

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO

**AS INFLUÊNCIAS DA TROPICÁLIA NA CONCEPÇÃO DOS DIREITOS
CULTURAIS SOB A ÓTICA DA ATUAÇÃO DE GILBERTO GIL ENQUANTO
MINISTRO DA CULTURA**

BRIGITE DOS SANTOS MARTYNES

RIO DE JANEIRO
2022

BRIGITE DOS SANTOS MARTYNES

**AS INFLUÊNCIAS DA TROPICÁLIA NA CONCEPÇÃO DOS DIREITOS
CULTURAIS SOB A ÓTICA DA ATUAÇÃO DE GILBERTO GIL ENQUANTO
MINISTRO DA CULTURA**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da **Professora Dra. Vanessa Oliveira Batista Berner**.

RIO DE JANEIRO

2022

CIP - Catalogação na Publicação

M388i Martynes, Brigitte dos Santos
As influências da Tropicália na concepção dos direitos culturais sob a ótica da atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura / Brigitte dos Santos Martynes. -- Rio de Janeiro, 2022.
73 f.

Orientadora: Vanessa Oliveira Batista Berner.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade Nacional de Direito, Bacharel em Direito, 2022.

1. Direitos Culturais . 2. Tropicália. 3. Gilberto Gil. 4. Música Popular Brasileira. 5. Cultura. I. Berner, Vanessa Oliveira Batista, orient. II. Título.

BRIGITE DOS SANTOS MARTYNES

**AS INFLUÊNCIAS DA TROPICÁLIA NA CONCEPÇÃO DOS DIREITOS
CULTURAIS SOB A ÓTICA DA ATUAÇÃO DE GILBERTO GIL ENQUANTO
MINISTRO DA CULTURA**

Monografia de final de curso, elaborada no âmbito da graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel em Direito, sob a orientação da **Professora Dra. Vanessa Oliveira Batista Berner.**

Data da Aprovação: __/12/2022.

Banca Examinadora:

Vanessa Oliveira Batista Berner

Orientadora

Membro da Banca

Membro da Banca

Membro da Banca

RIO DE JANEIRO

2022

AGRADECIMENTOS

Onde começam e onde terminam as despedidas? O começo do fim é muito incerto. Não sei precisar. Só sei que me reparei nostálgica. Recobrei o passado. Tem dias que eu fico pensando na vida. Revisitei as primeiras sensações que fui exposta quando tudo começou. Rebobinando o filme: revivi sorrisos, bebedeiras, noites sem dormir, paixões, lambanças e a cumplicidade das amizades que fiz no caminho. Dei risada. Percebi que não percebi o tempo passar. E quem percebe? Revivi incertezas e percebi que elas mudaram um pouco a roupagem. Se antes eram “como eu vim parar aqui?”, decerto, hoje estão mais “para onde eu vou agora?”.

Me percebi relutante em aceitar que sim, depois da chegada, vem sempre a partida, e é bem mesmo verdade isso de que não há nada sem separação. Me agarrei em aproveitar tudo como se fosse a primeira vez. Como se eu tivesse a mesma energia e a mesma disponibilidade de cinco anos atrás. Afinal, o quanto sobrou de quem eu era há cinco anos? No processo de elaboração deste trabalho, encontrei uma possível resposta. Eu sou, e irrevogavelmente sempre hei de ser, produto dos encontros dessa vida, os quais reservo especial gratidão.

Do meu encontro mais antigo e afetuoso, veio a inspiração de discorrer sobre o tema. À minha mãe, compositora da trilha sonora sentimental que definiu os meus jeitos de escutar o mundo, minha mais profunda gratidão. Sereia que canta, destemida Iara, aprendi o bê-a-bá do amor e o passo a passo das coreografias da força com você entoando os versos mais bonitos de Jorge Aragão e Zeca Pagodinho. Eu e você sempre.

Encontros cessam por diversas circunstâncias e, dentre elas, a finitude da vida. A presença física se esvai, mas as marcas na alma são perenes. O amor não tem prazo de validade. À avó que eu ganhei quando a sorte entrou em sintonia com o destino, além da gratidão, te dedico uma saudade visceral. Às mulheres inspiradoras que compõem essa família, Lucia e Isis, muito obrigada.

Nos retratos mais felizes da minha passagem pela gloriosa Faculdade Nacional de Direito, vejo rostos e sorrisos que se repetem. Às amigadas que fiz por benevolência do acaso ao permitir que os nossos caminhos se cruzassem, um brinde. Celebremos essa coincidência que fez com que nossas trajetórias confluíssem e desembocassem na instalação desse delicioso afeto. Natália Perles, João Carlos Nogueira, Marina Fikota, Nathalie Vargas, Carolina Miller e meu bem Renato Jatahy, que perduremos no tempo.

Na seara dos encontros, a hora do sim é um descuido do não. A escolha pelo ensino público me proporcionou, desde a época de soldada da ciência, proximidade com o elemento que a cultura brasileira detém de mais valioso: a diversidade. Aprender a dialogar com a mais vasta gama de possibilidades, e, sobretudo, valorizá-las, constitui um dos maiores presentes que eu poderia receber ao longo da minha formação acadêmica e cidadã. À Faculdade Nacional de Direito e ao Colégio Pedro II, muito obrigada. Vida longa ao ensino público de qualidade.

No que concerne a este trabalho, dedico agradecimento especial ao meu parceiro de leituras inspiradoras, Ricardo Granato. O fiar cotidiano da partilha de escritos sobre samba e cultura popular foi fundamental para que o encerramento desse ciclo traduzisse minhas paixões.

Não é mesmo tolo dizer que o amor é sagrado. O intransmutável em mim é a simbiose entre estas e muitas outras passagens. Me cabe, por ora, reconhecer o milagre que existe nos encontros. Outras respostas, busco depois.

Obrigada.

Não gosto do Brasil; é mais honesto dizer. Eu gosto é da
brasilidade, essa comunidade de sentidos, afetos,
sonoridades, rasuras, contradições, naufrágios, ilhas
fugidias, identidades inviáveis, subversões cotidianas, voo
de arara e picada de maribondo, saravá e samba.

Coisas que o Brasil, o Estado colonial brasileiro
delimitado em marcos territoriais, a burocracia, a
república, assim como a monarquia, odeiam. O Brasil é
um empreendimento de ódio. A brasilidade é uma reação
vital, inovadora, transgressora, contra a mortandade como
signo do Brasil.

Luiz Antonio Simas, Arruaças.

RESUMO

A presente monografia teve como objetivo demonstrar, sob a ótica da atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura no período de 2003 a 2008, de que modo o movimento Tropicalista contribuiu para com a materialização dos direitos constitucionais culturais, principalmente no que concerne ao pleno exercício da cidadania e da democracia por meio da fruição destes. À luz dessa perspectiva, o presente trabalho analisará a relação existente entre arte e política, buscando compreender como a história da canção popular brasileira exerceu influência na formação da identidade artístico-cultural e sociopolítica brasileira. Há de se examinar, neste aspecto, o caráter emancipatório das garantias culturais constantes da legislação brasileira para destacar a relevância da criação de políticas públicas eficientes no campo. Tendo em mente tal percepção, buscar-se-á compreender na figura de Gilberto Gil um produtor de políticas públicas culturais, focalizando dois eventos protagonizados pelo artista: a Tropicália e o exercício do cargo de Ministro da Cultura no primeiro governo Lula (2003-2008).

Palavras-chaves: Direitos Culturais; Tropicália; Cultura; Políticas Públicas; Diversidade; Gilberto Gil.

ABSTRACT

This monograph aimed to demonstrate, from the perspective of Gilberto Gil's performance as Minister of Culture from 2003 to 2008, how the Tropicalist movement contributed to the materialization of cultural constitutional rights, especially regarding the full exercise of citizenship and democracy through their enjoyment. In the light of this perspective, the present work will analyze the relationship between art and politics, seeking to understand how the history of Brazilian popular song influenced the formation of the Brazilian artistic-cultural and socio-political identity. It is necessary to examine, in this aspect, the emancipatory character of the cultural guarantees contained in Brazilian legislation to highlight the relevance of creating efficient public policies in the field. Bearing this perception in mind, we will try to explore the figure of Gilberto Gil as a producer of cultural public policies, focusing on two events carried out by the artist: Tropicalia and the exercise of the position of Minister of Culture in the first Lula government (2003-2008).

Key-words: Cultural Rights; Tropicalia; Culture; Public policy; Diversity; Gilberto Gil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A CONCEPÇÃO DOS DIREITOS CULTURAIS PERANTE O ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO	12
1.1 A amplitude do conceito “cultura”	14
1.2 Como definir “cultura” à luz da compreensão jurídica.....	18
1.3 A positivação dos direitos culturais	21
1.4 A efetivação das garantias atinentes aos direitos culturais	28
2 O TROPICALISMO ENQUANTO PROPOSTA DE UMA NOVA PERSPECTIVA CULTURAL	30
2.1 Um passeio musical pelo samba, Bossa Nova e geração dos anos 60 – gêneros que falaram o Brasil.....	31
2.2 Este samba vai para Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso.....	34
2.3 Eu nasci do samba, no samba me criei: do danado do samba nunca me separei.....	37
2.4 Plantar em algum lugar, ressuscitar do chão, nossa sementeira: a reconexão com os princípios democráticos a partir da abordagem cultural Tropicalista	40
3 O BRASIL EXPERIENCIA UM MINISTRO DA CULTURA TROPICALISTA	47
3.1 A fusão entre a poética e a política	48
3.2 A régua e o compasso ministerial de Gil	54
3.3 Retropicália.....	61
CONCLUSÃO	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUÇÃO

O texto constitucional traz consigo um avanço considerável no sentido de contemplar a diversidade cultural em sua gênese. Reconhecer os grupos constitutivos da sociedade brasileira, mantendo suas diferenças intrínsecas é, pois, contemplar a multiplicidade inerente ao processo de formação histórica sociocultural do sujeito.

Para tanto, tem-se a concepção das garantias constantes dos direitos culturais, que, além de serem direitos humanos previstos expressamente na Declaração Universal de Direitos Humanos (1948), no Brasil, encontram-se, a partir da Constituição Federal de 1988, devidamente normatizados à luz da sua relevância como fator de singularização da pessoa humana.

Tem-se que a Constituição Federal de 1988, muito marcada pela contribuição popular em sua elaboração, ao incorporar em seu texto os conceitos e princípios que norteiam os direitos culturais, representou uma grande ruptura com o pensamento que predominou no Brasil na primeira metade do século XX: a busca desmedida pela criação de um conceito de brasileiro ideal, mas que a toda evidência histórica, tanto não era encontrado no mundo fático, quanto, principalmente, e de forma escamoteada, privilegiava um determinado grupo étnico em detrimento dos demais.

À luz do que buscou tutelar o texto constitucional, o povo brasileiro deveria constituir-se necessariamente como uno, porém não mais unívoco. Nessa narrativa, o “homem brasileiro” se libertaria e se destrincharia, aqui, em brasileiros e brasileiras que, com suas particularidades e diversidades fáticas, não só poderiam, mas deveriam mantê-las para que, manifestando-as culturalmente, formassem o patrimônio cultural nacional e, nesta medida, a pluralidade transformaria-se em paradigma da cultura brasileira.

Paradigma esse bastante complexo que, para se buscar compreender, faz com que seja necessário um aprofundamento no debate sobre os principais movimentos que fundamentaram a compreensão do imaginário transmutado de cultura brasileira que, mesmo em constante transformação, visando à sua proteção e garantia, veio a ser objeto de tutela no ordenamento jurídico pátrio.

Por conta disso, objetiva-se com este trabalho de conclusão de curso olhar de maneira mais atenta às influências exercidas pelo movimento Tropicália na construção da identidade nacional e consagração dos direitos culturais, sob a ótica da atuação ministerial, nos idos de 2003 a 2008, de um dos seus maiores expoentes: Gilberto Gil.

Para isso, buscar-se-á, num breve introito, analisar a dimensão conceitual do termo “cultura”, explorando algumas de suas acepções dentro dos diversos campos de conhecimento para, em seguida, prosseguir com a compreensão do termo “cultura” perante o ordenamento jurídico pátrio, de modo a delinear de que forma o Direito recepcionou o fenômeno cultural. Nesse caminho, o principal objeto de exame da parte inicial do trabalho consiste na positivação dos direitos culturais, para que se clarifique a relação presente entre a efetivação das garantias culturais constitucionais e o pleno exercício da cidadania e democracia.

No segundo capítulo, passar-se-á à análise do movimento Tropicália como um elemento formador e fomentador da cultura brasileira. Neste ponto, o exame do processo de formação histórica sociocultural brasileira encontra como principal objeto de estudo a canção popular, manifestação artística alusiva à identidade e memória dos grupos formadores da sociedade brasileira que constitui, até os dias atuais, uma das mais eficientes linguagens produtoras de conhecimento sobre o Brasil. Nesse cenário, insta explorar a temática dos principais gêneros que cantaram o Brasil ao longo da história à luz do conceito de “tradição da música popular brasileira”, cunhada pelo Tropicalista Caetano Veloso.

Assim, impende analisar a canção popular enquanto traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno, de modo a compreender que as composições dos

diferentes períodos históricos, com especial ênfase na Tropicália, solidificaram a linguagem autônoma da cultura popular, buscando, nos mais variados gêneros musicais, a raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro.

Por fim, o terceiro capítulo pretende o exame do diálogo existente entre arte e política, de modo a estabelecer uma conexão entre a canção popular e a efetivação dos direitos culturais, tomando como parâmetro a análise da semente Tropicalista plantada no âmbito da atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura durante a primeira gestão do Presidente Lula. Ato contínuo, insta analisar a trajetória da figura de Gilberto Gil, expoente Tropicalista que transita entre poeta e político, para prosseguir com o estudo das principais políticas públicas desenvolvidas durante sua gestão, de modo a observar as influências do movimento Tropicália no bojo do exercício da cidadania por meio da fruição dos direitos culturais.

1 A CONCEPÇÃO DOS DIREITOS CULTURAIS PERANTE O ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO

Sabe-se que a valorização do patrimônio cultural brasileiro e a aplicação dos direitos culturais constituem verdadeiras alavancas para a construção identitária do cidadão. Nesse sentido, o estímulo à atenção e ao debate do assunto complementam e perfazem a emancipação da sociedade, a construção civilizatória, valoração da memória coletiva, a liberdade de pensar e agir, e, principalmente, a importância da participação popular no processo democrático.

Corroborando esse pensamento, Francisco Humberto Cunha Filho (2000, p. 28), entende cultura “...como a produção humana vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie como um todo, e de cada um dos indivíduos”.

Em uma visão antropológica, é possível definir cultura como um “conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (MELLO, 1991, p. 40). Assim, observa-

se que ela se dá com a interação do homem no meio em que vive, transformando objetos de sua convivência em símbolos e costumes que são transmitidos de forma geracional.

Adentrando às searas da cultura na visão do Direito, tem-se a relevância de seu entendimento e proteção jurídica. Neste aspecto, importante salientar que os direitos culturais se subdividem em direitos culturais materiais e imateriais, abarcando tantos os objetos e os locais que servem de símbolos aos grupos formadores do caráter nacional quanto às manifestações culturais intangíveis, as quais poderiam se perder facilmente no tempo se não protegidas por meio de registros. Nas palavras de Vanessa Oliveira Batista (2009, p. 307):

E o que é cultura em termos da nossa Constituição? Ora, se entendemos a cultura como um sistema de sentidos significantes, de signos interpretáveis, conforme a semiótica, um sistema ao qual se tem acesso pela compreensão, pelo conhecimento do sentido, temos que, constitucionalmente, a cultura está ordenada em dois sistemas de significações: de um lado, as normas jurídico-constitucionais, expressão de nossos valores, ou seja, os direitos culturais, a garantia de acesso à cultura, a liberdade de criação e difusão cultural, a igualdade de gozo dos bens culturais, etc.; e de outro a própria matéria normatizada: a cultura em si, o patrimônio cultural – material e imaterial, os objetos culturais.

Por todos os ângulos que se observe, nota-se que a cultura possui dimensão institucional, e acaba por enfrentar problemas comparáveis a outras áreas de políticas públicas, sofrendo com demandas relativas à carência de recursos e falta de gestão adequada.

Conforme exposto no capítulo de introdução, este trabalho pretende a análise das influências do movimento Tropicália na efetivação das garantias constitucionais atinentes aos direitos culturais à luz da atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura entre os anos de 2003 e 2008. A justificativa para esta pesquisa decorre da necessidade de se ressaltar a importância da valorização e da aplicação dos direitos culturais de modo a resguardar as origens históricas brasileiras, visando à sua preservação, exaltação e sua propagação como garantia da

manutenção de uma memória coletiva e da construção de cidadania e de uma sociedade pautada nos pilares da justiça e igualdade.

Deste modo, faz-se necessário, ao longo deste primeiro capítulo, esmiuçar o conceito de “cultura” perante o ordenamento jurídico pátrio para melhor entender de que forma a normatização das garantias constitucionais culturais dialogam com o movimento que irrompeu o cenário social brasileiro na segunda metade da década de 1960 e influenciaram, posteriormente, a atuação de um dos seus principais expoentes no – atualmente extinto – Ministério da Cultura.

1.1 A amplitude do conceito “cultura”

A pretensão de alcançar uma conceituação para o termo “cultura” é encarada como um enorme desafio nos mais variados campos acadêmicos. A dificuldade se justifica no risco de delimitar demasiadamente a concepção de uma ideia tão essencialmente multifacetada quanto a cultura de modo a restringi-la, limitando-a às criações de cunho artístico ou intelectual, e, igualmente, no sentido diametralmente oposto, alcançar um conceito cuja abrangência se afigure excessiva (SILVA, 2001, p. 20). Em outro plano, ao se considerar que a definição do termo “cultura” vem se transformando no decorrer da história, faz-se imprescindível trazer à tona algumas definições, as quais também serviram de base para que ela tenha obtido essa mobilidade de conceitos.

Quando se busca uma definição de “cultura”, torna-se possível observar como o termo é capaz de se descobrir e se redimensionar, formando um emaranhado de significados e significantes, a partir da análise dos mais variados campos de estudo, transmutando-se em um termo verdadeiramente universal, visto que viaja desde as visões filosóficas, sociológicas e jurídicas à antropológica.

Nesse sentido, por mais que para a elaboração do presente trabalho contemos com especial ênfase para o entendimento do termo “cultura” à luz das concepções jurídicas, não há como negligenciar a interdisciplinaridade do tema.

Entender a cultura com os mesmos olhos que a Constituição Federal de 1988 o fez em sua dimensão aberta é estabelecer um diálogo multi, inter ou transdisciplinar permanente com outras ciências (CUNHA FILHO; COSTA; TELLES, 2008), evitando qualquer totalitarismo por parte do Direito, bem como visões fragmentadas da cultura, pois, além do significado, “...o conteúdo do bem cultural deve ser preenchido por teóricos de outras disciplinas” (MARCHESAN, 2007, p. 39).

Partindo, primeiramente, da acepção de cultura atinente ao estudo antropológico, temos que este a percebe como um “conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (MELLO, 1991, p. 40). Percebe-se, nitidamente, a equivalência dos termos “civilização” e “cultura”, sendo possível afigurar que “cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem” (CHUCHE, 1999, p. 35), confundindo-se “pura e simplesmente com a existência humana” (CUNHA FILHO, 2004, p. 31).

Para o campo de estudo jurídico, a amplitude de significados atribuídos ao termo “cultura” assume um papel relevante à medida em que abre margem para que se compreenda o Direito enquanto fenômeno cultural. Por certo, o Direito é fruto da cultura, e tal entendimento é percebido quando se tem ciência da origem dos ordenamentos jurídicos.

Sabe-se que o Direito é fruto da sociedade, e, nessa concepção, percebe-se a sociedade como uma junção de indivíduos unidos por costumes materiais e imateriais que transformam o grupo em uma memória coletiva valorativa. Esses costumes, posteriormente, se tornarão regras de conduta positivadas. A regulamentação da vida em sociedade emerge da necessidade de uma orientação quanto à organização social, visando ao convívio saudável e disciplinado e à paz

social (HOEBEL; FROST, 1984, p. 14). Assim, nas palavras de Cunha Filho (2011, p. 117), “falar em direitos culturais é uma tautologia, porque todos eles o são”.

Num outro aspecto, ainda em se tratando do campo de estudo jurídico, a incorporação integral da ótica antropológica pode vir acompanhada de alguns impasses, como a amplitude grandiosa de conceitos que o termo “cultura” é capaz de abarcar, seguido da dificuldade em alcançar uma definição de quão aplicável é este entendimento vasto no que tange ao universo das singulares ciências humanas. Em uma busca conciliadora, é possível inferir que

O amparo constitucional à cultura não se dá como uma extensão de sua concepção antropológica, mas como referência à identidade, à memória dos diversos grupos que formaram a cultura brasileira, como expresso literalmente no artigo 216 da Constituição Federal. A significação constitucional, por exemplo, do acarajé, declarado patrimônio cultural brasileiro, se dá em função de ser considerado como referencial, por simbolizar um grupo étnico e social, que concorre para a construção da cultura nacional. (BATISTA, 2009, p. 307)

Na seara dos saberes sociológicos, em contrapartida, o impasse gira em torno do desafio de compreender se a ordem cultural estaria contida na estrutura social mais ampla, de maneira a refleti-la, ou se seria autônoma.

No primeiro cenário, tem-se a corrente ideológica chamada de “materialista” (ou “mecanicista”, que defende a cultura como um produto direto ou indireto de uma “ordem social global”. Em outras palavras, esta corrente ideológica supõe que a cultura seria, necessariamente, fruto de uma ordem externa coercitiva, de modo que impossível concebê-la com autonomia.

Em um segundo cenário, tem-se a corrente ideológica chamada de “idealista” (ou “subjetivista”), que defende a cultura como produto de um “espírito formador de um modo de vida global”, sendo decorrente de uma ordem autônoma, presente em atividades “especificamente culturais”, as quais coexistem com outras instâncias (econômica, política,

etc.). Neste aspecto, a referida corrente ideológica compreende que a cultura advém dos comportamentos e atos sociais, construídos coletivamente, fruto de uma multiplicidade de interações interpretativas que terão, na ordem cultural, seu arcabouço (SOUZA, 2012, p. 21).

A dicotomia entre as duas correntes expostas deu norte à sociologia da cultura durante a segunda metade do século XX, e, com o suporte das contribuições de cada perspectiva, construiu-se uma concepção convergente, considerada dominante até os tempos atuais, e que, para fins deste trabalho, é a aceção a ser adotada.

Sendo assim, admite-se que a ordem cultural se relaciona com dinamicidade em relação às demais ordens sociais, ao passo que é simultaneamente delineada e delineadora destas. Assim, considera-se, nas palavras de Raymond Williams, cultura como o “sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (1992, p. 12-13).

Tal aceção traz uma convergência entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura, de sorte a expandir, a todas as formas de atividade social, o sistema de significações que caracteriza o fenômeno cultural. Nota-se, também, como o sentido mais especializado de cultura – compreendida, nesta visão, como atividades artísticas e intelectuais – é estendido para abarcar todas as práticas significativas – como a linguagem, jornalismo, moda, publicidade – para além das artes e formas de produção intelectuais tradicionais.

A concepção dominante ora em comento amplia, assim, as possibilidades de alcance da cultura, seja enquanto objeto científico, como no caso da matéria jurídica; ou no tocante à sua aplicação prática, o que inclui a formulação de políticas culturais mais abrangentes. Essa compreensão mais ampla do que é, enfim, cultura, assume relevância para a presente monografia, visto que fundamentará a análise dos direitos culturais constitucionais sob a perspectiva do movimento tropicalista, sobretudo com as políticas públicas implementadas por Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura.

Cabe destacar, por fim, que a acepção consensual corrobora a percepção do fenômeno cultural a partir do componente simbólico em que aquele se constitui. Têm-se, então, a cultura considerada como “aparato simbólico que permite atribuir sentido às ações, comportamentos, relações, práticas, artefatos e à própria vida, pautando a existência e as experiências individuais, conformando as identidades individuais e coletivas”. Trata-se, portanto, da cultura compreendida enquanto “dimensão simbólica da existência social”, conforme aduz Gilberto Gil (2013).

1.2 Como definir “cultura” à luz da compreensão jurídica

Feitas estas breves explicações, consideremos como conceito de “cultura” aquele adotado a partir da acepção convergente entre as noções desenvolvidas nos âmbitos sociológicos e antropológicos, que resultam em uma concepção de viés valorativo e simbólico. Temos, assim, como próximo desafio, desvelar a compreensão jurídica acerca do fenômeno cultural, com base nas normas positivadas no Direito brasileiro a tutelar a temática.

A ideia de cultura aqui abordada, cuja vasta amplitude se justifica na complexidade da dinâmica cultural, corresponde a uma questão desafiadora no campo do Direito, visto que a delimitação mais apurada do conceito “cultura” – que não se confunde com uma inalcançável definição dogmática – permite melhor operacionalização dos instrumentos viabilizadores do desenvolvimento jurídico da matéria cultural.

Quando contemplou a essencialidade da restrição do conceito de “cultura” visando a potencializar o estudo jurídico deste conceito, Francisco Humberto Cunha Filho cunhou uma importante definição:

cultura para o mundo jurídico é a produção humana juridicamente protegida, relacionada às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, e vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie como um todo, e de cada um dos

indivíduos [...]. [...] a cultura é identificada precisamente por suas manifestações; se a norma menciona que todas as manifestações humanas relacionadas à identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...] coleção cultura e pensamento compõem o patrimônio cultural do país, e se, para, além disso, nada mais pode ser vislumbrado como cultura, de fato o que o legislador fez foi simultaneamente definir patrimônio cultural e cultura para a seara jurídica do Brasil. (2004, p. 34 e 49)

Nesse sentido, em termos pragmáticos e delimitadores, por dedução do que consta nos documentos jurídicos brasileiros, e da observação do que compete aos órgãos estatais de cultura implementar, é possível observar que os direitos culturais operacionalizáveis, ou seja, aqueles que podem, efetivamente, ser materializados ou violados, e, neste caso, juridicamente tutelados, são os atinentes a três campos: o das artes, o da memória coletiva e o do fluxo dos saberes, fazeres e viveres, com pilar na dignidade da pessoa humana.

Francisco Humberto Cunha Filho (2000, p. 24) entende que

Direitos Culturais são aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa do presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana.

Num sentido diferente entende o professor português Vasco da Silva. Tendo em vista a complexidade do contorno jurídico de cultura, este propõe uma “delimitação aberta” com base na categorização de três acepções de cultura.

A primeira delas seria a concepção restrita, que compreende cultura como uma realidade intelectual e artística. Esta acepção, no entendimento do autor, seria a mais operativa no âmbito jurídico. A segunda delas seria a perspectiva intermediária, a qual seria responsável por somar a acepção restrita à ciência, ensino e formação, tendo por objetivo impor a articulação com outras áreas do Direito. A terceira e última seria uma acepção mais ampla, a qual entende a

cultura enquanto conjugação de elementos de ordem histórica, filosófica, antropológica, sociológica e psicológica, sendo tal noção mais abrangente relevante para o estudo da cultura do Direito (SILVA apud VARELLA, 2014, p. 42-43).

Entretanto, em que pese a relevância das prestigiadas definições expostas, para fins do presente trabalho, opta-se, como referência, pela conceituação de José Afonso da Silva – a ser analisada a seguir – visto que logra êxito ao utilizar, como metodologia de delimitação terminológica, a redução do termo “cultura” aos seus elementos essenciais. Frisa-se, por oportuno, que, conforme já exposto, não se tem por objetivo aqui alcançar qualquer conceituação dogmática de “cultura”, motivo pelo qual a definição em tela não se afigura como a única possível, sendo apenas a acepção que, pelas qualidades atinentes, será empregada como base para o desenvolvimento da presente monografia.

Conforme aduz José Afonso da Silva, a Constituição Federal de 1988 ampara, como “cultura”, apenas aquilo que preenche dois elementos essenciais: o sentido referencial e a orientação valorativa. Nesse sentido, o autor compreende que a Carta Magna brasileira não tutela a cultura na abrangência de sua acepção antropológica, motivo pelo qual se faz necessário o recorte de tal conceito no que se refere ao plano constitucional brasileiro (SILVA, 2001, p. 35).

A partir da perspectiva referencial de José Afonso da Silva, na acepção jurídica, deve-se entender como “cultura” somente os bens (materiais e imateriais) detentores de referência à identidade, à memória e à ação dos variados grupos formadores da sociedade brasileira. Nesse sentido, em contraponto à visão antropológica, que assevera que quaisquer bens seriam considerados objetos culturais, a tutela jurídica deve incidir especificamente aqueles atrelados à formação sociocultural brasileira. Nesse viés, tem-se a redação do caput do artigo 216 da Constituição Federal de 1988, quando diz que só são considerados objetos culturais aqueles bens que sejam imbuídos de significativa referência, isto é, que portem significado referente à identidade, ação ou memória da sociedade brasileira (SILVA, 2001, p. 35).

Em outro plano, a partir da perspectiva valorativa cunhada por José Afonso da Silva, como o nome sugere, tem-se a noção de que as normas jurídicas sobre cultura guardam estreita relação com os valores. Nesse sentido, para que os bens culturais assim sejam considerados perante a Constituição Federal de 1988, devem considerar as diretrizes valorativas estabelecidas por esta. Em outras palavras, temos que os bens culturais necessitam se figurar como “símbolos do bem-viver e do conviver humano numa sociedade livre, justa e solidária” (SILVA, 2001, p. 35).

1.3 A positivação dos direitos culturais

Para adentrar propriamente na questão os direitos culturais, os quais, conforme exposto nos subcapítulos anteriores, serão a perspectiva por meio da qual o presente trabalho discorrerá, cumpre, anteriormente, propor uma análise geral sobre as diversas normas do ordenamento jurídico pátrio que regem a temática cultural, e, por consequência, enunciam os direitos culturais. O conjunto de dispositivos a ser analisado, denominado como “ordem jurídica da cultura” por José Afonso da Silva (2001, p. 47), encontra-se disperso no ordenamento jurídico brasileiro, contando com normas constantes da Constituição Federal, da legislação internacional e, também, da legislação ordinária.

Nesse cenário, estamos diante da cultura como objeto do Direito, ou seja, daquilo que a doutrina nomeou como “Direito da cultura”, dando aso à criação de um ramo próprio, cujos primórdios remontam ao advento do Estado Social. Este modelo estatal delegou ao Poder Público a obrigação da realização de novas atividades de cunho prestacional no campo econômico, cultural e social, originando, assim, as políticas públicas de cultura.

O desenvolvimento e a implantação das políticas culturais demanda, como quaisquer outras, a elaboração de normas que disciplinem as relações jurídicas atinentes à cultura (SILVA, 2001, p. 51) e aprimorem institucionalmente a estrutura administrativa de modo a viabilizar a

aplicabilidade destas, contexto no qual é possível afirmar o surgimento de um sistema normativo da cultura – ou o Direito da cultura.

A Carta Magna brasileira trata do fenômeno cultural em diversos dispositivos, dentre os quais, podemos citar, a título exemplificativo, os artigos 5º, IX, XXVII, XXVIII e LXXIII, e 220, § 2º e 3º, em que cultura se revela como manifestação de direito individual e de liberdade, bem como de direitos autorais; os artigos, 23, 24 e 30, no tocante à cultura como regra de distribuição de competência e como objeto de salvaguarda pela ação popular; o artigo 219, em que a viabilização do desenvolvimento cultural funciona como incentivo ao mercado interno; o artigo 227, no qual se reconhece a cultura como direito da criança e do adolescente; o artigo 231, ao reconhecer aos indígenas a sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições e ao tratar das terras tradicionalmente ocupadas por eles, necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições; e, evidentemente, os notáveis artigos 215 e 216, sobre os quais nos aprofundaremos.

Reconhecida a relevância dos demais dispositivos acima mencionados, necessário realizar uma análise mais detida acerca dos artigos 215 e 216, em conjunto com o 216-A, tendo em vista o objeto do presente trabalho. Estes últimos compõem a seção constitucional especialmente direcionada à questão cultural. Ambos os dispositivos em comento, conforme se esmiuçarà a seguir, integram o fundamento jurídico dos direitos culturais.

O artigo 215 da Constituição Federal de 1988¹, na forma de seu caput, estabelece ser dever estatal assegurar a todos o exercício dos direitos culturais, bem como o acesso às fontes de cultura nacional. Complementarmente, estabelece-se que o Poder Público é incumbido de promover apoio e incentivo à valorização e à difusão das manifestações culturais. Nota-se, de

¹ Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional.

plano, a importância atribuída pelo legislador constituinte às questões atinentes ao acesso à cultura, garantia indistinta à materialização dos direitos culturais.

Válido examinar a dupla dimensão dos direitos culturais, cognoscível com base no caput do já aludido artigo 215 da Carta Magna. A primeira das referidas dimensões é a de direito objetivo, isto é, a tutela objetiva, os deveres assumidos pelo Estado com vistas à garantia, a todos, de concretização dos direitos culturais. Tal dimensão advém do direito objetivo da cultura, consistente nas normas jurídicas sobre cultura, já examinadas em momento anterior desta monografia.

Desse modo, cabe ao Poder Público, por intermédio de sua política cultural oficial, assegurar o exercício dos direitos culturais, assumir múltiplos papéis, variáveis de acordo com os direitos consoantes. Nesse sentido, a intervenção pública deve ser abstencionista caso vise a assegurar qualquer tipo de liberdade cultural; ao passo que, para assegurar equânimes possibilidades de criação, difusão e acesso culturais, o Estado há de atuar positivamente, postura que pode ser dividida em prestações e estímulos, sendo, os últimos, positivos ou negativos, conforme se almeje incentivar ou inibir determinada prática (CUNHA FILHO, 2011, p. 115-119).

Assim compreende Vanessa Oliveira Batista quando diz que:

O direito à cultura é um direito constitucional que exige do Estado uma prestação positiva, e nesse sentido é necessário que haja uma política cultural oficial. Cabe ao poder público realizar ações afirmativas que incluam as classes desfavorecidas nos benefícios da cultura. Ou seja, compete ao Estado democratizar a cultura, sendo seu vetor preferencial de promoção e difusão. Esta é a dicção do art. 215 da Constituição Federal. É com este espírito que a legislação cultural deve ser concebida, elaborada e aplicada, por todos os Poderes do Estado, cada um realizando sua função conforme os ditames constitucionais. (2009, p. 308)

Conforme expõe a autora, o parágrafo primeiro do artigo 215 impõe ao Estado o dever de proteger as manifestações das culturas populares, indígenas, afro-brasileiras e dos demais grupos participantes do processo cultural nacional.

Válido observar, nesta toada, como o texto demonstra a necessidade de salvaguardar as representações culturais das classes populares e desprovidas de poderio social e político para assegurar suas manifestações, valendo-se de outro elemento de diferenciação e coesão cultural, alude às “culturas populares”, para além da menção a grupos compostos por referenciais étnicos. Este fator é de relevância para o desenrolar desta monografia, tendo em vista que o movimento Tropicália, muito influenciado pelo movimento antropofágico no âmbito cultural liderado por Oswald de Andrade, concebia a supressão de técnicas e influências estrangeiras na arte, de sorte a instigar o desenvolvimento de uma estética artística tipicamente brasileira, isto é, impregnada de forte identidade nacional, calcada na valorização de uma cultura, até então, subalternizada.

O parágrafo segundo do artigo 215, na sequência, trata do estabelecimento de datas comemorativas de alta significação para os diversos grupos étnicos em âmbito nacional, de modo a reconhecer a importância histórica destas.

Ainda sobre artigo 215, tem-se, a partir da Emenda Constitucional 48/2005, com a inclusão do parágrafo terceiro, o dever da União em conceber o Plano Nacional de Cultura (PNC), que se revela uma verdadeira garantia institucional com vistas à concretização dos direitos culturais no país, funcionando, para tal, como marco legal das políticas públicas culturais no país.

A instituição do PNC, conforme prevê o mencionado parágrafo terceiro do artigo 215, objetiva o desenvolvimento cultural do Brasil e a integração de ações do Poder Público que visam à materialização dos direitos culturais, e, assim, conduzem à defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; produção, promoção e difusão de bens culturais; formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura; democratização do acesso aos bens de cultura; e

valorização da diversidade étnica e regional. Nota-se, especificamente, quanto à democratização do acesso aos bens de cultura, a preocupação do texto constitucional em promover o acesso à cultura, tratando-o como algo a ser universalizado.

A Lei nº 12.343/2010, responsável pela promulgação do Plano Nacional de Cultura, estabeleceu, no que concerne à consecução de políticas públicas culturais, princípios e objetivos, além de fixar prioridades e metas para tais ações do Poder Público. No primeiro artigo da Lei, é possível encontrar os princípios que regem o Plano, dentre eles, o direito de todos à arte e à cultura, em concordância com o projeto de democratização do acesso aos bens de cultura previsto no parágrafo terceiro do artigo 215.

Com a promulgação da Lei 12.343/2010, o Plano Nacional de Cultura teve sua duração pelo período de 10 (dez) anos, conforme previsão consignada na própria legislação. Ao abordá-lo, nota-se a relevância da elaboração de políticas públicas para o Direito da cultura. Tendo em vista os deveres culturais oriundos do ordenamento jurídico pátrio, cabe ao Poder Público uma prestação positiva no sentido de viabilizar o acesso à cultura, por intermédio da preservação, produção, difusão e disponibilização de expressões culturais a todos (SOUZA, 2012, p. 89). Nesse sentido, tem-se que as políticas públicas constituem, primordialmente, o elo capaz de dar concretude aos direitos culturais, de modo a permitir sua materialização social e efetivação jurídica.

Na sequência, o artigo 216² da Constituição de 1988 delimita o conceito de patrimônio cultural brasileiro, trazendo como definição o entendimento de conjunto de bens materiais e

² Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. § 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. § 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. § 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos

imateriais, considerados em sua individualidade ou conjuntamente, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Indo além, tal dispositivo expõe, ao longo dos incisos, exemplos das formas – físicas ou não – nas quais o patrimônio cultural pode se manifestar: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

O primeiro parágrafo do artigo 216 dispõe sobre os instrumentos dos quais o Estado se apoia para a promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro. A título exemplificativo, temos os inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação. Nota-se, por oportuno, que, ao elaborar o dispositivo em comento, o legislador contribuinte fixou que as referidas promoção e preservação do patrimônio incumbem ao Estado, com a colaboração da comunidade.

Em seu segundo parágrafo, o artigo em questão a atribui à administração pública a gestão da documentação governamental e as providências para permitir o acesso a quem dela necessitar. O parágrafo terceiro, por sua vez, preconiza os incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais a serem estabelecidos por lei, contexto em que se destaca, como principal mecanismo de incentivo à cultura, a Lei Rouanet. O parágrafo quarto do artigo estabelece que os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos na forma da lei, ao passo que o quinto parágrafo, em valorosa inovação da Carta Magna de 1988, fixa o tombamento de todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos, em uma importante medida para a preservação de tais comunidades.

quilombos. § 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: I - despesas com pessoal e encargos sociais; II - serviço da dívida; III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

O artigo 216-A foi incorporado ao ordenamento jurídico por meio da Emenda Constitucional nº 71/2012 e versa sobre o Sistema Nacional de Cultura. Esta, por sua vez, compreende uma ferramenta legal de articulação dos entes federativos que institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas culturais, executadas em colaboração institucional, por intermédio de repasse de recursos, da divisão de responsabilidades e da participação social direta (VARELLA, 2014, p. 92), visando à promoção do pleno exercício dos direitos culturais.

Para além dos dispositivos esmiuçados, o ordenamento jurídico brasileiro também contempla o Direito da cultura em diversos tratados internacionais de direitos fundamentais, os quais recebem valorosa atenção por decorrência dos parágrafos segundo³ e terceiro⁴ do artigo 5º da Constituição Federal de 1988. Nesse sentido, dá-se especial destaque à Declaração Universal dos Direitos Humanos, fonte basilar dos direitos fundamentais no âmbito internacional, que prevê o direito atribuído a todos os seres humanos de participar livremente da vida cultural da comunidade⁵.

No que concerne à legislação ordinária interna, muitas são as normas infraconstitucionais que, ainda que relacionadas a uma vasta gama temática, abordam os direitos culturais específicos, como, por exemplo, a Lei de diretrizes e bases da educação, a qual, para além de outras tantas passagens em que trata de questões culturais, fixa como princípio do ensino nacional a liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber⁶.

³ § 2º Os direitos e garantias expressos nesta Constituição não excluem outros decorrentes do regime e dos princípios por ela adotados, ou dos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte.

⁴ § 3º Os tratados e convenções internacionais sobre direitos humanos que forem aprovados, em cada Casa do Congresso Nacional, em dois turnos, por três quintos dos votos dos respectivos membros, serão equivalentes às emendas constitucionais.

⁵ Art. 27.1. Todo o homem tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de fruir de seus benefícios.

⁶ Art. 3º. O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: (...) II - liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber.

1.4 A efetivação das garantias atinentes aos direitos culturais

Como o presente trabalho se debruçará sobre a análise das influências do movimento Tropicália na efetivação das garantias constitucionais atinentes aos direitos culturais à luz da atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura, faz-se necessário, neste ponto, compreender a relevância concernente à participação e acesso no contexto da efetivação dos direitos culturais, o que se procede a partir das lições de Allan Rocha de Souza, vigorosas no que se refere à temática.

Como item indispensável ao pleno exercício dos direitos culturais, o direito de livre participação na vida cultural surge como núcleo essencial dos direitos culturais com o advento da Constituição Federal de 1988 (SOUZA, 2012, p. 94). Dessa forma, por decorrência lógica, esse direito impede a exclusão da participação ou a imposição desta, cabendo, unicamente ao titular do direito, a eventual recusa voluntária em participar da vida cultural.

Decerto, a participação cultural, para ser viabilizada, é subsidiada por outros direitos culturais, os quais atuam como catalisadores, complementando a sua acepção e abrangência. Dentre eles, há de se mencionar a democratização do processo decisório de elaborações das políticas culturais estatais, a qual é incumbida ao Poder Público, com o objetivo de assegurar a diversidade cultural e evitar descabidos direcionamentos sobre a dinâmica cultural.

Nesse sentido, imperioso observar que o acesso às fontes da cultura e a fruição dos bens culturais estão diretamente associados à livre participação e ao pleno exercício dos direitos culturais, de modo que a materialização destes só é possível com um diálogo entre estas fontes. Garantido a todos pelo que consta no disposto no caput do art. 215 da Constituição Federal de 1988, o acesso à cultura é condição inafastável à materialização de quaisquer direitos culturais, afetando sua realização e amplitude, principalmente no que cinge à participação cultural (SOUZA, 2012, p. 97). O direito de fruição dos bens culturais e vivência das experiências correspondentes estão intimamente conectados, e esta ligação é o que torna viável conceber o

acesso às garantias culturais constitucionais, uma vez que acesso sem a oportunidade de fruição é um preceito inócuo, sendo, portanto, dois conceitos indissociáveis.

A elaboração – e, sobretudo, a materialização – de políticas públicas sólidas constitui um dos maiores mecanismos de preservação do patrimônio cultural brasileiro e das fontes de cultura nacional, que são integrados por espaços culturais em conjunto com outros bens materiais e imateriais. Entende-se, assim, a preservação como um imperativo que, decorrente dos direitos de acesso e participação cultural, recai sobre a figura do Estado e da sociedade, sem excluir as instituições privadas na execução de funções públicas culturais, como, por exemplo, pelo exercício de patrocínios.

Nesse sentido, a necessidade de preservação das fontes de cultura e do patrimônio cultural brasileiro dialoga com a valorização, o incentivo, o fomento e a salvaguarda destes, com intuito de constituir um patrimônio público robusto, rico, preservado e acessível, por meio do qual contempla-se que a inclusão seja realizada a partir do acesso.

Insta salientar que, uma vez que a participação, o acesso e a fruição culturais constituem premissas insuperáveis à efetivação do exercício das garantias constitucionais culturais, quando estes são alvo de restrição de qualquer natureza, o resultado é, inexoravelmente, a exclusão social, sendo esta uma das roupagens que a desigualdade social pode assumir. Nesse cenário, o óbice à materialização dos direitos culturais afronta, diretamente, os ditames constantes do texto constitucional brasileiro, de modo a minimizar o exercício da cidadania, e, por consequência, da democracia.

Buscou-se, neste capítulo, esmiuçar de que forma os direitos culturais se consagram no ordenamento jurídico brasileiro, a partir de sua conceituação, análise de perspectivas interdisciplinares e positivação normativa nos diversos diplomas jurídicos nacionais, com ênfase na Constituição Federal de 1988, sobretudo o que consta nos artigos 215 e 216. Por fim, no que concerne aos direitos culturais, procurou-se entender de que modo a materialização destes está intrinsecamente ligada ao acesso aos bens culturais, à livre participação na vida

cultural e ao exercício da democracia, que, por sua vez, é viabilizada por meio de políticas públicas eficientes.

O desenrolar da presente monografia conta, no capítulo a seguir, com o exame das contribuições que o Tropicalismo, movimento que repercutiu sobre o panorama cultural do Brasil na década de 1960, trouxe para a compreensão dos direitos culturais positivados no ordenamento jurídico brasileiro ora analisados, para, então, prosseguir com a observação das principais políticas públicas adotadas quando da gestão de Gilberto Gil, expoente tropicalista, no Ministério da Cultura, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, de 2003 a 2008.

2 O TROPICALISMO ENQUANTO PROPOSTA DE UMA NOVA PERSPECTIVA CULTURAL

Notadamente, o movimento contracultural que emergiu no Brasil durante a década de 1960 e ficou mundialmente conhecido como Tropicália representou muito mais do que a vinculação entre a arte e o mercado, mas buscou, primordialmente, traduzir a expressão de uma coletividade em um contexto histórico cuja maior característica foi a forma transgressora de lidar com as contradições da realidade e articulá-las utilizando a linguagem artística. Sabidamente, o Tropicalismo se deu em um período em que artistas e intelectuais brasileiros das mais variadas correntes políticas e acepções ideológicas lutavam pelo Estado Democrático de Direito. Neste cenário, o Tropicalismo provocou discussões nos mais variados campos de conhecimento, como filosófico, sociopolítico, mercadológico e estético.

Na acepção de Celso Favaretto, os inéditos materiais que surgiram com o movimento Tropicália “permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural” (FAVARETTO, 2000, p. 45), estando inserido no bojo das discussões de temas que circundaram a pauta cultural nos anos 1950 e 1960, com ilustre destaque para os embates entre tradição cultural e modernidade na

arte. Neste sentido, o Tropicalismo bebeu fortemente das fontes de propostas de redefinição cultural que se veicularam na segunda metade do século XX, mas que mantinha vínculos estreitos com a produção intelectual de décadas anteriores, como, a título exemplificativo, a proposta cultural de Oswald de Andrade.

Dentre os diversos expoentes da efervescência de ideias que marcaram não apenas o movimento Tropicalista, mas, também, o Brasil redemocratizado com o advento da Constituição Cidadã, destaca-se, para fins de elaboração desta monografia, a figura emblemática de Gilberto Gil. Para além da imensurável contribuição no cenário musical, importante destacar, também, que o artista exercita seu papel de intelectual e cidadão, refletindo e propondo alternativas culturais cujo impacto extrapolam o âmbito do estritamente musical, com repercussões na vida pública em geral, na política e na educação cultural do povo brasileiro.

No capítulo a seguir, pretende-se esmiuçar as guinadas que o processo de construção de identidade cultural tomou com a eclosão do movimento Tropicalista, a partir da compreensão de conceitos como a indústria cultural, o papel dos artistas e intelectuais na vida política no cenário do século XX e a proposta de fusão entre cultura erudita e popular para fins de concepção de uma identidade cidadã verdadeiramente brasileira, propulsionada num contexto de busca de reconexão com os princípios democráticos.

2.1 Um passeio musical pelo samba, Bossa Nova e geração dos anos 60 – gêneros que falaram o Brasil

Cunhada por Caetano Veloso – que, bem como Gilberto Gil, representa um dos maiores expoentes do movimento Tropicalista –, a polêmica expressão “linha evolutiva” da música

brasileira nasceu de uma entrevista realizada no ano de 1966, para a revista *Civilização Brasileira*⁷.

No contexto da entrevista, a partir da ideia de incorporação de novas informações e modernização, podemos perceber um ímpeto do artista de resgatar a originalidade cultural do povo brasileiro, de modo a consagrar formas poético-políticas que dialogam genuinamente com o “ser brasileiro”, sem esquecer o compromisso com a história da canção popular.

Vejamos que, em 1966, quando concedida a entrevista para a revista, o Brasil voltava olhos para a importância de debater acerca do “novo panorama social, cultural e comercial em que se inseria a música popular” (GRANATO, 2018, p. 66). Nesse sentido, para aqueles que encaravam a música como uma ferramenta para questionar e combater as imposições ditatoriais que caracterizavam a forma de governo que regia o período no Brasil, a preocupação que emergia no momento era a de proporcionar a conciliação entre “a estética nacionalista politicamente participante com a necessidade de ampliação do público consumidor dentro dos mecanismos próprios da indústria cultural em ascensão”, conforme preconiza Granato (2018, p. 66).

Partindo da compreensão de música popular a partir de sua capacidade de conciliar a reminiscência das tradições ancestrais e as transformações impostas pela modernidade, com o

⁷ “Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.” (VELOSO, 1966)

aparato da indústria cultural, é possível percebê-la ocupando um lugar de muito privilégio no que tange aos debates das discussões nacionais. Nesse sentido, notório que a música popular constitui um mecanismo para a compreender e pensar a formação sociocultural de um país, nas suas mais variadas nuances. Nas palavras de Napolitano (2007, p. 05):

A música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repositório da memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura - a modernidade - articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural do país.

Por um lado, a entrevista do músico traz à tona a denúncia de que a música popular brasileira vivia, naquele cenário, um grande embate. Destacam-se como principais propulsores deste conflito as influências exercidas pela cultura europeia e a maneira com a qual estas eram incorporadas ao contexto cultural brasileiro, além da dicotomia entre música popular e música erudita, que foi intensificada com os avanços dos meios de comunicação, que consubstanciaram a mercantilização da cultura no contexto da indústria cultural.

Neste aspecto, ressalta-se a compreensão de Vanessa de Oliveira (2009, p. 308) acerca de indústria cultural:

Trata-se de um complexo de produção de bens culturais, ou seja, de bens de cultura a serem difundidos ao povo, à massa popular. A cultura de massa surge através dos meios de comunicação na primeira metade do século XX. Na indústria cultural se inserem a televisão, o cinema, o rádio, a imprensa. Como qualquer produto industrial, sua destinação é, obviamente, ser consumido, pois isto é o que interessa à indústria; é gerar lucros, muitas vezes desconsiderando a qualidade do produto ou as necessidades do consumidor.

Num outro aspecto, a partir da urgência na “criação de uma organicidade de cultura popular brasileira” destacada por Caetano Veloso (1966), é possível perceber que a Tropicália nasce do anseio de resgate à identidade cultural tipicamente brasileira e popular, sem negar, contudo, as influências poéticas e políticas que preconizaram o movimento e que contribuíram, historicamente, para a formação cultural e cidadã brasileira. Desse modo, o Tropicalismo inaugurou o panorama artístico nacional incorporando diversas influências como o samba, o Modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, a Bossa Nova, a música vanguardista erudita, o Cinema, o Teatro, dentre tantas outras manifestações culturais, com vista a buscar as raízes populares do homem brasileiro.

Para melhor entender, portanto, um movimento cultural tão multifacetado – e, ao mesmo tempo, tão transgressor –, faz-se imprescindível a propositura de um passeio por alguns dos campos artísticos que marcaram a formação histórica cultural brasileira, sem carregar, entretanto, a pretensão de exaurir a vastidão do tema. Para fins de elaboração desta monografia, filia-se, como ponto de partida, ao referencial teórico das análises das contribuições exercidas pelo samba, pela Bossa Nova e pela geração dos anos 60 no processo de constituição do movimento Tropicalista.

2.2 Este samba vai para Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso

Sem abrir mão de admitir que cabem inúmeras contestações à premissa de que existe uma “linearidade” e uma tendência “evolutiva” no contexto pluralíssimo da música nacional, adotemos o mesmo termo inicial que Caetano no que se refere à “tradição da música brasileira” (1966), qual seja, a concepção do samba como gênero musical porta-voz da cultura popular brasileira. Tem-se, neste aspecto, o samba como ritmo nacional que marcou o nascimento da indústria fonográfica brasileira no início do século XX, sendo o primeiro gênero musical a conquistar relevância mercadológica.

Como vimos, até o momento, o conceito de cultura não é estático. De fato, este dialoga com o transcorrer da história, reinventando-se a partir das alterações nos cenários sociais. Nesse sentido, o contexto de crescimento acelerado dos centros urbanos e fomento da indústria fonográfica, na década de 30, foi precursor do estímulo à formação de novas formas de identificação sociocultural em resposta aos impactos que as camadas sociais sofreram em função das mudanças experienciadas.

Pensemos na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Sabe-se que as medidas de saneamento e urbanização da então capital da República, somada a fatores históricos e sociais, levaram as populações mais pobres para zonas marginalizadas da cidade, como as dos maciços que envolvem a situada Zona Norte do Rio de Janeiro. É, nesse contexto, que se dá o surgimento das ocupações de alguns morros e zonas geográficas mais afastadas da cidade. Todas as mudanças propostas pelo projeto de urbanização e modernização – ou higienização? – da então capital carioca se dão “no contexto do efetivo estabelecimento da indústria fonográfica, do advento do rádio, da chegada do cinema falado e da exploração econômica da atividade musical através das casas editoriais” (LOPES, 2008, p. 159).

Enquanto a parcela mais abastada da sociedade frequentava bailes, evento em que se ouvia músicos de formação erudita – os chorões –, nos fundos dos quintais, as camadas mais populares da sociedade transformavam suas expressões simbólicas, identitárias e religiosas no ritmo que se consagrou como o samba, dando azo à criação dos primeiros registros fonográficos de uma música urbana de raízes populares.

Nas palavras do compositor e escritor Nei Lopes:

Consolidando-se a música popular como atividade econômica, o samba começa a atrair artistas e criadores de outros extratos que não os dos negros e afro-mestiços deserdados da Abolição. Assim, e quase sempre como fruto da colaboração ou mesmo de relações de exploração estabelecidas entre compositores de estamentos sociais diferentes, inicia-se, entre 1917 e 1927, na música brasileira, o ciclo da canção

carnavalesca, com o samba se tornando o principal gênero musical brasileiro. (2008, p. 159-160).

O samba sincopado brasileiro, nascente das raízes afrodescendentes – com os avanços da indústria fonográfica, consumido, também, pelas classes dominantes – fez da linguagem musical uma representação da vida social. Dentre nomes marcantes como Donga, Pixinguinha, Noel Rosa⁸ e Dorival Caymmi, as vozes do samba inventaram (e até hoje inventam) seu próprio ritmo de levar a vida, como a “régua e o compasso” de Gilberto Gil, herdados da Bahia.

É nessa perspectiva que Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, com inspiração no samba sincopado brasileiro, cunham o conceito de “cultura da síncope”:

...podemos concluir que a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. Desatando esse verso, matutamos a necessidade de se pensar uma cultura de síncope, um traçado tático, feito pomba riscada, contra a tendência de normatização e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo. (2018, p. 18)

⁸ Nas palavras do historiador Luiz Antonio Simas: “Noel Rosa é um dos inventores do Brasil, gênio da raça. Deveria ser ensinado nas escolas, cantado nas universidades, bebido nos botequins, saudado nas esquinas e reverenciado nos terreiros. Noel Rosa é Exu e Oxalá ao mesmo tempo - homem da rua, dono do corpo, malandro maneiro, azogue de céu e terra, civilizador afoito e velho sábio. Feito Obatalá, bebeu o vinho de palma, dormiu na sombra da palmeira, largou a medicina como se larga a tarefa de Olodumare, zombou da sorte, não criou o mundo mas moldou no verso - ritmado em samba - o homem. Noel Rosa é tapa na cara do preconceito e prova evidente de que o maior elemento civilizador do Brasil é o samba. Não pensou em remover favela - subiu o morro, aprendeu, ensinou, bateu, levou e inventou a vida entre o pandeiro e a viola. Branco azedo entre os pretos, feito camisa do Botafogo. Noel Rosa é conversa de botequim, futebol no rádio de pilha, conta pendurada, caldo verde pra curar ressaca, conversa fiada, sacanagem no portão, punheta de garoto, 'pera, uva, maçã, salada mista, selo carniça nova, pipa no céu, bola ou búlica, vida pela sete, com tabela na caçapa do meio. Brasil que gosta do Brasil.” (2019, p. 79)

Com o advento dos discos de vinis, as gravações fonográficas deram novo cenário à manifestação cultural do samba. Se antes restringia-se às rodas situadas nos fundos dos quintais, agora passa a ocupar os aposentos da classe média por meio das vitrolas, tornando a primeira expressão da música popular brasileira um verdadeiro item de consumo perante à indústria cultural. Nesse contexto, o gênero musical que, até então, era marginalizado, passou a ser símbolo da identidade e cultura nacional na década de 1930 e 1940.

Para Napolitano (2005, pág. 12), a música popular brasileira está “intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas”, que está interligada, também, à função social das danças, funcionando como elemento catalisador nas reuniões sociais, e ao nascimento da cultura de massas. Vida longa ao samba.

2.3 Eu nasci do samba, no samba me criei: do danado do samba nunca me separei

Retomando a análise da “tradição da música popular brasileira” cunhada por Caetano Veloso quando da entrevista à revista *Civilização Brasileira*, no ano de 1966, temos que, após o advento do samba no cerne dos primeiros passos de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, o primeiro “salto” se dá com a bossa nova.

Nesse sentido, a bossa nova representou uma transformação de caráter morfológico-sintático em relação ao samba, com ênfase para o aspecto técnico-musical, considerando a complexidade na elaboração de certos elementos construtivos, como harmonia, melodia e instrumentação. Compreende-se que, neste momento, certos compositores viram no material disponibilizado pela modernidade musical um aparato para recriar a música popular brasileira.

Como se verá adiante, apesar de a transformação observada quando equiparado o samba à bossa nova ter cunho majoritariamente técnico, “o feito Tropicalista indica que nem toda

transformação dentro da música popular necessita obedecer a esse critério”. Em outras palavras, não é de observância obrigatória que as transformações na “tradição da música popular brasileira” se deem a partir da “complexificação dos elementos que se encontram nela implícitos desde a origem” (GRANATO, 2018, p. 82).

A Tropicália, num outro sentido, propõe que a música popular se desenvolve não sob a perspectiva de uma ideia de progressão, rumando algo hierarquicamente superior, mas sim pela incorporação de elementos pré-existentes que se relacionam. Sendo assim:

Admite-se tanto a inclusão de matérias providas das vanguardas como da tradição, nacionais ou internacionais. Por esse motivo, pode-se concluir que toda transformação estrutural dentro da música popular é contingente e não precisa atender a nenhum princípio pré-estabelecido ou pretensão totalizante e lógica, tornando o emprego da palavra “evolução” um tanto problemático. (GRANATO, 2018, p. 83)

Ainda no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro, desta vez no contexto da década de 1950, a confluência da difusão do *american way of life* por meio dos programas de televisão, rádio e discos e a disseminação do ritmo do *jazz* norte-americano proporcionou uma transformação rítmica no gênero musical do samba, fazendo germinar o que veio a se consagrar como bossa nova. Novamente, deparamo-nos com um cenário de grandes transformações no que tange à produção e ao consumo cultural massificado em função das alterações nas dinâmicas sociais relativas ao período histórico marcado fortemente pelo ideal de nacional desenvolvimentismo.

A ampliação das influências estrangeiras, o embalo dos ideais progressistas de desenvolvimento acelerado e o processo de massificação do consumo cultural, amparado pela difusão dos novos meios de comunicação, todos associados, culminaram, no âmbito da música popular brasileira, no agrupamento dos elementos já característicos do samba com instrumentos de sopro trazidos pelo *jazz* e a necessidade de cantar o novo entusiasmo que emergia na classe moradora da Zona Sul carioca. É na conjunção entre o que se diz e a maneira de dizer que está

o alcance estético do ritmo. De maneira bem sintetizada: eis a gênese da modernidade musical com o nascimento da bossa nova.

Dentre os diversos expoentes do novo ritmo musical que marcou o momento do despertar autoconsciente da música popular brasileira, redefinindo seus padrões construtivos e de escuta, pode-se destacar, pelas suas dicções inovadoras, as figuras de Tom Jobim e João Gilberto. Ao encontrarem a perfeita harmonia entre o refinamento harmônico do *jazz* norte-americano e a síncopa brasileira, os músicos alcançaram uma ruptura com o padrão estético do período anterior, por meio de nuances interpretativas, inovações harmônicas e melódicas e exploração da sobreposição de elementos estruturais da música, como a harmonia, melodia e letra (BRITO, 1960, apud CAMPOS, 1974). O refinamento harmônico e melódico somado à batida do samba e à dicção suave dos músicos resulta, nesta equação, invariavelmente, na criação de uma marca.

Neste ponto, retomemos foco a um trecho específico da entrevista de Caetano Veloso para a revista *Civilização Brasileira*, em que o músico menciona as produções musicais de João Gilberto:

Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (VELOSO, 1966)

A partir da análise do trecho destacado, é possível perceber que, na concepção de Caetano, o movimento de incorporação por parte de João Gilberto⁹ de instrumentos musicais

⁹ “O legado de João Gilberto dentro dessa tradição referia-se à capacidade da música brasileira de pensar-se enquanto uma forma artística elaborada e desenvolver-se não a partir de uma postura defensiva, mas

que não compõem a essência do samba concebido no berço da formação da indústria fonográfica brasileira nos anos 30, não significa, necessariamente, a diluição de características da música nacional.

Em sentido diametralmente oposto, é possível interpretar, pela fala do músico, que “o contato com o *jazz* que possibilitou a valorização de certos elementos da música brasileira”, funcionando como um “elemento de recriação da forma de samba”, de modo a considerar a que “o distanciamento tivesse possibilitado uma melhor compreensão dos elementos distintivos da linguagem musical brasileira” (GRANATO, 2018, p. 70-71).

A bossa nova representa, assim, o intercâmbio universal de produções materiais e intelectuais, dialogando com os conceitos de intercomunicabilidade e cultura de massa. Nesse sentido, de sorte a afastar o pessimismo que permeia as influências estrangeiras no campo de construção da música popular brasileira, é possível admitir que a incorporação de novos elementos proporciona a revitalização e reestruturação de traços típicos da cultura popular nacional. A fortalecer este entendimento, tem-se, de inegável observância, o fato de a bossa nova ter sido amplamente aceita e difundida mundo afora, ficando marcada como gênero de música popular brasileira (CAMPOS, 1969, p.25).

2.4 Plantar em algum lugar, ressuscitar do chão, nossa sementeira: a reconexão com os princípios democráticos a partir da abordagem cultural Tropicalista

Conforme já destacado em algumas passagens deste capítulo, no âmbito das mais variadas expressões do campo artístico, porta-vozes da simbologia da cultura popular nacional, a música cumpre um importante papel social. Decerto, como qualquer outra expressão cultural, a música carrega o potencial de atuar de modo a difundir problematizações de complexas

internacionalista e dinâmica, considerando a sua capacidade de influenciar e ser influenciada pela música produzida ao redor do mundo. É nesse sentido que devemos compreender tanto a proximidade quanto a distância do tropicalismo em relação à bossa nova.” (GRANATO, 2018, p. 76)

questões de cunho social e político, visto que reflete, inegavelmente, os impactos que o curso da história impõe àqueles que a experienciam.

Pensando no panorama brasileiro – desta vez, indo além do eixo da cidade Rio de Janeiro – no contexto da década de 1960, temos que o acontecimento discursivo e melódico da bossa nova, que, ao compor o retrato da prosperidade econômica vivenciada pela classe média nos “anos dourados” de desenvolvimentismo nacional, carregava consigo a promessa de uma brasilidade feliz que já não dialogava com os anseios de um Brasil popular. Urge, neste cenário, reestruturar a música popular conforme a formação de uma nova consciência política, de resistência simbólica, de experimentações e inovações estéticas.

Aos bossanovistas, a implementação da ditadura militar, no decorrer da década de 1960, representou um efeito de verdadeira colisão do real com o imaginário. Muitos destes, que beberam nas fontes de Tom Jobim e João Gilberto, viram-se motivados a perseguir uma alteração temática que melhor dialogasse com o contexto vivido. Se antes muito se cantava sobre amores, sorrisos e flores, agora, a guinada dos músicos da bossa nova ruma um sentido de busca por uma poética mais crítica e socialmente consciente. Surgiram, assim, as canções de protesto, destacando-se compositores como Edu Lobo e Carlos Lyra, herdeiros do legado da bossa nova.

Em consonância com os novos rumos da bossa nova, surge, neste intenso período de polarização política, o movimento Tropicália, que possuía como protagonistas o grupo baiano composto por Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e sua irmã, Maria Bethânia. No cenário em que a canção popular, através dos sons, ritmos, gestos e palavras, ganhava status de ferramenta ideológica, a figura dos cancionistas brasileiros ganhou novos contornos, com papéis políticos e sociais mais acentuados.

Sem se afastar da vinculação ao contexto social-histórico turbulento que imperava na época, o Tropicalismo, ao fomentar o debate sobre o lugar da arte na sociedade e o que propriamente seria uma arte nacional moderna, consagrou-se um movimento cultural de

importância nacional, surtindo impacto não apenas no âmbito da música popular, mas irradiando, também, as suas contribuições para a literatura, o cinema, o teatro, e as artes visuais.

A contrastar os novos rumos da bossa nova e o surgimento do movimento Tropicalista – que, conforme se verá a diante, muito incorporou desta primeira –, estava a vertente musical conhecida como Jovem Guarda. Caracterizada pela linguagem musical alinhada à música popular norte-americana, muito influenciada pelos artistas internacionais do gênero *rock*, os músicos da Jovem Guarda não detinham em suas composições a pretensão de olhar criticamente à realidade social e política vivida pelo Brasil naquele período, indo no contrafluxo da tradição da música popular brasileira de assimilar as influências do contexto histórico-social às suas criações.

Nesta dualidade, a Jovem Guarda, que optava pela redundância formal e pelo afastamento das questões políticas, tinha mais facilidade de vinculação aos meios de massa característicos da indústria cultural. Enquanto isso, em oposição, as cancionistas de protesto, que surgiram como uma vertente da bossa nova, buscaram alternativas para não abandonar suas convicções ideológicas e a identidade de suas características estéticas sem perder o apelo com o público. O movimento Tropicalista surge, assim, como proposta de ruptura “com o engajamento esquemático da canção de protesto e uma adesão crítica ao comercialismo midiático ao qual estava associada a Jovem Guarda”, sendo possível inferir que “o movimento explicitou os impasses do processo cultural brasileiro e redimensionou a questão da cultura, assimilando novos valores culturais e resgatando outros do ostracismo” (GRANATO, 2018, p. 89-90).

Retomando a reflexão da “tradição da música brasileira” cunhada por Caetano Veloso (1966), o “salto” Tropicalista em relação à bossa nova dá-se de modo diferente do que observamos com o “salto” entre o samba e a bossa nova. Se no que tange ao “salto” do samba à bossa nova, temos como principal componente diferenciador a tecnicidade da instrumentalização da música, com a “incorporação de novas dissonâncias ou novas tramas rítmicas”, desta vez, deparamo-nos com uma mudança no sentido de “articulação de outros

recursos construtivos musicais que representam uma transformação dentro do que se entende como música popular brasileira e, ainda sim, insere-se nela” (GRANATO, 2018, p. 77).

O gesto Tropicalista dialoga e complementa o da bossa nova. Nas palavras de Guilherme Azevedo Granato (2018, p. 82), temos que:

...da mesma forma que a apropriação pela Bossa Nova não destruiu o samba, os tropicalistas não intentavam destruir nem legar ao esquecimento os gêneros precedentes. Todavia, buscavam coordenar tais gêneros sob outras diretrizes construtivas, como lemos: “de fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese.” (VELOSO, 2004, p. 168) A articulação não hierárquica entre gêneros tradicionais e gêneros tidos como inferiores, comerciais, internacionais ou não representantes do espírito nacional sugere que a própria idéia de evolução dentro da música popular possa estar fora de lugar...

Ainda nas palavras de Guilherme Granato (2018, p. 82) no que concerne à incorporação de elementos bossanovistas à canção Tropicalista:

A transformação operada pela Bossa Nova em relação ao Samba continha um caráter técnico, no entanto, o feito tropicalista indica que nem toda a transformação dentro da música popular necessita obedecer a esse critério, ou seja, que ela deva “evoluir” a partir da complexificação dos elementos que se encontram nela implícitos desde a origem. A elucidação conceitual tropicalista, ao agregar elementos selecionados, não levando em conta a sua maior ou menor complexidade em relação à Bossa Nova, sugere que a música popular não progride em função de um telos, entendido como impulso em direção a uma condição superior a que lhe precede, mas se manifesta “como o aditamento ao que já existe de elementos que lhe são adventícios” (CÍCERO, 2012, p. 63) – assim sendo, admite-se tanto a inclusão de matérias provindas das vanguardas como da tradição, nacionais ou internacionais.

A incorporação harmônica da bossa nova ao movimento Tropicalista é percebida da perspectiva de que é acrescida à canção formatada pelos sambistas cariocas, qual seja, o recado das ruas, um elemento que se mostra capaz dialogar com o mercado da indústria cultural, além de atender às demandas de um público intelectualizado, sem perder a conexão com a poética cotidiana urbana. Desse modo, a música, bem como a arte, de modo geral, se fortifica enquanto componente importante no campo da construção da memória coletiva, da constituição de identidades culturais e da formação subjetiva do cidadão. Tem-se, com a efervescência característica do Tropicalismo, novos direcionamentos à relação entre arte e política, através da linguagem da canção.

A estética elementarmente subversiva e contracultural Tropicalista serviu como base para as apresentações e gravações dos Doces Bárbaros, em que o mencionado grupo baiano formado por Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, precursor do movimento, representou significativamente o deslocamento das manifestações culturais no âmbito da música popular para o campo político no cenário da ditadura militar. Os artistas propunham uma “doce” invasão a partir dos signos da contracultura e do sincretismo afro-brasileiro, como sugere a canção título-manifesto do espetáculo, intitulada “Os mais doces bárbaros”. Nas palavras de Caetano Veloso: “Com amor no coração/ Preparamos a invasão/ Cheios de felicidade/ Entramos na cidade amada/ [...] Com a espada de Ogum/ E a benção de Olorum/ Como um raio de Iansã/ Rasgamos a manhã vermelha”.

O intento de contestar o cenário sócio-político brasileiro no contexto da ditadura militar também é notável quando da análise da composição “O seu amor”, de Gilberto Gil. Nesta, que compunha o repertório marcante das apresentações dos Doces Bárbaros, o artista, numa postura manifestamente ativista, se apropria e subverte o *slogan* ufanista utilizado pelos militares da época: Brasil, ame-o ou deixe-o. Marcada pela repetição dos versos “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/ Ser o que ele é/ Ser o que ele é/ Ser o que ele é”, a composição de Gil inverte linguisticamente a marca registrada do regime antidemocrático, sintetizando a proposta contracultural e política do Tropicalismo. Sobre a canção, o Tropicalista comenta:

um corte profundo de ruptura no significado reducionista, possessivista e parcial do aforismo oficial, símbolo do fechamento e da exclusão maniqueísta, para criar um outro, uma outra moral, a do amor –e, portanto, absolutamente generoso, democrático e libertário (GIL in RENNÓ, 1996, p. 180).

Destaca-se, ainda na seara das emblemáticas contribuições feitas pelo artista-político Gilberto Gil no que tange à denúncia ao regime antidemocrático que assolou o Brasil entre os anos de 1964 e 1985, a canção composta em parceria com Chico Buarque: Cálice. A canção, que veio a se tornar um dos mais icônicos símbolos de resistência à ditadura militar, é recheada de metáforas e duplos sentidos que denunciam a violência e a repressão inerentes ao regime autoritário. Com versos como “Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue”, os compositores abordam os terrores da censura, da repressão, das prisões, da violência, e de tantos outros fatores cerceadores de liberdade.

A comunhão entre o campo estético e o campo político proposta pelo movimento faz com que, usando a expressão de Caetano tão explorada neste texto, os Tropicalistas retomem a “tradição da música brasileira” (1966), incorporando, além da mencionada bossa nova, o antropofagismo, o concretismo, e tantas outras formas de expressão artísticas precursoras.

Na concepção de Favaretto (2000, p. 28), com o ato de incorporação da mistura de elementos contraditórios à mensagem a ser difundida no discurso musical, os expoentes Tropicalistas abraçaram as contradições da modernidade. Nesse sentido, ainda de acordo com as contribuições do autor, o que tornou o movimento Tropicalista tão notável foi a multiplicidade de sentidos artísticos e críticos, fazendo dele transmissor de uma mensagem autêntica no contexto do debate acerca dos rumos da cultura brasileira, cujos movimentos artísticos mais importantes foram, na opinião do autor, os de cultura popular como o CPC da UNE; os espetáculos mistos de teatro, música e poesia, como os do Grupo Opinião; o Cinema Novo; o Teatro de Arena e Oficina.

A corroborar esta assertiva, Granato (2018, p. 91) se pronuncia relembando que, nas raízes do Tropicalismo estavam:

O trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, o espetáculo *O rei da vela*, escrito por Oswald de Andrade e encenado pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, e o filme *Terra em transe*, do cineasta Glauber Rocha, são as principais referências do novo momento que eclodia no cenário artístico brasileiro no final da década de 1960. Em relação ao filme de Glauber, Veloso é enfático ao afirmar, referindo-se à forte impressão que lhe causou a película, que "nada do que veio a se chamar de 'tropicalismo' teria tido lugar sem esse momento traumático".

De acordo com Favaretto (1993, p. 32), a proximidade entre a proposta do grupo precursor do Tropicalismo, composta pelos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, e a obra do artista plástico Hélio Oiticica, que veio a batizar o movimento, era notória no sentido de que:

As duas experiências são estruturalmente semelhantes: operam descentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de arte e participação superando a oposição entre "arte participante" e "arte alienada", definem relações entre fruição estética e crítica social em que esta se desloca do tema para os processos e procedimentos. São, assim, produções que afirmam dois sentidos simultâneos: designam aspectos da cultura enquanto desconstroem as linguagens que a pressupõem totalizada.

Ainda como elementos basilares do movimento contracultural do Tropicalismo, podemos mencionar, nas palavras de Favaretto (2000, p. 47): a redescoberta crítica à tradição; a mistura de elementos da música pop com referências culturais da tradição regional brasileira; a elaboração de uma nova linguagem da canção; a síntese entre música e poesia, especialmente a partir de procedimentos concretistas; o desenvolvimento e integração do uso dos instrumentos eletrônicos e recursos não musicais; a *mise en scène*; a ênfase no humor e no efeito cafona; construções musicais e visuais paródicas e alegóricas. Todos esses elementos compuseram a essência do movimento que se propôs a debater a cultura brasileira no cenário dos anos 1960.

Atingimos, aqui, um ponto importante de confluência de sentidos pertinentes à elaboração da presente monografia. A Tropicália, quando percebida como arte revolucionária voltada para a conscientização política das massas, revela um vínculo estreito com a luta pela efetivação direitos culturais previamente abordada, principalmente no que tange à luta pela retomada do regime democrático. Entende-se, a partir dos conceitos elencados no presente capítulo, que os processos sociais envolvidos nas relações entre arte e política estão indissociavelmente ligados à formação cultural e cidadã brasileira, constituindo o que entendemos por patrimônio cultural nacional, objeto de tutela para os direitos culturais.

Feitas estas considerações, dada a compreensão da relevância do movimento Tropicalista à luz de suas contribuições nos campos artístico-cultural e sociopolítico para a formação identitária nacional, imprescindível para a construção de uma nação democrática e cidadã, propõe-se a análise mais profunda da figura de Gilberto Gil enquanto exímio contribuinte do movimento Tropicalista e propulsor da cultura nacional não somente no âmbito de suas contribuições musicais, mas, também, no âmbito de suas contribuições políticas, especificamente durante a sua atuação como Ministro da Cultural.

3 O BRASIL EXPERIENCIA UM MINISTRO DA CULTURA TROPICALISTA

Conforme amadurecido no capítulo inicial desta monografia, sabe-se que, para fruição da cidadania plena e exercício da democracia, é indispensável a participação e o gozo das garantias culturais constitucionais. De plano, a mitigação de qualquer dessas premissas inerentes à prática dos direitos culturais resulta, inexoravelmente, em uma das tantas configurações existentes de desigualdade social. Complementarmente, buscou-se destacar, com amparo na legislação pátria, a importância do binômio proteção às manifestações culturais e elaboração de políticas públicas eficientes enquanto mecanismos para garantir a materialização dos direitos culturais.

Na sequência, a partir da compreensão da dinamicidade do conceito de “cultura”, buscou-se aprofundar o debate acerca do histórico processo de construção de identidade cultural brasileira, com especial ênfase para as contribuições que o movimento Tropicalista exerceu, principalmente no contexto de retomada do Estado Democrático de Direito, berço do Direito cultural nacional. Nesse viés, atribui-se importante destaque para a assertiva de que as manifestações culturais são concebidas, primordialmente, a partir da relação entre arte e política.

No que concerne ao enlace dos campos artístico-cultural e sociopolítico, pretende-se, nesse momento, buscar elucidar como o músico tropicalista Gilberto Gil fez suscitar reflexões sobre uma “maneira tropicalista” de pensar políticas culturais a partir de sua atuação enquanto Ministro da Cultura, entre os anos de 2003 e 2008, durante o governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Para isso, tem-se como objetivo a compreensão dos elementos presentes na gestão de Gilberto Gil que podem indicar vestígios contemporâneos do movimento contracultural que mudou de forma revolucionária o panorama artístico nacional durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

Pretende-se, neste terceiro capítulo, abordar um pouco da trajetória do artista e político Gilberto Gil, de modo a traçar reflexões sobre a sua atuação enquanto Ministro da Cultura e, para concluir, adotando como referencial o caráter disruptivo do movimento Tropicalista, buscar compreender de que modo podemos observar indícios de atualizações do Tropicalismo na contemporaneidade, principalmente no campo das políticas públicas desenvolvidas por Gil quando da sua gestão como Ministro da Cultura.

3.1 A fusão entre a poética e a política

Natural de Salvador, Bahia, Gilberto Passos Gil Moreira, ou Beto, como conhecido entre os familiares, nasceu no dia 26 de junho de 1942. A mãe, Claudina, era professora. O pai, José, era médico. Antes de completar um mês de vida, a família Gil Moreira saiu de Salvador rumo

à bucólica Ituaçu, cidade do interior da Bahia. Na cidade de oitocentos e tantos habitantes (conforme registro do censo de 1950), não se conhecia pobreza extrema e nem riqueza desproporcional. Com apenas duas ruas, a cidade de Ituaçu foi palco da primeira infância de uma das figuras que fez contribuições inigualáveis à formação cultural brasileira: Gilberto Gil (GIL; ZAPPA, 2013, p. 15).

Apesar da energia elétrica ter chegado à cidade a partir dos anos 1950, Gil começou a ter contato com a música a partir da convivência com as duplas de trovadores, dos violeiros e dos cantadores, do rádio de caixa Philips que a família usava para ouvir as notícias, das vitrolas que ficavam na casa do seu Magalhães, do vizinho Toninho Guimarães e também na casa do vizinho Osvaldo Conceição. O alto-falante da cidade também cumpriu o papel importante de levar música ao futuro músico. A partir dele, Gil ouviu Luiz Gonzaga pela primeira vez, de onde tirou inspiração para, posteriormente, aprender acordeão (GIL; ZAPPA, 2013, p. 37-39). Pode-se dizer que Gil

creceu entre o sertão e o mar, o mundo rural e o urbano, conhecendo de perto o que havia de mais interessante em cada universo. Mas mais que isso, Gil foi formado e moldado afetivamente num lugar onde brincadeira, criação, ciência e aprendizado se misturavam ao cotidiano. Tudo isso ele levou, mais tarde, para sua obra musical. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 41).

Aos 9 anos, Gil se mudou para a cidade onde nasceu, Salvador, para cursar o ginásio (atual Ensino Médio), ocasião em que “tomou consciência, pela primeira vez, da cor da sua pele e de como esse detalhe até então sem importância poderia provocar reações agressivas e até cruéis”. Apesar disso, é de sua compreensão que “a discriminação foi um fato raro e não uma regra” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 45). Na cidade natal durante os anos de escola, Gil dedicou-se, para além dos esportes, à música, com aulas de canto orfeônico e acordeão, este último inspirado em seu ídolo da época, Luiz Gonzaga. Posteriormente, ao ouvir João Gilberto pela rádio, Gil despertou interesse também pelo violão, que se comprometeu a aprender sozinho. Tirando os primeiros acordes no violão, ele começou a compor. Dentre as primeiras

composições estão as canções, sambas e bossa nova, imitando João Gilberto (GIL; ZAPPA, 2013, p. 49-54).

Findo o ginásio, Gil ingressou, em 1960, na Universidade Federal da Bahia para cursar administração de empresas. Foi durante a graduação no ensino superior que conheceu seu “parceiro, amigo, inspiração e principal interlocutor durante toda a sua vida”, Caetano Veloso. Graduando do curso de filosofia, Caetano foi apresentado à Gil pela figura de Roberto Santana, que veio a ser produtor de discos na cidade carioca. Por saber que os dois apresentavam um interesse em comum nas produções de João Gilberto, Roberto Santana apostou – e muito acertou – na conexão que ambos poderiam desenvolver (GIL; ZAPPA, 2013, p. 76). Desse modo,

Gil e Caetano ficaram amigos imediatamente. O ponto de fusão da amizade era o gosto por João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Nara Leão, enfim, a bossa nova. O papo girava em torno da modernidade: a música nova, o Brasil novo, a efervescência da era de Juscelino Kubitschek com a indústria automobilística chegando. O Brasil crescia, se modernizava. E assim, flutuando sobre esses temas, Gil e Caetano passavam noites e noites conversando e ouvindo música. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 76)

Tendo estreitados os laços com Caetano, o encontro com os demais integrantes do grupo Doces Bárbaros veio logo em seguida:

Maria Bethânia, que estava ainda no ginásio, foi apresentada a Gil por Caetano. ‘Você precisa conhecer minha irmã’, insistia. Uma semana depois ele levou Bethânia para apresentar ao novo amigo. Antes de terminar a faculdade, Caetano começou a namorar Dedé Gadelha (que se tornou depois Dedé Veloso), que morava no bairro da Graça e era vizinha de Gal Costa, naquela época ainda Gracinha. Gal já tinha o disco do João Gilberto em casa e ouvia bossa nova. Dedé apresentou Gal a Gil e Caetano. Gal morava com a mãe viúva, Mariah, e tinha em comum com os dois a paixão pela música. Caetano ficou encantado com sua voz e com seu jeito novo de cantar, ao estilo de Sylvinha Telles, cantora dos primórdios da bossa nova, que morreu em um acidente de carro em 1966. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 77)

Depois de formado, em 1965, Gil foi contratado pela Gessy-Lever para trabalhar em São Paulo e mudou-se para lá. Junto com Gil, Caetano chegou à cidade na mesma época. Para os baianos, o período entre 1965 e 1966 foi de reconhecimento de território, de encontros e início das relações que se ramificaram de São Paulo para o Rio de Janeiro e vice-versa. A vida noturna incluía apresentações em bares, destacando-se, entre eles, o Galeria Metrópole. Na cidade paulistana, Gil assistiu pela televisão, pela primeira vez, ao programa que ia ao ar toda segunda-feira comandado por Elis Regina, no qual, um ano mais tarde, passaria a se apresentar: “O Fino da Bossa” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 92-93).

A partir dos anos 1960, a televisão começou a se tornar a grande arena da música brasileira, arrastando verdadeiras multidões aos auditórios de seus programas e festivais no eixo São Paulo / Rio de Janeiro com suas torcidas organizadas, de modo a constituir um verdadeiro marco da época. Nesse cenário, além de Gil, artistas como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Rita Lee, Milton Nascimento, Paulinho da Viola e muitos outros ganharam fama ao exibirem seus talentos musicais nos festivais. A insurgência dos festivais foi decisiva para que Gil reconhecesse na música o seu caminho. No ano seguinte à estreia nos festivais, Gil lançou seu primeiro LP, “Louvação”, que funcionou como um cartão de visitas para que sua carreira começasse a deslanchar. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 93-99). Em se tratando da dinâmica televisiva no âmbito dos festivais:

Os artistas da TV Record protagonizaram uma disputa estimulada pela direção para divulgar ainda mais os dois ‘polos cintilantes de dois movimentos antagônicos naquele momento’, como diz Gil. Essa disputa ocorria entre os programas O fino da bossa, de Elis Regina e Jair Rodrigues, e Jovem Guarda, de Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, programa exibido pela TV Record a partir de 1965. O programa da Elis começava a perder audiência para o rock de Roberto Carlos. Assim, a Record convenceu Elis de que era preciso haver uma reação porque a Jovem Guarda roubava audiência dos programas de MPB... Ela propôs uma passeata contra a guitarra, que aconteceu em São Paulo. Os puristas a ‘acusavam’ de desvirtuar a ‘autêntica’ música brasileira e trazer influências estrangeiras inadmissíveis. Elis lançou-se com toda a sua força contra a Jovem Guarda, da qual a cantora Celly Campello era musa e Elvis Presley ídolo. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 99-100)

O ano de 1967, de fato, fervilhou acontecimentos não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro. Gil, que flertava com as guitarras elétricas, com as influências dos Beatles e do movimento hippie, compôs “Domingo no parque”, pois precisava de uma nova música para o III Festival da Música Popular Brasileira, televisionado pela Record. A apresentação no festival, conduzida pelo artista com a participação dos Mutantes, rendeu a premiação de 2º lugar e demarcou o ponto de partida do movimento Tropicalista.

Conforme detalhadamente abordado no capítulo anterior, o movimento Tropicalista nasce junto com a negação do modelo civilizatório imposto à época e com a luta contra o autoritarismo que marcou os anos 1960. A juventude que Gil e Caetano compunham bebia nas fontes dos movimentos anti-*establishment* que pipocavam de diferentes formas nos EUA, na França, e na Alemanha, por exemplo. Além disso, o pensamento contracultural que marcava a mentalidade jovem também era fruto da leitura de pensadores alemães, como Max Horkheimer e Wilhelm Reich, que espalharam o “germe libertário que defendia a valorização do indivíduo e da subjetividade, e abria espaço para a liberdade sexual, o feminismo, o direito à busca da felicidade, o direito das minorias e até o movimento ecológico, entre outras questões” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 125).

Nessa perspectiva, o movimento Tropicalista liderado pelos jovens baianos tinha, no seu cerne, a ideia de liberdade, buscando romper, nas palavras de Gil e Zappa (2013, p. 125)

com a estética estabelecida e se inserir no movimento a favor das liberdades individuais, enquanto flertava com o rock’n’roll, num momento em que a rebelião dos jovens artistas brasileiros estava marcada pela luta contra a ditadura militar, ainda sem o AI-5, contra os militares que ocupavam o Estado (e não contra o Estado, como nos EUA e na França), e também contra a influência americana na política brasileira.

Em concomitância à insurgência do Tropicalismo enquanto movimento (contra)cultural que batia de frente com o *status quo*, a ditadura endurecia no Brasil. Em 1969, especificamente no dia 13 de dezembro, o ministro da Justiça do general Costa e Silva anunciou na televisão o

decreto do AI-5, que desvelou um golpe mortal à era de ouro dos festivais e à geração de músicos que se revelavam na MPB. Nesse contexto, Caetano e Gil foram presos, interrogados, confinados na Bahia e depois exilados na Inglaterra. Um dia antes de partir para a Europa, Gil gravou a música de adeus que escreveu em um guardanapo e veio a se tornar um hino entoado por todo o Brasil: “Aquele Abraço” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 131-141).

Exilado em Londres, Gil se ocupou de abstrair a saudade que sentia de sua terra desbravando a vida artística e cultural da capital inglesa ao lado de Caetano, além de receber em casa os brasileiros que iam chegando, em geral gente que saía espontaneamente do Brasil porque já não aguentava a situação ou sentia que não havia ambiente no país. A produção musical entre os tropicalistas não foi interrompida pela distância que se estabeleceu com a terra natal (GIL; ZAPPA, 2013, p. 147).

Gil voltou definitivamente ao Brasil em 1972. Nesse mesmo ano, ocorreu uma das mais célebres cenas de desafio à censura que imperava ainda no Brasil. Junto de Chico Buarque, Gil compôs a emblemática canção “Cálice”. Mais tarde, em 1976, Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso, em comemoração aos dez anos de carreira musical, decidiram unir-se para formar o conjunto que se chamara Doces Bárbaros, que também muito contribuiu para com as manifestações artísticas em prol do regime democrático de direito (GIL; ZAPPA, 2013, p. 178-181).

Inegavelmente, a música de Gil, antes mesmo de carregar o rótulo Tropicalista, sempre tivera uma veia política latente. Como representação do alinhamento entre as manifestações artísticas e o cenário sócio-político brasileiro, Gilberto Gil encontrou no ofício de político, anos mais tarde, uma ferramenta para concretizar suas projeções de um Brasil mais democrático, cidadão, e menos desigual, principalmente em termos culturais.

3.2 A régua e o compasso ministerial de Gil

Alcançamos, neste ponto, um momento marcante de transição e desafios na carreira de Gil: o de conduzir com tamanha maestria o ofício de político bem como exercia o ofício de poeta. Ao aceitar o cargo no Ministério da Cultura em 2002, Gil se colocara firmemente a postos para encarar não apenas o desafio de estar à frente das pautas nacionais políticas de cunho cultural, mas também das diversas críticas e questionamentos das quais seria alvo.

De fato, o ineditismo associado ao fato de um artista da Música Popular Brasileira passar a ocupar um dos postos do primeiro escalão na esfera política federal rendeu algumas inquietações e conflitos, tanto no campo político quanto no campo midiático. À época, as críticas na seara política estavam muito relacionadas ao fato de que o partido do Presidente Lula – Partido dos Trabalhadores (PT) –, havia feito outras indicações para o cargo, enquanto Gil era filiado ao Partido Verde (PV). Na seara midiática, os burburinhos giravam em torno das indagações quanto à competência do artista para ocupar o cargo.

Percebe-se, neste aspecto, que as críticas elaboradas pelos setores midiáticos guardavam um grande ranço quanto à formação Tropicalista do artista. Sob a perspectiva puramente equivocada de que o movimento Tropicália e os compromissos políticos possuíam naturezas antagônicas, aliada a uma visão engessada e elitista de quem poderia ou não assumir determinados cargos políticos, os veículos midiáticos, à luz daquela época, veicularam diversas matérias tecendo críticas à indicação ministerial, pautados na premissa de que “a indicação de um cantor popular e compositor, ao dizer que a elaboração de políticas públicas não se iguala à facilidade na escrita de versos musicais”, como é possível extrair da reportagem de Jardel Sebba, intitulada “Governo não é trio elétrico”, de janeiro de 2003.

Na contramão das especulações negativas e críticas prematuras, o Ministro Gilberto Gil foi responsável por uma gestão que buscou recuperar a abrangência do conceito de “cultura”. Pautado na acepção antropológica de que cultura é a expressão da experiência humana, Gil, por meio de projetos de políticas públicas que analisaremos mais a diante, buscou aproximar

culturas populares, indígenas, afro-brasileiras, mulheres, LGBTs e diversas outras minorias ao exercício da cidadania através da fruição dos direitos culturais.

Pautado no combate à desigualdade – em todos os campos em que esta tem potencial de se manifestar –, o ingrediente diferenciador das políticas culturais elaboradas pelo Ministro foi a compreensão de que a cultura deveria superar a concepção equivocada de que estaria adstrita à classe artística e intelectual.

Pela simples análise do discurso¹⁰ que proferiu quando, em 2003, assumiu posse do cargo, é possível perceber que, para ele, a “cultura” não deveria servir para distinguir ignorantes e estudiosos, nem mesmo a produção de obras constituídas pelos códigos ocidentais, hierarquizadas, mas sim atuar como usina de símbolos de um povo, conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação, sendo sentido de atos, constituindo a soma de gestos do nosso jeito de ser e de nossas ideias (GIL, 2003).

O compromisso com uma gestão pautada no combate às desigualdades e à ultrapassada vinculação de cultura ao erudito é evidenciado em diversos discursos de Gil, a perceber:

¹⁰ Confira-se, nesse sentido, uma passagem do discurso de posse de Gilberto Gil: “...E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore", o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável...” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 303-304)

Precisa acabar com essa história de que cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária. Cultura é igual a feijão com arroz. É necessidade básica. Tem que estar na mesa. Tem que estar na cesta básica de todo mundo. E para isso é preciso que haja uma conscientização muito grande, porque muita gente, inclusive muitos dos governantes, acham que cultura é uma coisa excepcional. A responsabilidade com a cultura é a responsabilidade com sua própria vida, porque tudo é cultura. Toda a acumulação de um povo, tudo isso é cultura. (GIL, 2003)

Nesse viés, é possível inferir que a remodelação de se fazer política proposta por Gil se traduz nas mais variadas frentes em que a gestão do Ministro atuou. Ao referir-se sobre a urgência de ampliação do conceito de cultural, propondo uma aproximação com a ampla acepção antropológica, Gil sugeria não apenas a expansão da conceituação do termo, mas também uma transformação na prática cultural governamental. Assim, é possível dizer que a principal pauta da gestão ministerial de Gil foi implementar a ideia de valorização da diversidade cultural brasileira, da inclusão da cultura popular e da participação social nas construções políticas.

A corroborar essa assertiva, insta salientar alguns destaques da gestão do Ministro Tropicalista que impulsionaram avanços no panorama nacional de cultura. Dentre elas, pode-se mencionar os eventos que debateram a importância do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que veio a ser incluído na Constituição Federal de 1988 por meio da Emenda Constitucional 71/2012, que acrescentou a redação do artigo 216-A ao texto constitucional.

Nota-se, em 2003, a realização de diversos seminários pelo país, em diálogo aberto com a população, cujo objeto principal era o “Cultura para Todos”, que abordava a criação do SNC como uma das principais propostas. No mesmo ano, houve a criação da Secretaria de Articulação Institucional do SNC (PORTAL SNC, 2022).

No ano de 2005, foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), que definiu o SNC como pauta prioritária. No mesmo ano, o Decreto nº 5.520/2005 criou o Conselho

Nacional de Política Cultural (CNPc), e a Emenda Constitucional 48/2005 acrescentou o §3º ao artigo 215 do texto constitucional, com o objetivo de que o Plano Nacional de Cultura (PNC) fosse estabelecido por lei, com previsão de duração plurianual e a finalidade de integrar as ações do Poder Público no desenvolvimento cultural voltadas à defesa e valorização do patrimônio cultural, à formação para a gestão da cultura, à democratização do acesso à cultura e à valorização da diversidade étnica e regional (PORTAL SNC, 2022).

Ainda no âmbito do fomento ao debate acerca do Sistema Nacional de Cultura (SNC), entre os anos de 2005 e 2006, houve a celebração de Protocolos de Intenções da União com 21 estados e 1967 municípios para implantação do SNC, além de, em 2006, ter sido realizado o 1º Ciclo de Oficinas do Sistema Nacional de Cultura (PORTAL SNC, 2022).

Na seara de destaques da gestão de Gil, menciona-se, também, a reformulação da Lei Rouanet, através da criação de portarias e instruções normativas que, acompanhadas de novas exigências, visavam à democratização e ampliação do acesso, acessibilidade, descentralização dos recursos, limites para cachês artísticos, limites para a venda dos produtos culturais, cobranças de ingressos, entre outras mudanças.

Num outro aspecto, buscou-se também a desburocratização o acesso dos recursos previstos pela Lei. Como aspectos positivos das mudanças implementadas pelo Ministro no que tange à reformulação da Lei Rouanet, podemos citar, nas palavras de Adriana Donato dos Reis, um crescimento generalizado na economia cultural:

Em 2003, as atividades culturais registraram uma receita líquida de 156 bilhões de reais e custos de 114 bilhões de reais. O Sistema de Informações e Indicadores Culturais entre 2007 e 2010 registrou que atividades culturais movimentaram cerca de R\$ 374,8 bilhões de receita líquida (IBGE, 2014). Naquele mesmo ano, o setor foi responsável pela geração de 4,8% dos empregos brasileiros – o índice era de 0,8% em 1983. Em 2003, em um discurso, Gil explicava sobre a importância dos incentivos fiscais para a cultura e da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC), que era responsável pela Lei Rouanet. Segundo os dados trazidos por ele, em apenas um

ano a renúncia fiscal já havia apresentado um crescimento significativo. ‘Conseguimos elevar o teto da renúncia fiscal, de 160 para 401 milhões; o orçamento também cresceu 70%; graças a uma ação articulada, obtivemos no Congresso 900 milhões a mais em emendas parlamentares’ (GIL, IN: GIL & FERREIRA, 2013, p. 283). Entre 2002 e 2005, os investimentos em projetos culturais, através da captação de recursos via Lei Rouanet, obtiveram um salto. Em 2005, os recursos aplicados em projetos culturais somaram 704 milhões de reais, e segundo o Ipea esse foi o “maior valor desde que a lei entrou em vigor”. Um dos impactos apontados pela pesquisa foi o aumento na geração de emprego na área cultural, que teve um aumento de 4,8%. Antes o índice era de 0,8% (IPEA, 2007). (2020, p. 99)

Ainda sobre as mudanças propulsionadas por Gil no cenário de implementação de políticas públicas culturais durante sua gestão, tem-se a criação do Programa Identidade e Diversidade Cultural, em 2003, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura. Como objetivo do programa, elenca-se a valorização da diversidade das expressões culturais em âmbito regional e nacional e a pretensão de garantir a inclusão cultural de grupos historicamente marginalizados, buscando garantir-lhes acesso aos mecanismos de apoio e fomento à cultura, promoção e intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais do país, considerando características identitárias definidas por gênero, orientação sexual, segmentos sociais, grupos etários, portadores de necessidades especiais, grupos étnicos, povos tradicionais e das culturas populares (MINC, 2009).

Nas palavras de Paulo Miguez, professor da UFBA, assessor especial do Ministro Gil e secretário de políticas culturais do MinC de 2003 a 2005, a passagem de Gilberto Gil representou um momento de reinvenção das políticas culturais no Brasil, pensadas, em primeiro plano, por Mário de Andrade:

Gil recuperou algo que estava presente em Mário de Andrade e, nos anos 1980, em Aloísio Magalhães. Ele recuperou o conceito ampliado de cultura. No seu discurso de posse há uma frase definitiva: ‘Todo gesto de um brasileiro é um gesto de cultura, portanto interessa ao ministério’. Ou seja, ele compreendeu que a cultura está para além dos ritos da academia, da oficina, do ateliê, dos ritos artísticos e intelectuais. Os gestos humanos são fundamentalmente gestos de cultura. O ministro partiu disso para

articular a ideia de cultura, a questão da cidadania e conseguiu compreender, contemporaneamente, que a cultura produziu uma dinâmica econômica importante e que o ministério tinha que dar conta disso. Reinventou porque atualizou a questão das políticas culturais em relação aos grandes desafios, como a tecnologia. Portanto, essa investida forte na questão dos marcos regulatórios da propriedade intelectual e sua compreensão do deixo fazer cultural amplo que está na criação dos Pontos de Cultura, um projeto engendrado logo no primeiro momento, foram fundamentais. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 280)

Cumprir mencionar, por fim, um dos grandes marcos em se tratando das políticas públicas implementadas por Gilberto Gil quando da sua passagem pelo Ministério da Cultura, qual seja, a criação do Programa Cultura Viva: Pontos de Cultura. Constituindo um verdadeiro mecanismo de valorização de conceitos como diversidade cultural, cidadania, outra forma de gestão política, articulação entre vários atores sociais e fomento a difusão de mecanismos digitais, o Programa tinha como principal foco segmentos excluídos do circuito de produção cultural brasileiro. Destes, podemos citar, a título exemplificativo, a população de baixa renda, estudantes da rede pública de ensino, comunidades indígenas, quilombolas, dentre muitos outros.

Dessa forma, por meio do estabelecimento de um convênio direto entre o MinC e organizações não governamentais, buscou-se potencializar os pontos de cultura já existentes, de modo a favorecer a circulação da produção cultural brasileira de círculos marginalizados por todo o Brasil.

O Programa, que operou como verdadeiro carro-chefe da gestão de Gilberto Gil, possuía em seu bojo a ideia de aproveitar – e não construir – ambientes que já empreendiam atividades culturais e ampliar o seu potencial, de modo a incentivar a produção cultural local. Para isso, buscava-se “selecionar iniciativas ou projetos já existentes que funcionassem em áreas de vulnerabilidade social há pelo menos dois anos” para que, então, os grupos selecionados pudessem ganhar “um valor pequeno durante três anos e, com a primeira parcela, tinham que comprar equipamentos digitais”, de modo a aprimorar a sua produção (GIL; ZAPPA, 2013, p. 279-280).

Insta salientar, nesse sentido, que as principais políticas públicas implementadas durante a gestão Gil estavam alinhadas com seu discurso de posse, quando da percepção de que cabe ao Estado “condições de acesso universal aos bens simbólicos”, bem como “proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais”, e “promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 304).

O Cultura Viva, que marcou uma mudança de paradigma no campo de pensar políticas públicas em âmbito nacional, além de constituir um verdadeiro símbolo de herança do caráter disruptivo do movimento Tropicalista, passou, em 2014, a ser instituído pela Lei nº 13.018/2014, transmutando-se na Política Nacional de Cultura Viva. Este, por sua vez, segue os passos de seu antecessor, tendo como alguns de seus objetivos o de garantir o pleno exercício dos direitos culturais aos cidadãos brasileiros; estimular o protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura; estimular iniciativas culturais já existentes, por meio de apoio e fomento da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios; potencializar iniciativas culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade; e promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural (art. 2º Lei nº 13.018/2014).

Neste momento, amadurecida a compreensão de alguns conceitos que operaram como protagonistas no cerne da discussão e elaboração de políticas públicas culturais durante a atuação de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura no Brasil, cabe-nos, a finalizar a reflexão proposta nesta monografia, buscar pontos de confluência entre as medidas de gestão estudadas neste capítulo e as características que marcaram o movimento contracultural da Tropicália, de modo a iluminar as suas principais contribuições e proporcionar, por fim, o entendimento dos impactos do movimento na efetivação dos Direitos culturais.

3.3 Retropicália

Durante a segunda metade da década de 1970, Gilberto Gil gravou três importantes discos: *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979), formando, em conjunto, uma trilogia. Conectados pelo sufixo RE, os discos refletem uma fase de consolidação da obra do autor por meio de um retorno aos fundamentos de sua formação. Analogicamente, buscaremos, nesta parte do trabalho, identificar pontos de “retomada” do universo Tropicalista na atuação ministerial de Gil.

Dentre todas as características que fazem do Tropicalismo o primeiro movimento pós-moderno no Brasil, o fato de advogar a fragmentação, a dissociação, a simultaneidade, a complexidade, e ainda assim dialogar com uma série de conceitos filosóficos e das ciências humanas que vieram a se estabelecer mais tarde, decerto, contribui substancialmente para consagrá-lo como uma manifestação cultural genuinamente disruptiva.

A proposta de “interromper o seguimento normal de um processo”, definição daquilo que pode ser adjetivado como disruptivo, conforme visto em diversas passagens deste trabalho, se encontra presente em múltiplas facetas da Tropicália. Em sendo assim, para seguir com a análise das manifestações do Tropicalismo na contemporaneidade, principalmente no que tange à passagem de Gilberto Gil pelo Ministério da Cultura entre os anos de 2003 e 2008, sob a ótica das políticas públicas implementadas pelo poeta-político, nos filiemos, aqui, ao aspecto disruptivo do movimento.

Estabelecendo como ponto de partida para análise o começo próprio dessa trajetória, ou seja, a indicação do artista para ocupar um dos cargos de maior relevância na esfera política federal durante a primeira gestão do presidente Lula, é possível perceber que a baixa receptividade da notícia na seara política e midiática tem como origem, principalmente, o fato de Gilberto Gil ser um agente do Tropicalismo.

Ao aceitar a oferta do cargo e declarar que “o povo sabe que está indo para lá um tropicalista”, Gil foi exposto a muitas críticas por aqueles que acreditavam que “o pior engano dessa natureza se dá na hora de transformar pessoas públicas em gestores de políticas públicas”, e, por isso, um tropicalista jamais poderia se confundir com um bom gestor público (SEBBA, 2003).

Para muitos dos que se postularam céticos quanto à possibilidade de resultados positivos provenientes da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, a grande problemática da indicação de Lula circundava a “formação tropicalista” e a “carnavalização” do artista-político, que consistiriam, na visão destes, em “predicados inconsistentes diante dos muitos problemas do setor” (SEBBA, 2003). Deste modo, ao ser o primeiro artista da Música Popular Brasileira a ocupar um cargo de Ministro no governo brasileiro, Gilberto Gil, como professor na escola do Tropicalismo, irrompeu paradigmas e inaugurou um novo momento na “linha evolutiva” da política cultural brasileira.

A permanência em algum grau da herança tropicalista durante o período em que Gilberto Gil ocupou o cargo de Ministro da Cultura é notada quando observamos alguns traços desse movimento em sua postura. Nesse sentido, pode-se dizer que o artista-político, ao propor diálogos abertos com a sociedade nos eventos que debateram a importância do Sistema Nacional de Cultura (SNC), por exemplo, elevou o entendimento da identidade nacional como uma construção dinâmica inserida no fluxo das trocas simbólicas globalizadas, traço que remete à memória tropicalista.

No campo do diálogo com a sociedade civil, instrumento bastante utilizado pela gestão Gil, destaca-se a proposta de rompimento com a tradição do autoritarismo a respeito da elaboração das políticas culturais. Antes, tinha-se a concepção de uma prática política ditada historicamente de cima para baixo. Estabelecida a troca com o produtor e consumidor de cultura, qual seja, o cidadão, por meio de canais de comunicação, Gil materializa ferramentas para tornar o seu discurso de posse factível no sentido de que

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 304)

Ainda como exemplo de subversão às ultrapassadas formas de pensar políticas públicas, a proposta de “*do-in*” antropológico, massageando pontos vitais – mas momentaneamente desprezados ou adormecidos – do corpo cultural do país é bastante presente quando da análise do Programa Identidade e Diversidade Cultural, desenvolvido por Gil durante sua gestão. Como visto, o destaque para a multiplicidade cultural brasileira – os Brasis que cabem no Brasil –, um dos traços identitários mais fortes do país, foi pauta quente durante a gestão ministerial, fazendo lembrar as perspectivas antropológicas e antropofágicas incorporadas pelo movimento Tropicalista.

A proposta de inclusão desenvolvida no Programa Identidade e Diversidade Cultural, que objetivava abarcar os fazeres e saberes populares de culturas historicamente subalternizadas, como os afro-brasileiros, indígenas, mulheres, LGBTs, e pessoas periféricas, por exemplo, também evidencia a materialização do discurso de posse de Gil quando se propõe a subverter a concepção de cultura como algo adstrito à classe intelectual, como produto da erudição, sintetizando mais uma herança do movimento Tropicalista:

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

contra essa armadilha. Não existe "folclore", o que existe é cultura. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 303)

A lição da Bossa Nova ao se transmutar de influenciada pelo jazz à influência do jazz, tornando-se um produto simbólico-econômico de exportação, serviu de inspiração ao compositor e também ao Ministro. No exercício do cargo, Gil encarou a diversidade não apenas com um valor estratégico para fazer da brasilidade uma voz representativa no cenário global, mas também como a própria seiva de nossa criação. Sob essa perspectiva, também é notável a percepção de que Gil abriu o diálogo do Brasil às agendas contemporâneas internacionais de cultura, trazendo, em seu bojo, debates acerca da questão digital, da propriedade intelectual, da economia da cultura, e encomia criativa e da diversidade cultural. Nesse sentido:

Um dos exemplos da força do MinC na era Gil foi a participação do Brasil na Convenção da Diversidade Cultural da UNESCO, em 2007, em que o governo brasileiro lutou e conseguiu a aprovação do acordo para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. O ministro-cantor foi grande articulador na convenção e teve papel decisivo na sua aprovação. Ele conseguiu que a posição brasileira cativasse países que estavam reticentes. Antes do encontro, fez uma série de visitas a países da Ásia, África e América Latina para engajar os ministros de Cultura nesse processo. O Itamaraty formulou a política e Gil negociou no plenário. Ele usou todo seu capital simbólico. Só dois países votaram contra a resolução - Israel e EUA - e houve apenas quatro abstenções. Entre os benefícios que a aprovação da convenção traz aos países signatários está a garantia do poder soberano do Estado na adoção de políticas culturais e a proteção às expressões culturais vulneráveis e ameaçadas. (GIL; ZAPPA, 2013, p. 279)

Essencialmente, após o golpe de 1964, com a instituição do regime militar antidemocrático, o movimento Tropicália cumpriu o importante papel de responder a um momento de frustração de nossa modernidade, propondo alternativas às inquietantes insatisfações populares, forjando uma nova maneira de se pensar e construir o Brasil social e culturalmente. De modo análogo, as inquietações geradas pelo incômodo causado pelas diversas formas pelas quais a desigualdade se manifesta serviram de combustível para que Gil, Tropicalista nato, enxergasse no cargo de Ministro da Cultura uma ferramenta para driblar a

questão. O Ministro realçava o princípio ideológico do Tropicalismo: a de que as maiores criações da cultura brasileira resultam do processo de mistura, fundamentada na tradição.

Quanto à possibilidade de o Tropicalismo ter servido como norte à sua atuação ministerial, Gil se posicionou:

“Claro que tem sentido porque eu... É possível que a militância tropicalista, o fazer tropicalista, em mim e em outros como Caetano e etc., seja alguma coisa que permaneça. Pelo menos residualmente, pelo menos como formador de lastros, como formador de bases sobre as quais vão se sustentando os andares da construção da vida desde então. É possível que tudo aquilo fique, permaneça mesmo. E não seria no ministério que iria se esvaziar.” (GIL, 2012)

O “fazer Tropicalista” de Gil, por fim, também se faz muito presente quando da análise do seu programa de gestão mais promissor: o Programa Cultura Viva: Pontos de Cultura. Neste aspecto, podemos mencionar traços tropicalista na elaboração do projeto no que concerne à sua abertura para as diferenças, capacidade de incorporar o novo e diálogo com novas tecnologias.

Como vimos, o carro-chefe da gestão ministerial de Gilberto Gil buscou aproveitar, e não construir, espaços que já funcionavam com atividades culturais – fosse um barco no Amazonas, um terreiro de candomblé na Bahia, uma seção comunitária paulista, um centro cultural local. Desse modo, Gil inaugurou uma concepção revolucionária, como o próprio Tropicalismo foi, de pensar políticas públicas culturais: a de que a cultura já está sendo produzida pelos sujeitos sociais. Nesse aspecto, com o Programa Cultura Viva, a ideia de “levar” cultura à sociedade foi superada a partir da percepção dos sujeitos sociais enquanto produtores – e consumidores – da própria cultura.

CONCLUSÃO

O presente trabalho nasceu a partir da desmedida crença na relação direta entre manifestação artística e contexto sociopolítico, destacando o potencial revolucionário da palavra cantada enquanto fonte de expressão dos anseios provenientes dos mais variados Brasis que o Brasil abriga, e que, por muitas vezes, são silenciados.

Filiando-se a esta crença, objetivou-se demonstrar, a partir da compreensão dos direitos culturais como ferramenta indispensável ao exercício da cidadania e, por consequência, da democracia, de que modo o movimento Tropicalista representou a expressão de uma coletividade em um contexto histórico cuja maior característica foi a forma inovadora de lidar com as contradições da realidade e articulá-las através da linguagem da arte.

Tendo em vista a temática desta monografia, buscou-se, precipuamente, jogar luzes à compreensão do fenômeno cultural para o Direito, de modo a refletir a maneira com a qual o ordenamento jurídico brasileiro buscou tutelar os direitos relativos à cultura. Neste aspecto, a partir de uma interpretação constitucional sistemática, tem-se que a positivação dos direitos culturais enquanto direitos fundamentais visam, sobretudo, à garantia da vida digna e do exercício da cidadania, refletindo, assim, alguns dos pilares de formação da República brasileira. Para tanto, destacou-se a elaboração de políticas públicas como uma das principais vias para a efetivação das garantias constitucionais culturais.

Dialogando com os princípios democráticos de exercício da cidadania por meio da fruição dos direitos culturais, temos o surgimento do movimento Tropicalista enquanto manifestação contracultural. Como sabido, este movimento emergiu no Brasil no período em que intelectuais e artistas das mais diferentes concepções ideológicas e correntes políticas travaram um embate histórico na luta pela democracia. Assim, para melhor compreensão do que o movimento Tropicalista representa dentro do contexto amplo de discussão e redefinições culturais que tomou forma a partir da segunda metade do século XX, foi necessário um

mergulho – não totalmente realizado, tendo em vista a profundidade do tópico – nos vínculos que o movimento detinha com manifestações culturais anteriores, principalmente no âmbito da canção popular.

Demonstrada a relevância das contribuições feitas no âmbito do debate sociocultural e sociopolítico que perdurou nos anos 1960 e 70, buscou-se destacar um dos mais significativos contribuintes do movimento Tropicalista: Gilberto Gil.

Quer pela sua contribuição artística, quer pela sua visão política e cultural, Gil constitui uma das personalidades mais atuantes na vida pública brasileira, atuando como importante porta-voz da multiplicidade e da complexidade do ser-brasileiro. Tanto pela voz do canto quanto pela voz da política, Gil concentra a somatória de subjetividades que dialogam com inúmeros anseios dos inúmeros Brasis, além de observar no fenômeno cultural uma chave para o desenvolvimento do país e mitigação de desigualdades.

Nessa perspectiva, evidenciada a centralidade da figura de Gil enquanto propulsor de intervenções artísticas no campo sociocultural, almejou-se destrinchar sua trajetória intelectual adotando como principal ênfase sua presença à frente do Ministério da Cultura no primeiro governo de Luís Inácio Lula da Silva, tendo esta representado a mais significativa participação de um artista de massa brasileiro nos rumos da política cultural nacional.

Foi demonstrado, com o estudo das políticas públicas mais céleres elaboradas pelo Ministério da Cultura nos idos de 2003 a 2008, que o artística-político Gilberto Gil administrou a pauta cultural brasileira em âmbito federal de modo a remodelar o histórico fazer político, implementando, no cerne de seus projetos, as ideias de valorização da diversidade cultural brasileira, inclusão da cultura popular e da participação social nas construções políticas. Sendo assim, concentrado na “ampliação do conceito de cultura”, o Ministro evidenciou o seu olhar para além da cultura artística, mas também para as questões sociais relacionadas às desigualdades, identidade, autoestima, educação, cultura e transformação humana.

Importante notar, por fim, que o espírito disruptivo do movimento Tropicalista não se separa de um exímio criador do Tropicalismo, independente do campo de atuação que se pretenda analisar. Propôs-se, neste sentido, reflexões acerca da reminiscência da maneira Tropicalista de pensar cultura no ato de fazer política de Gilberto Gil, destacando, como ponto de confluência entre ambos, essencialmente, a reivindicação de um lugar onde a pluralidade de formas, gestos e cores possa ser representada e validada.

Constatou-se, assim, sob a ótica das contribuições do poeta e político Gil, que o movimento Tropicalista exerceu influências significativas no campo da concepção dos direitos culturais, visando, primordialmente, à valorização dos inúmeros significados e significantes que formam o patrimônio cultural nacional, e, nesta medida, compõem o paradigma da diversidade da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Vanessa Oliveira. **O problema da efetivação dos direitos culturais** *In*: Políticas Culturais: diálogos e tendências. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 05 de outubro de 1988. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005**. Brasília, DF: Diário Oficial da União Brasília, 11 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012**. Brasília, DF: Diário Oficial da União Brasília, 30 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 02 de dezembro de 2010**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 03 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 23 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 09 nov. 2022.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

CÍCERO, Antonio. Finalidades sem fim. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. *In*: GRANATO, Guilherme de Azevedo. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular**. Curitiba: Appris, 2018.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: a representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais no Brasil**. São Paulo: Revista Observatório Itaú Cultural/OIC, 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Integração de políticas culturais: entre as ideias de aliança e sistema. *In*: CALABRE, Lia (org.). **Políticas Culturais: teoria e práxis**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto; TELLES, Mário Ferreira; COSTA, Rodrigo Vieira. (Org.). **Direito, arte e cultura**. Fortaleza: Sebrae, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê, 2000.

FAVARETTO, Celso. **Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica**. Revista de Artes Visuais UFRGS, v. 4, n. 7, 1993.

GIL, Gilberto. **Discurso do Ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura XXI**. Secretaria Especial da Cultura, 26 mar. 2013. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2004/09/25/palestra-do-ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-catedra-siglo-xxi-bid/>>. Acesso em: 12 out. 2022.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília: Ministério da Cultura. Disponível em: <<https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura>>. Acesso em 16 out. 2022.

GIL, Gilberto. Entrevista. *In*: CAMPOS, Paulo Mariano Eulálio. **ESTETIZAR A POLÍTICA E POLITIZAR A ESTÉTICA: As tensões entre arte e práxis político-social na obra e na**

ação política de Gilberto Gil. Belo Horizonte, 2012 Dissertação (EDUCAÇÃO) - UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS.

GIL, Gilberto. **Gil Ministro da Cultura em Paraty / 2003.** Canal Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qeb2L3oZpzc&t=99s>>. Acesso em: 16 out. 2022.

GRANATO, Guilherme de Azevedo. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular.** Curitiba: Appris, 2018.

HOEBEL, E.; FROST, E. **Antropologia cultural e social.** São Paulo: Cultrix, 1984.
Horizonte: Autêntica, 2005.

LOPES, Nei. **Partido-alto.** Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MARCHESAN, Ana Maria Moreira. **A tutela do patrimônio cultural sob o enfoque do direito ambiental.** Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2007.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural, Iniciação, Teoria e Temas.** Petrópolis, Vozes, 1991.

MINC - MINISTÉRIO DA CULTURA. **Balço do Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural 2005 a 2008. 2009.** Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/>>. Acesso em: 12 out. 2022.

MINC - MINISTÉRIO DA CULTURA. **Metas do Plano Nacional de Cultura, 2011.** Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICNCultura/metas-do-plano-nacional-de-cultura.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2022.

MINC - MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional de Cultura, Ministério da Cultura, 2011.** Disponível em: < <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>>. Acesso em 18 out. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948**. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>. Acesso em: 21 out. 2022.

REIS, Adriana Donato dos. **Ministério com cultura: gestão Gilberto Gil (2003-2008)**. Porto Alegre, 2020 Tese (Políticas Públicas) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.

RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEBBA, Jardel. **Governo não é trio elétrico**. Superinteressante. Rio de Janeiro, 31 de Jan. 2003. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/governo-nao-e-trio-eletrico/>> Acesso em 21 out. 2022.

SILVA, José Afonso da. **Ordenação Constitucional da Cultura**. São Paulo: Malheiros, 2001.

SILVA, Vasco Pereira da. A cultura a que tenho direito: direitos fundamentais e cultura. *In*: VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: Ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Arruaças: Uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato – A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SNC - SISTEMA NACIONAL DE CULTURA. 2020. **Histórico do SNC**. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/historico-2/>. Acesso em: 12 out. 2022.

SOUZA, Allan Rocha de. **Direitos culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

VARELLA, Guilherme. **Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

VELOSO, Caetano. **Debate promovido pela Revista Civilização Brasileira em maio de 1966**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpba>>. Acesso em: 12 out. 2022.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. *In*: GRANATO, Guilherme de Azevedo. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular**. Curitiba: Appris, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZAPPA, Regina (Org.) **Gilberto Gil: Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.