda, do verso torto ao ouvido moco. [...] Em suma, ler um poema – elaborar sua crítica – é sempre acrescentar sentidos ao já-pronto, cada poema tendo uma técnica própria e irrepetível, tanto quanto o é a técnica de interpretá-lo. Toda a problemática reside nos limites da interpretação. Mas a “solucionática” está no repertório de cada um (repertório do qual não se pode fugir: somos o que somos). Daí, decodificar um

texto/poema é entrar no jogo de sua construção (enquanto – no mesmo ato – o leitor reconhece). Para essa decodificação, deve-se considerar o máximo de forças possível, desde a história de sua produção (passando por motivações ideológicas, estilemas e mesmo informações biografantes) até a investigação das entranhas dos poemas, seus mecanismos internos de funcionamento, em que se fundem a palavra, a imagem e a sonoridade.

Ou seja, tudo que cerca o ato literário, a produção de arte em si, deve ser considerado. No caso de *Os Doces Bárbaros*, O LP (*Long Playing*), com o disco de vinil como mídia física, foi gravado em 13 de janeiro, em 1976, no Canecão (Rennó, 2003). Foi o primeiro show da turnê com dezoito canções que exploram a afrobrasilidade, o mundo mítico, místico, sincrético e iconográfico do estado da Bahia e da cidade de Salvador, o disco *Os Doces Bárbaros* é responsável por lançar a turnê do grupo. O audiovisual foi proposto para gravar as performances e os acontecimentos importantes, como o caso da prisão de Gil, crucial para denotar a perseguição militar sofrida pelo grupo após a volta do exílio de Gil e Caetano em 1972. Sobre a relação da crítica literária com a mídia música, Monclar Valverde (2008, p. 272), evidencia que poesia e melodia são um só “corpo”, letra e som, um compósito indissociável de palavra e música. O método de estudo proposto por Claus Clüver (2006), ao passar pela relação entre mídias, pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias:

Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. Um fenômeno como o do talento múltiplo pertence aos objetos de pesquisa específicos dos Estudos Interartes. Por outro lado, estes partilham com outras atividades transdisciplinares o interesse, hoje em dia tão intenso, por toda a sorte de contextos, práticas e instituições em que se deparam diversas artes e mídias. (Clüver, 2006, p. 16-17)

Por fim, fora do ciclo que privilegia somente a escrita, considerando diversos repertórios socioculturais utilizados pelos artistas no documentário *Os Doces Bárbaros* utilizando a canção e a poesia, Zumthor (2018, p. 27) explica, por exemplo, que os estudos literários precisam abarcar a emoção humana e sua representação através do corpo. Esse capítulo, claro, não fecha o debate sobre arquivo, memória e performance. Os bárbaros artistas que “Com amor no coração, cheios de felicidade” entram na “cidade amada”, como diz a canção, trazendo novidades, ideias de liberdade e resistência. Esses Doces Bárbaros não entram destruindo, não entram torturando, matando, tirando a liberdade das pessoas, que é o que se via no período militar em que nada era doce, cujo ideal de felicidade está atrelado ao

conservadorismo. A invasão de *Os Doces Bárbaros* é preparada, elaborada, vista, revista, consultada, performada para resistir de mãos dadas com a poética do corpo, do movimento de ancestralidade negra que é central da cultura popular brasileira.

5 CORPO-TELA, IMAGEM, AÇÃO: GILBERTO GIL E SUA PERFORMANCE DE PROTESTO N'OS *DOCES BÁRBAROS* DE 1976

Dedicado à análise fílmica, este capítulo examina o documentário *Os Doces Bárbaros* como um arquivo performático. O foco recai sobre o episódio da prisão e do julgamento de Gilberto Gil, investigando como o artista utiliza o próprio corpo e a ironia para subverter a lógica autoritária do tribunal e reafirmar sua liberdade.

5.1 O Episódio em Florianópolis: Vigilância e Prisão

A cidade de Florianópolis, inicialmente fora do roteiro, foi incluída na turnê por decisão de Gil e Caetano (*Os Doces Bárbaros*, 1976, 18min 4s). O documentário registra a prisão de Gil e do baterista Chiquinho Azevedo, então parceiro nos shows do álbum *Refazenda* (1975), evidenciando a sobreposição de projetos artísticos do cantor. Em cerca de vinte e três minutos, a obra retrata o processo de prisão e julgamento, destacando o uso recorrente de metáforas por Gil, que afirmava que a maconha favorecia sua “introspecção mística”. No tribunal, o juiz do caso chegou a citar “O Abacateiro”, canção do *Refazenda*, interpretando-a como crítica ao regime militar, enquanto o compositor defendia tratar-se de uma reflexão cosmogônica (GIL apud RENNÓ, 2003, p. 196). Após a prisão, o artista denunciou a repressão e a invasão de privacidade sofrida pelo grupo, ao passo que a imprensa disseminava notícias distorcidas, minimizando o debate e associando-o apenas ao uso de drogas. O documentário registra o seguinte relato de Gil, já na delegacia de tóxicos:

Eu outro dia tava pensando, eu sou maior de idade. Tenho 34 anos, sou pai de 5 filhos, sou uma pessoa experimentada em vários sentidos. Tenho concepção relativamente clara sobre bem e mal e sobre o que é estar fora do bem e do mal, quer dizer, tenho pelo menos vontade de aprender sobre isso, a superação desse problema todo. Da dúvida, da culpa, e dessas coisas todas. [...] A gente tá vivendo momentos em que se busca toda uma descontração no mundo inteiro com relação a novos hábitos, a formação de novos padrões, de novos conceitos sobre atitude social, sobre comportamento particular, quer dizer, sobre privacidade, quer dizer, sobre respeito à vida privada das pessoas (*Os Doces Bárbaros*, 1976, 42 min. Transcrição nossa).

Ideais progressistas circulavam ao redor do mundo: o direito dos trabalhadores, das mulheres, dos povos negros e indígenas e, o mais importante, o direito à liberdade. Enquanto isso, no Brasil, a ditadura preocupava-se em vigiar o espaço privado dos civis sem nenhuma espécie de pudor, tendo suporte da máquina pública. Observa-se no fragmento transcrito a intenção de Gilberto Gil em demonstrar-se revoltoso com a situação que estava vivendo, visto

que de maneira alguma sua intenção era comercializar ou viver da venda de entorpecentes. Para além da suspensão de direitos políticos, determinado pelo artigo 5.º do AI-5, a liberdade vigiada era um dos incisos, algo imputado a Gil, seus amigos e a milhares de outros perseguidos políticos. A fala do delegado de tóxicos, de forma irônica, narrando a maneira como prendeu o Gilberto Gil, demonstra o ideal conservador e repressivo contra os direitos civis e contra o diálogo sobre o uso de drogas e saúde mental. A mídia corroborava com o discurso punitivo da política “antidrogas” do regime militar e estava determinada a tornar o caso do cantor um exemplo do que poderia ocorrer com os jovens brasileiros, caso aderissem à contracultura ou a qualquer movimento considerado subversivo. No documentário, o delegado vangloria-se por poder “enquadrar” os artistas. No texto “Doutrina de Segurança Nacional e políticas antidrogas no Brasil: aspectos de uma guerra psicológica”, Leon Kaminski explica que:

[...] o regime militar buscou empreender ações no campo psicossocial direcionadas ao uso de drogas, pois entendiam que as práticas e ideias dos movimentos contraculturais estavam inseridas numa guerra psicológica promovida pelo comunismo. Atuando nessa suposta guerra, as ações da ditadura foram direcionadas tanto para atividades coercitivas, com a estruturação de um aparato repressor especializado no combate às drogas, não deixando de recorrer à tortura, quanto para embates no campo cultural, com a censura em relação ao tema e à propaganda antitóxicos na área educacional e na imprensa. A repressão aos entorpecentes possuía um caráter político, não sendo uma simples norma no campo sanitário. Por outro lado, as políticas antidrogas da ditadura e o Terrorismo de Estado, combinadas com o racismo estrutural e a desigualdade econômica e social, geram graves consequências até os dias atuais (Kaminski, 2022, p. 85).

A narrativa exposta no documentário demonstra que a invasão da privacidade dos artistas por parte da polícia, orquestrada pelas políticas antidrogas, não passava de perseguição promovida pelo terrorismo de Estado. Os investigadores, por meio de campanhas, observaram o grupo de perto logo que chegaram a Florianópolis, como explicou o próprio delegado:

Desde que chegaram aqui, na medida que nós pudemos, nós passamos a acampar. [...] [o produtor do documentário pergunta: “Acampar?”], numa tentativa de fazê-lo explicar a estratégia de controle que a polícia praticava sobre a vida privada dos cidadãos; o delegado responde em seguida: Campana é uma investigação; é a observação dos “elementos”. Uma observação discreta deles, do que eles fazem (*Os Doces Bárbaros*, 23min 18s a 27min 35s. Transcrição nossa).

A cena seguinte começa com a imagem de um policial marchando de um lado para o outro em frente à delegacia de tóxicos, protegendo a entrada do estabelecimento. Ele veste uma farda cor cáqui, um capacete azul acinzentado portando uma arma de cano longo na mão direita. Em outra cena, já no prédio, a câmera filma — de baixo para cima, do canto direito ao esquerdo — a arma do policial que se posicionava em pé ao fundo, observando o que os artistas falavam. Em uma crescente, as armas aparecem na imagem, até tomarem a centralidade da tela.: o

soldado representa a presença do Estado. O documentário narra, portanto, a história na contramão do que era exposto pela imprensa ou pela polícia. Através dessa análise minuciosa das cenas, é possível compreender que as imagens reiteram movimentos de autoritarismo, o que é uma representação de poder. Segundo Schechner (2003, p. 27):

Atos sociais e políticos, protestos, revoluções e coisas do gênero – são ações coletivas em larga escala, seja para manter o *status quo*, seja para mudar o mundo. Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos.

O aparato repressivo que culminou na prisão arbitrária ganha contornos de espetáculo no tribunal, onde a tentativa de criminalização do artista é confrontada por sua performance irônica.

5.2 O Julgamento: Entre a Boina Rosa e o Riso Irônico

As ações arbitrárias por parte do poder institucional, desde a disposição física da polícia em perseguir o grupo criminosamente, vigiando-os a todo momento até falas que reforçam o estereótipo de uma sociedade moralista e conservadora, foram mostradas no documentário Ele mostra como foi nítido o esforço do regime militar em demarcar o território com o propósito de determinar o que era certo ou errado, baseando-se em vieses fascistas¹⁵, onde o sistema de silenciamento e a perseguição eram financiados pelo Estado. No excerto transcrito da fala do delegado, ele corrobora com as ações discricionárias tomadas pelo corpo policial. Mesmo sendo filmado, não disfarça a satisfação ao relatar como abordou os artistas em seus aposentos no hotel, comemorando o sucesso da abordagem:

O primeiro que nós decidimos visitar foi o Gil. Estava no apartamento 306 do hotel. Chegamos, batemos à porta. Inclusive, um dos gerentes nos acompanhou na busca e o Gil veio atender. [...] Veio atender, me identifiquei como delegado da Tóxicos, “nós estamos aqui fazendo uma revista, problema de tóxicos, é... preventivo e não temos nada especial contra ninguém”. Aí ele disse “não, sem problemas... os senhores entrem”, nós entramos, fizemos a revista e numa carteira dele nós encontramos um baseado, um cigarro já pronto e mais um pacotinho de maconha que daria para fazer um ou dois cigarros de maconha. Perguntei se o material era de Gil e ele disse que era e que havia trazido de São Paulo. Então, eu dei voz de prisão. [...] E ele disse: “tudo bem”. Daí, trouxemos o Gil pra cá [delegacia] e não houve mais problema nenhum

¹⁵ A interpretação marxista do fascismo teve seu início em meados de 1920, quando socialistas italianos definiram o fascismo como um conjunto de “demagogia social, corrupção e terror branco ativo, unidos a uma extrema agressividade imperialista no campo da política externa”, ideologicamente se camuflando pelas ideias de “bem-estar-social” (Tarchi, 2015, p. 37 *apud* Feitosa; Furlan, 2024).

(*Os Doces Bárbaros*, 1976, 23min 18s a 27min 35s. Transcrição nossa)

Quando fala sobre a estratégia de “acampanar”, ou seja, perseguir os artistas, ele utiliza a palavra “elementos”, termo com carga semântica pejorativa. Posteriormente, durante o julgamento, o desembargador chama Gilberto Gil de “criminoso”, sabendo que o trabalho do artista era cantar e que o vício não desqualificava seu trabalho ou sua humanidade. Em um rápido *frame* do documentário, noticiários mencionam a prisão do artista. O jornal “O Globo”, do grupo Globo, – que no período do governo Médici beneficiava-se com investimentos em relação à telecomunicação no país – trouxe a seguinte manchete: “Gilberto Gil internado em clínica psiquiátrica” (Figura 1). Segundo Boris Fausto, a mesma emissora “expandiu-se até tornar-se rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor” (Fausto, 2015, p. 413) durante o período militar. O momento em que o jornal aparece no documentário é em menos de um segundo. Vale destacar que somente na versão disponível no canal Globoplay é possível visualizar a notícia, que saiu na página 6 do noticiário. Na versão disponibilizada no YouTube, o documentário sofreu um corte na parte em que a imagem do jornal deveria aparecer, provavelmente em decorrência de direitos autorais.

Figura 13 – Captura de tela: Frame com manchete do jornal O Globo.



Fonte: *Os Doces Bárbaros*, 1976, 44min, Globoplay.

Já no excerto do jornal *O Dia*, que também retrata a prisão de Gil e de seu baterista, a maconha não foi colocada como motivo do encarceramento. Na manchete consta: “Presos Caetano Veloso e Gilberto Gil” em caixa alta, seguido de uma segunda manchete com fonte menor, dizendo: “Gal e Bethânia com pó de pamba”. A capa do jornal reflete o quanto os enunciados reverberaram um discurso carregado de preconceito e de desconhecimento de importantes elementos da cultura africana em nossa brasilidade, porque as substâncias eram utilizadas para fins diferentes: uma para recriação e a outra para iniciar rituais do candomblé.

Na imagem abaixo, vemos o rápido *frame* do jornal durante o documentário:

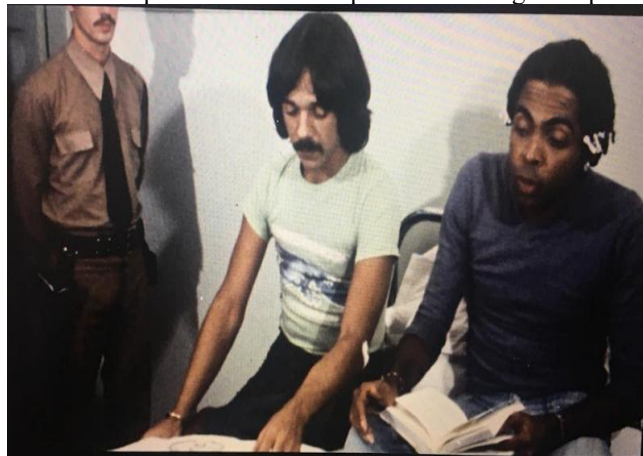
Figura 14 – Jornal relata, em destaque, a prisão de Gilberto Gil em Florianópolis



Fonte: Gil *et al.* (1977, 1h30min).

A cena gravada de dentro da delegacia capta o clima de tensão. A câmera, em seguida, mostra Gil e Chiquinho Azevedo, ambos folheando livros, aparentemente tranquilos, mas visivelmente entristecidos, chateados. Vestiam roupas simples: Gil com uma camisa azul escura, com o cabelo trançado e amarrado com fitinhas brancas, dadas por Andreia, uma menina que o artista encontrou na estreia de *Os Doces Bárbaros* em Curitiba, antes de irem pra Florianópolis.

Figura 15 – Gil e Chiquinho Azevedo na prisão sendo vigiados por um policial.



Fonte: Fotografia da autora. Globoplay (1976, 29:19)

Mesmo neste período conturbado, o artista já vinha produzindo o disco *Refavela* e o episódio do julgamento, por exemplo, não passaria ileso. Andreia, Sandra, sua mulher à época, e as mulheres citadas na canção “Sandra” são homenageadas pelo cantor “por representarem o feminino”, sua “sustentação naquele momento” (Rennó, 2003, p. 221) um ano após o ocorrido

no disco em 1977. Ele explica que:

Todas as meninas mencionadas em “Sandra” foram personagens daqueles dias que vivi entre Curitiba e Florianópolis. Maria Aparecida, Maria Sebastiana e Maria de Lourdes me atenderam nos hospícios durante o internamento imposto pela justiça enquanto eu aguardava o julgamento. A de Lourdes me falava a toda hora: “Você vai fazer uma música pra mim, não vai?”. “Vou”. Carmencita: essa - foi interessantíssimo -, logo que eu cheguei, ela veio e me disse, baixinho: “Seja bem-vindo”. Lair era uma menina de fora, uma fã que foi lá me visitar. Salette era de lá: “Meu café é muito ralo”, me falou. “É exatamente como eu gosto, chafé”, respondi. Cíntia: também de Curitiba, com Andréia, quando passamos pela cidade, me levou ao sítio dela uma tarde; foi quem me deu uma boina rosa com a qual eu compareceria ao julgamento mais adiante em Florianópolis, e com a qual apareço no filme *Os Doces Bárbaros*. Ana: ficou minha amiga até hoje; de Florianópolis. E Dulcina, que era a mais calada, a mais recatada de todas na clínica, a mais mansa — era como uma freira —, foi a única que um dia veio e me deu um beijo na boca (Gil *apud* Rennó, 2003, p. 221).

Mais tarde, Gil entraria na audiência com a boina rosa (Figura 2) e com as fitas no cabelo sentando-se de frente para o juiz.

Figura 16 – Captura de tela: Gilberto Gil chega ao julgamento com a boina dada por Cíntia.



Fonte: Fotografia da autora. *Os Doces Bárbaros*, 1976, 35min.

Retira a boina e permanece calado, mas reage às falas dos magistrados com expressões faciais que ora parecem ser de deboche, ora de ironia ou inconformismo, revolta e escárnio. Para quem assiste, é perceptível que Gil ri porque pelo tom de humor nas falas desconexas com a realidade, cheias de incongruência proferidas pelos magistrados. As cenas registradas abaixo ressoam esse momento:

Figura 17 – Momento das falas do desembargador e da sentença do juiz após o apelo do advogado do artista (I) Gil indignado com o discurso moralista do juiz.



Fonte: Fotografia da autora. *Os Doces Bárbaros*, 1976, 35min.

Figura 18 – Gil observa o discurso do promotor.



Fonte: Fotografia da autora. *Gil et al.* (1977, 35min)

Figura 19 – Momento das falas do desembargador e da sentença do juiz após o apelo do advogado do artista



Fonte: Fotografia da autora. *Gil et al.* (1977, 38min).

Figuras 20 e 21 – Momento em que o artista reage à leitura do juiz de sua declaração à imprensa antes do julgamento / Sorriso irônico de Gilberto Gil diante das falas do desembargador e do juiz.



Fonte: Fotografia da autora. *Os Doces Bárbaros*, 1976, 40min a 42min.

Ainda na cena da delegacia, com a imagem de Gil centralizada na tela, o artista reforça que ambos, ele e Chiquinho, estavam seguros e que não sofreram nenhum tipo de tortura ou penalização física. Isto serviu para tranquilizar os espectadores do documentário e fãs do grupo. Mesmo assim, sua fala é cautelosa e, ao mesmo tempo, ácida, porque Gil não aceita se despir da verdade.

Bem, chegamos a esse ponto, né? Circunstâncias. A vida é um processo, consequência de fatos, de atos, quer dizer, é uma inter-relação entre os atos e os fatos e, por isso mesmo, exatamente por ver dessa forma, eu tenho a impressão que nada disso pode nos abalar muito. Quer dizer, pode nos abalar além, digamos assim, das superfícies do corpo e da alma. Porque, no fundo do espírito da gente, a gente tá forte e a perseverança eleva ao bom fim. [...] A gente tá seguro, [...] a gente tá muito junto da verdade e acho que isso tem ajudado a gente. A gente tá aí, não tem vergonha de nada, a gente não tem dúvidas a respeito do que a gente é! A gente é isso, né?! Somos pessoas do século XX, de 76, após calipso. (*Os Doces Bárbaros*, 1976, 27min 53s a 29min 11s. Transcrição nossa)

Essa postura de desafio no tribunal reflete um espírito mais amplo de contracultura, que buscava romper com o moralismo vigente e reivindicar a soberania sobre o próprio corpo e consciência.

5.3 Contracultura e a Repressão às Mudanças de Comportamento

Durante o documentário, Gil, hoje imortal da Academia Brasileira de Letras em 2021, reflete sobre a importância de se discutirem novos conceitos e padrões sobre atitude e organização social, principalmente em um contexto ditatorial, contrário a tudo que se referia à memória, ancestralidade, potência, riso e liberdade.

A década de 1970 requeria uma visão ainda mais ampla sobre a existencialidade

humana, mais progressista e mais livre, porque foi um período marcado por intensas transformações políticas, sociais e culturais, em que emergiam debates sobre direitos civis, movimentos de libertação sexual, lutas feministas, negras e estudantis, além da consolidação de uma cultura de massa globalizada. Nesse contexto, a arte e a música, especialmente no Brasil sob a repressão da ditadura militar, assumiram o papel de questionar normas estabelecidas e propor novas formas de subjetividade e resistência. O fato de se querer experienciar uma nova temporalidade atrelada ao uso da maconha, parte do mesmo ponto. No recentíssimo artigo “‘Quando nós chegamos no hospício’: a prisão de Gilberto Gil por posse de maconha em Florianópolis em 1976”, Marcelo Mayora e Mariana Duarte explicam sobre a abordagem ilegal dos policiais naquele momento (2025, p21 e 22):

Vigiados por policiais civis desde que cruzaram a ponte Hercílio Luz [...], não sabiam que no seu encalço estava o delegado adjunto da delegacia de tóxicos, Elói Gonçalves de Azevedo [...]. Na madrugada do dia seguinte, 07 de julho, [o delegado] comandou uma verdadeira operação policial no Hotel Ivoram, na qual policiais civis de Florianópolis ingressaram ilegalmente, sem mandado judicial, em todos os quartos ocupados pelos artistas [...]. O primeiro quarto revistado foi justamente o de Gilberto Gil, no qual foi encontrado [...] um cigarro de maconha confeccionado e um pacotinho de maconha” (p. 20).

O desejo de experienciar outras formas de temporalidade — frequentemente associado, no imaginário contracultural dos anos 1970, ao uso da maconha — insere-se no mesmo campo de disputa que atravessa a performance artística de Gilberto Gil: a recusa do tempo disciplinado, produtivista e normativo imposto pelo Estado autoritário. Mais do que uma questão moral ou individual, o uso da substância foi lido, à época, como gesto político e ameaça à ordem, especialmente quando associado a artistas de grande projeção pública. Nesse sentido, a repressão sofrida por causa de *Os Doces Bárbaros* em Florianópolis, em 1976, evidencia como práticas de fruição, lazer e experimentação sensível eram enquadradas como perigosas pelo aparato policial do regime.

A questão da alteração do estado de consciência, a fim de acessar outra percepção sobre o tempo-espço, rompendo com paradigmas inexoravelmente conservantistas, com o propósito de autoconhecimento, era uma proposição da década, isto é, esse tipo de comportamento não estava restrito ao Brasil e não necessariamente ligado ao consumo recreativo de drogas. *Os Doces Bárbaros* mostra que a demonização do uso da maconha partiu de ideais para além dos danos à saúde que ela supostamente poderia causar ao usuário.

No artigo Mayora e Dutra Garcia demonstram que a abordagem policial foi marcada por vigilância prévia, abuso de autoridade e violação de garantias legais. Segundo os autores, desde a chegada do grupo à Ilha de Santa Catarina, os artistas passaram a ser monitorados por

agentes da polícia civil, culminando em uma operação conduzida sem mandado judicial na madrugada de 7 de julho de 1976, no Hotel Ivoram. Conforme o depoimento do delegado responsável, Elói Gonçalves de Azevedo, a ação foi motivada por informações de que os músicos “pareciam estar muito chapados” em apresentações anteriores, o que justificaria, segundo ele, a necessidade de “precauções” para evitar o uso ou a distribuição de drogas durante o show na capital catarinense (Myora; Garcia, 2025, p. 20).

No Brasil, vivíamos a expressão máxima do capitalismo, responsável por dilacerar o estado de direito e a oportunidade que o Brasil tinha, àquela época, de renunciar ao atraso e de discutir questões, de fato, pertinentes para o progresso do país. Sobre a questão da liberdade à época, Gil elucida:

A gente tá vivendo momentos em que se busca toda uma descontração no mundo inteiro com relação a novos hábitos, a formação de novos padrões, de novos conceitos sobre atitude social, sobre comportamento particular, quer dizer, sobre privacidade, quer dizer, sobre respeito à vida privada (*Os Doces Bárbaros*, 1976, 42min 43s. Transcrição nossa).

O artista sabia que seu comportamento estava sendo criticado e observado de perto naquele momento, e não necessariamente pelo uso de entorpecentes, até porque o compositor já havia sido preso por supostamente “subverter” a juventude. A proposta de Gil e companhia era a de estabelecer uma autoafirmação e um posicionamento contundente, ou seja, não tinham vergonha de nada do que faziam e não se abalavam com o que fosse dito sobre eles. Conforme afirma o autor:

Era o período mais duro e mais cruel da ditadura. Nos aeroportos estava aquele dístico que era quase um símbolo do poder militar. Quando a gente foi fazer os Doces Bárbaros, eu achava que o repertório do show tinha que ser muito amplo e tinha que representar uma angulação muito aberta para todas as questões; inclusive, as questões políticas. Tinha que expor nosso papel e não só o que nós quatro tínhamos – os Doces Bárbaros – mas toda nossa geração. Os frutos dos anos 60, o grito de 68 e tudo aquilo. Havia pequenas respostas que ainda precisavam ser dadas. Quando me ocorreu o “ame-o ou deixe-o”, achei que era uma boa resposta para aquilo tudo, para aquele confinamento espiritual a que os detentores do poder, àquela época, se dedicaram. E eles se dedicaram ao claustro e à claustrofilia, naquele medievalismo todo dos quartéis e daquela coisa toda de um Brasil só pra eles. Era um país todo virando uma ordem unida, e quem não quisesse aquela ordem que se retirasse (Gil *apud* Rennó, 2003, p. 211-212).

Pouco antes, a canção “O seu amor” composta para o disco *Os Doces Bárbaros*, Gil, o compositor, faz menção ao *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, máxima utilizada no período da ditadura militar para ameaçar e expulsar os que não concordavam com o sistema.

De maneira conservadora ou inquisitória, revela o quanto a noção de amor fora

aniquilada para caber em um propósito que visivelmente não combinava com o significado da palavra. Quem ama deixa que o outro seja, exista, fale, seja livre. É o que diz a canção. Ao utilizar a preposição ‘e’ ao invés de ‘ou’, Gil cria uma antítese entre o verbo “deixar”, acompanhado pelo verbo “livre para amar”, “Em oposição àquela ideia maniqueísta: ‘ou isso, ou aquilo; ou isso, ou aquilo outro; ou eu, ou ele’” (Gil *apud* Rennó, 2003, p. 211), Gil tece uma narrativa sobre liberdade e desprendimento:

O seu amor/ Ame-o e deixe-o livre para amar/ Livre para amar/ Livre para amar/ O seu amor Ame-o e deixe-o ir aonde quiser/ Ir aonde quiser/ Ir aonde quiser/ O seu amor/ Ame-o e deixe-o brincar/ Ame-o e deixe-o correr/ Ame-o e deixe-o cansar/ Ame-o e deixe-o dormir em paz/ O seu amor/ Ame-o e deixe-o ser o que ele é/ Ser o que ele é. (Gil, 1976).

Frente ao moralismo institucional que tentava patologizar sua conduta, Gil respondeu não apenas com palavras, mas com uma resistência corporificada que expôs as contradições do regime.

5.4 Moralismo Institucional e a Resistência pelo Corpo

Com um repertório político afiado, os censores vigiavam de perto o grupo e, já no julgamento, o juiz reafirmou a declaração anterior do representante do ministério público, julgando procedente a denúncia e determinando a internação de Gil em um instituto psiquiátrico, segundo ele “por período suficiente à sua recuperação”, já que a defesa do cantor havia solicitado a internação para que ele não fosse enviado para uma prisão habitual ou para um quartel. Não obstante, a fala do desembargador perante o juiz é marcada por um moralismo cristão acentuado em favor da família e do “cidadão de bem”. Diz o desembargador:

Porque, tanto, vossa excelência, como este representante [no caso ele mesmo] do ministério público, não admitiriam em hipótese alguma a nulidade do flagrante ou então alguma arbitrariedade policial. Infelizmente, um simples caso de um infrator de tóxicos conseguiu ultrapassar fronteiras, porque, na realidade, excelência, tratou-se de um simples flagrante policial e um corriqueiro processo criminal, que, todavia, envolveu um ídolo da MPB (Música Popular Brasileira). Contudo, não foi este o cidadão que foi preso em flagrante delito portando a erva maldita que tanta infelicidade vive causando a milhares de lares brasileiros. [...] Não foi o artista Gilberto Gil e, sim, o criminoso Gilberto Passos Gil Moreira, que, ao invés de difundir sua brilhante música, encontrava-se, talvez, inconscientemente, fazendo difusão da droga tão combatida nos dias atuais. (*Os Doces Bárbaros*, 1976, 35min a 42min. Transcrição nossa).

Diante do tribunal, Gilberto Gil transforma-se em corpo-tela de sua indignação política. Impedido de se manifestar verbalmente, o artista aciona outras formas de linguagem

para responder ao discurso do magistrado, fazendo do próprio corpo um espaço de enunciação. A indumentária, o cabelo, a postura e os gestos compõem uma performance silenciosa que comunica dissenso, afirma identidade e produz sentido político. Ao não se submeter à postura de docilidade esperada pelo ritual jurídico, Gil afirma publicamente quem é, sem medo de sê-lo, convertendo o julgamento em espetáculo midiático. Trata-se de um homem negro plenamente consciente de seu lugar e de seu poder simbólico no interior da indústria cultural brasileira, que se recusa a aceitar passivamente o silenciamento imposto pelo Estado. Ao final do julgamento, tanto Gil quanto seu baterista foram internados “no Instituto Psiquiátrico São José, próximo a Florianópolis, graças à argumentação da defesa, de onde saíram no dia 20 para se submeterem a tratamento ambulatorial periódico no Sanatório Botafogo, no Rio” (Rennó, 2003, p. 23). A atitude de Gil ao longo do julgamento revela uma reivindicação política complexa, expressa ora por meio de um olhar atento e sereno, ora pelo sarcasmo contido, ora pela afirmação explícita de suas raízes ancestrais. Sua reação não se dirige à defesa do uso indiscriminado de drogas, mas à crítica do conservadorismo que associa automaticamente o usuário à criminalidade — associação esta profundamente atravessada por marcadores raciais e sociais.

Ao reduzir o episódio a uma infração moral, o magistrado desconsidera o contexto histórico, político e simbólico da ação, reforçando uma lógica repressiva que criminaliza corpos negros dissidentes. A performance de Gil, nesse sentido, expõe o equívoco dessa leitura e reafirma a resistência como prática estética e política diante do aparato autoritário da ditadura.

A frase “Brasil, ame-o ou deixe-o”, utilizada no período militar como propaga ameaça contra os que não “amassem” o país à maneira conservadora ou inquisitória, revela o quanto a noção de amor foi aniquilada para caber em um propósito que visivelmente não combina com o significado da palavra. Quem ama, deixa que o outro seja, exista, fale, seja livre. Seu repertório ainda precisa ser muito mais estudado e esta pesquisa, ainda que mínima perto de sua grandiosidade, é indispensável para construirmos um acervo de pesquisa que abrange ainda mais o brilhantismo de Gil e de todos os artistas que com ele trabalharam, porque como vimos, ele é o grande ‘ponta de lança’, o homem que enxerga e influência para muito além das obviedades.

No mais, o debate sobre como Gil performa o humor em um momento tenso, diante de um sistema ditatorial que reprimia violentamente quaisquer movimentos de resistência é muito valioso para os estudos da performance. O “riso” de Gil, de canto de boca, é um riso ácido e, ao mesmo tempo, de escárnio. Para o filósofo e crítico literário inglês Terry Eagleton, o riso “é um fenômeno universal, o que não significa que seja uniforme” (2020, p. 59), isto é,

não é um mecanismo de comunicação estático. Rir é reiterar jeitos, trejeitos, maneiras, comportamentos, performar e/ou interpretar o teor dos sentimentos em interações. O riso pode ser expresso no que Terry chama de “atitudes emocionais” e surge de forma abrupta e discrepante, nas ambivalências que ocorrem a partir da elaboração de discursos dissonantes, processados por meios psíquicos, fisiológicos e socioculturais. O riso de Gil é uma reação esdrúxula a um discurso esdruxulo. O humor aciona o repertório sociolinguístico, podendo ser sarcástico, irônico, ácido, como no caso, evidenciando extremismos políticos, denunciando desumanidades e deflagrando conservadorismos.

Nos estudos linguístico-filosóficos, Eagleton destaca a obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin, e destaca que o riso “não é apenas uma resposta aos eventos cômicos, mas uma forma distinta de conhecimento” (2020, p. 84). É uma forma de estar, expressar e interagir com o mundo. O riso irônico e debochado de Gil em uma situação de desrespeito e opressão, como discurso, nos diz muito sobre liberdade e resistência. Nesse riso também reside a revolta, a rebeldia, e é nele que o artista protesta cara a cara com os opressores.

Os Doces Bárbaros representavam uma juventude que pudesse vislumbrar um novo horizonte de ideias e de possibilidades, de avanço do campo progressista, de emergência em cultivar a multiplicidade do saber. A época, marcada pela contracultura e pelo “gosto pela transgressão do gosto” (Rennó, 2003, p. 197), trouxe uma simbiose de aspectos culturais que subverteu a forma e transgrediu regras pré-estabelecidas.

Segundo explica Gil, tal como evidenciado por Rennó (2003, p. 197): “[...]é uma fase muito ligada aos estados transformados de consciência, pelas drogas e a consequente multiplicidade dos sentidos e não-sentidos. [...]”. Com sorte, o que Gil propõe é uma discussão completamente fundada em cosmogonias, teogonias e teosofias diferentes das que a sociedade ocidental está fundamentada. Durante o documentário, perguntada pela equipe do doc. sobre a prisão do compositor, Gal Costa disse(51m:53s):

Ser cortado assim, sabe... No início, quando a gente tava descobrindo a gente, Os Doces Bárbaros, e toda proposta que a gente estava incorporando no trabalho da gente. Quando isso foi cortado, castrado, a gente se sentiu muito frustrado. Mas a gente ficou junto dele o tempo todo.

Durante as gravações, Gilberto Gil reflete explicitamente sobre o quanto se sentia cerceado em sua liberdade individual e artística, realizando um balanço crítico entre o contexto internacional — no qual pautas progressistas já circulavam amplamente — e a realidade brasileira, marcada pela repressão da ditadura civil-militar. Enquanto outras sociedades

discutiam transformações políticas, culturais e comportamentais, o regime autoritário brasileiro empenhava-se em silenciar, vigiar e controlar o espaço privado dos artistas, na tentativa de identificar qualquer “desvio” que pudesse servir de pretexto para punições exemplares. Nesse sentido, torna-se evidente a indignação do compositor diante da situação vivida, sobretudo porque, em nenhum momento, sua conduta esteve associada à comercialização ou à exploração econômica de entorpecentes.

As capas dos discos constituem, por sua vez, um prolongamento visual dessa postura crítica e afirmativa, refletindo de maneira contundente a temática afro-brasileira que atravessa o repertório de Gil, especialmente ao longo da década de 1970, como reiterado ao longo desta dissertação. Na primeira capa analisada, o artista aparece vestido de forma aparentemente desprestigiada, ostentando o cabelo em estilo *black power*, livre e afirmativo. Ao redor de sua imagem central, dispõem-se outras fotografias que o apresentam de corpo inteiro: em uma delas, Gil beija Preta Maria no rosto; em outra, aparece ao lado de seu filho Pedro; somam-se ainda imagens de frutas e flores, elementos simbólicos que evocam fertilidade, natureza e ancestralidade.

Já na figura 24, observa-se o uso de um kufi, adereço tradicional amplamente utilizado por muçulmanos e cristãos africanos, especialmente na Nigéria — país do qual Gil havia retornado recentemente após sua participação no Festival de Arte e Cultura Negra (Festac 77). Localizada na África Ocidental, região profundamente marcada por intensos fluxos históricos, culturais e étnicos, a Nigéria integra um território cujas fronteiras contemporâneas foram, em grande medida, impostas pelos processos coloniais europeus, fragmentando povos, cosmologias e tradições ancestrais entre diferentes Estados-nação (Wikipedia, s.d.). Essa condição histórica reforça o caráter transnacional e afro-diaspórico das referências mobilizadas por Gil, que não remetem a um país isolado, mas a um complexo campo civilizatório africano.

Nesse sentido, o uso do kufi não se configura como um detalhe estético fortuito, mas como um signo visual de pertencimento afro-diaspórico, que articula memória, ancestralidade e posicionamento político. Ao incorporar esse elemento à sua imagem pública, Gil reinscreve, no corpo e na performance, referências africanas historicamente marginalizadas, afirmando uma identidade negra conectada a matrizes culturais da África Ocidental e às experiências da diáspora.

Essa escolha estética se mantém coerente ao longo da fase “Re”. Em *Realce* (1979), o artista novamente mobiliza signos afrocentrados, como o uso de tranças presas com adereços, reforçando a centralidade do corpo como espaço de inscrição simbólica e política. O mesmo se observa em *Refestança* (1977) e nas performances de *Os Doces Bárbaros*, nas quais cabelos, indumentárias e ornamentos reiteram um projeto visual comprometido com a afirmação da

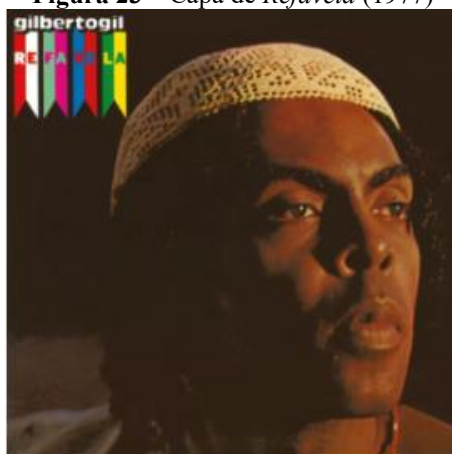
negritude, da ancestralidade e da resistência cultural frente aos padrões eurocêtricos dominantes.

Figura 22 – Capa de *Refazenda* (1975)



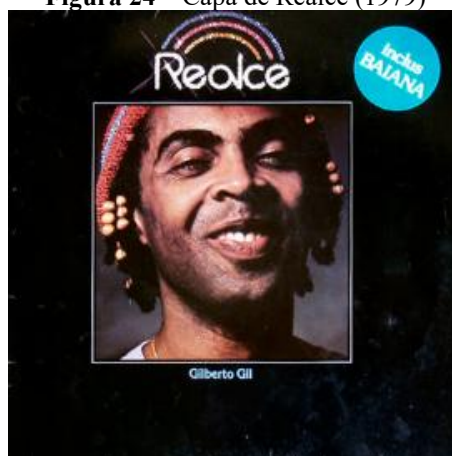
Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 23 – Capa de *Refavela* (1977)



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 24 – Capa de *Realce* (1979)



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 25 – Capa de Refestança (1977)



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 26 – Capa do documentário *Os Doces Bárbaros*



Fonte: Google imagens. Acesso em: 17 maio 2025.

Desse modo, ao articular música, corpo, imagem e ancestralidade, a obra gilbertiana da década de 1970 constrói cultura no aqui e agora do tempo espiralar, conforme formulado por Leda Maria Martins, em que passado, presente e futuro se complicam continuamente, reinscrevendo a negritude como força estética, ética e política e afirmando a arte contemporânea de protesto como uma tecnologia de sobrevivência simbólica e epistemológica frente ao racismo estrutural e às formas históricas de silenciamento

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz do percurso analítico desenvolvido ao longo desta dissertação, torna-se possível afirmar que os objetivos gerais e específicos aqui propostos foram plenamente contemplados. Ao tomar o documentário *Os Doces Bárbaros* (1976) como arquivo histórico, estético e político, o trabalho buscou compreender de que modo a performance, a canção, o corpo e a ancestralidade afro-diaspórica se articulam como estratégias de resistência ao racismo estrutural e à perseguição política durante a ditadura militar. Tal objetivo geral foi alcançado por meio de uma leitura intermidial e interdisciplinar, que integrou cinema, música, literatura, performance e estudos culturais, permitindo analisar o projeto artístico do grupo para além de uma leitura meramente musical ou biográfica.

No que se refere aos objetivos específicos, a pesquisa demonstrou como o repertório de *Os Doces Bárbaros* constrói uma narrativa coletiva de resistência, na qual a negritude, o sagrado afro-brasileiro, o humor, a ironia e o corpo em cena operam como dispositivos políticos de enfrentamento à censura e à vigilância estatal. A análise das cenas do julgamento, da prisão de Gilberto Gil e de sua postura performática diante do aparato repressivo evidenciou que a resistência não se dá apenas no plano discursivo, mas também na dimensão corporal, gestual e simbólica — o que confirma a centralidade do conceito de performance como ferramenta analítica fundamental para a compreensão da obra.

Ao dialogar com autores como Leda Maria Martins, Bakhtin, Clüver, Munanga, Neusa Santos Souza, Abdias do Nascimento e Carlos Moore, em articulação com as contribuições de Reginaldo Prandi e Pierre Fatumbi Verger acerca das cosmogonias africanas e afro-brasileiras, esta dissertação pôde tensionar a noção ocidental de tempo linear, propondo a leitura da obra gilbertiana a partir do tempo espiralar, no qual passado, presente e futuro se reatualizam continuamente. As reflexões de Prandi e Verger, ao evidenciar o papel dos orixás, da ancestralidade e da sacralidade na organização simbólica das sociedades de matriz africana, permitem compreender como a dimensão mítica e ritual atravessa a produção artística de Gil e de *Os Doces Bárbaros*. Nesse sentido, sua arte é compreendida como uma tecnologia de sobrevivência simbólica, cultural e epistemológica, capaz de produzir letramento racial, fortalecer vínculos de pertencimento e afirmar a cultura negra como fundamento vivo da cultura brasileira contemporânea.

Por fim, ao privilegiar uma abordagem multimodal e interartes, este trabalho reafirma a importância de se repensar os métodos tradicionais de análise crítica, especialmente quando se trata de obras que operam nas encruzilhadas entre música, imagem, corpo e política. A

performance, longe de ser um elemento acessório, revelou-se eixo estruturante desse projeto estético-político, no qual rir, cantar, dançar, ironizar e afirmar a ancestralidade constituem atos de resistência. Assim, a obra gilbertiana da década de 1970 não apenas denuncia a violência do Estado autoritário, mas inaugura modos outros de existir, criar e resistir — deixando como legado um horizonte ético, estético e político que segue interpelando a juventude negra e a cultura brasileira no aqui e agora.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marcelo Mayora; GARCIA, Mariana Dutra de Oliveira. “Quando nós chegamos no hospício”: a prisão de Gilberto Gil por posse de maconha em Florianópolis em 1976. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, 2025. Disponível em: <https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/60962>. Acesso em: 24 abr. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BBC NEWS BRASIL. **Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos**. BBC News Brasil, Londres, 6 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929>. Acesso em: 24 jul. 2025.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).

BETHÂNIA, Maria. **Pássaro Proibido** — discografia e informações sobre o álbum. Discografia Brasileira. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/passaro-proibido>. Acesso em: 22 jul. 2025.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública (Secretaria Especial da Cultura) — Fundação Cultural Palmares. **Teatro Experimental do Negro (TEN)**. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten>. Acesso em: 7 nov. 2024.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 10–41, 2006. DOI: 10.17851/2317-2096.14.2.10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 14 jun. 2025.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade [2007]. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8–23, 2023 [2007]. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em: 24 jul. 2025.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

FEITOSA, Julio César Puro; FURLAN, Lucas Ferreira. Introdução ao estudo historiográfico do fascismo: crítica ao ponto de vista marxista e à “teoria geral do fascismo”. **Colloquium Socialis**, Presidente Prudente, v. 8, p. 1–16, jan./dez. 2024, e245024. Disponível em: <https://journal.unoeste.br/index.php/cs/article/view/5024>. Acesso em: 20 jul. 2025.

GIL, Gilberto. **Refazenda**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975. 1 disco vinil (37 min 28 s).

GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977. 1 disco vinil.

GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1979. 1 disco vinil (37 min 44 s).

GIL, Gilberto et al. **Os Doces Bárbaros**. Direção: Jom Tob Azulay. Produção: Gilberto Gil Produções; Maria Bethânia Produções. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977. Filme (103 min),

son., color.

GILBERTO GIL. **Site oficial**. Disponível em: <https://www.gilbertogil.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2025.

GOUVÊA, Aparecida Rocha. **A música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar**: a arte de dizer o proibido. Curitiba: Appris, 2013.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 111, p. 21–36, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i111p21-36. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/127596>. Acesso em: 14 fev. 2026.

INSTITUTO GILBERTO GIL. **Cárcere e exílio de Gil**. Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/c%C3%A1rcere-e-ex%C3%ADlio-de-gil-instituto-gilberto-gil/ZgWB2EJlc5zTLQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 20 jun. 2025.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **Gilberto Gil** (acervo digital). Disponível em: <https://www.jobim.org/gil/handle/2010.4/1243>. Acesso em: 18 jun. 2025.

KAMINSKI, Leon. Doutrina de Segurança Nacional e políticas antidrogas no Brasil: aspectos de uma guerra psicológica. In: PICCOLO, Mônica (org.). **Ditaduras contemporâneas**: ação, resistência e ocaso. São Luís: EDUEMA, 2022, p. 84-98.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIGIÉRO, Zeca. Performances profissionais afro-brasileiras. **O percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 11, n. 12. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003, p. 84-98.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário do Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Caetano e Gilberto Gil**: “Back in Bahia”. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/caetano-e-gilberto-gil-back-in-bahia?>. Acesso em: 24 jun. 2025.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. 3. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2020. Livro digital.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo**: histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo: Global, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Tradução. Niterói: EdUFF, 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2020.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Visões sobre o Movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, [S. l.], v. 14, n. 27, 2015. DOI: 10.5902/2175497717870. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/17870>. Acesso em: 14 jun. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RENNÓ, Carlos (org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Christian. Gilberto Gil e a reconstrução artística – política do conceito de negritude em “Refavela”. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 17, n. 202, p. 97-111, 10 mar. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/37693/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SALGUEIRO, Wilberth. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência**. Vitória: EDUFES, 2017.

SALGUEIRO, Wilberth. **A primazia do poema II**. São Paulo: Pontes, 2022.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **O percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 11, n. 12. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003, p. 25-50.

SCHIFFLER, Michele Freire. **Literatura oral e performance: identidade e ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra (ES)**. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. **O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Ano 11, n. 12. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003, p. 17-24.

VALENTIM, Rubem. Manifesto, ainda que tardio. In: **Rubem Valentim: construções afro-atlânticas**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

VEIGA, Edson. Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do candomblé

brasileiro. **BBC News Brasil**, [S.l.], 5 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929>. Acesso em: 9 fev. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.