

# A PERFORMANCE DE GILBERTO GIL EM “OS DOCES BÁRBAROS” (1976): NEGRITUDE E RESISTÊNCIA FRENTE À DITADURA MILITAR NO BRASIL

GILBERTO GIL'S PERFORMANCE IN “OS DOCES BÁRBAROS” (1976): BLACKNESS AND RESISTANCE AGAINST THE MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL

## Michele Freire Schiffler

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil e na Universidad de Sevilla - Espanha. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil  
E-mail: [miletras@yahoo.com.br](mailto:miletras@yahoo.com.br)  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9198-468X>

## Suelem Cristina dos Santos

Mestranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo - Brasil. Bolsista CAPES - Brasil.  
E-mail: [suelem.catrinque49@gmail.com](mailto:suelem.catrinque49@gmail.com)  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-7196-6721>

**RESUMO:** O presente artigo visa discutir a performance de resistência do grupo Doces Bárbaros, composto por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. Com um repertório poético-musical contrário ao conservadorismo, mesmo com o AI-5 em vigência, dirigido por Jon Tob Azulay, *Os Doces Bárbaros* é um arquivo que explora o contexto histórico-político por detrás da turnê feita em 1976. O grupo se destaca em suas representações artístico-musicais, enaltecendo o movimento negro representando a influência da afro-brasilidade na cultura popular brasileira de protesto e resistência, incorporando as representações do mundo mítico das religiões de matrizes africanas em suas performances.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance; Resistência; Negritude; Gilberto Gil; Doces Bárbaros.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the performance of resistance of the group Doces Bárbaros, composed of Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, and Maria Bethânia. With a poetic-musical repertoire opposed to conservatism, even while Institutional Act No. 5 (AI-5) was in force, *Os Doces Bárbaros*, directed by Jon Tob Azulay, functions as an archive that explores the historical and political context behind the tour carried out in 1976. The group stands out in its artistic-musical representations by celebrating the Black movement and highlighting the influence of Afro-Brazilian culture on Brazilian popular culture of protest and resistance, incorporating representations of the mythical world of African-derived religions into their performances.

**KEYWORDS:** Performance; Resistance; Blackness; Gilberto Gil; Doces Bárbaros.

## 1 Introdução

O documentário *Os Doces Bárbaros* (1976), produzido por Gilberto Gil e Maria Bethânia, dirigido por Tob Azulay e narrado por Caetano Veloso, acompanha durante 1h40 a turnê de Gil, Caetano, Gal e Bethânia em plena ditadura, tornando-se um arquivo da resistência cultural afro-brasileira. O repertório reúne dezoito canções que, juntas, narram liberdade, amor, resistência e

afrobrasilidade: seis compostas por Gilberto Gil (“Nós, por exemplo”, “Esotérico”, “O seu amor”, “Quando”, “Pé quente, cabeça fria” e “Chuck Berry Fields Forever”); além de “Os mais Doces Bárbaros”, “Gênesis”, “Eu Te Amo” e “Um Índio”, de Caetano Veloso; “Fé Cega, Faca Amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; “Tarasca Guidon”, de Waly Salomão; “São João, Xangô Menino”, de Gil e Caetano; “Atiraste Uma Pedra”, de Herivelto Martins e David Nasser; “Pássaro Proibido”, de Caetano e Bethânia; “Eu e Ela Estávamos Ali Encostados Na Parede”, de Gil, Caetano e José Agrippino de Paula; e “As Ayabás”, de Gil e Caetano, também gravada por Bethânia em *Pássaro Proibido*. Gravado no show de abertura no Canecão (1976), o LP incorporou elementos místicos do candomblé e da umbanda — guias, cores, coreografias de orixás — e até o cabelo crespo de Gil como símbolos de memória e resistência. Como afirma Martins (2021, p. 42), “os ritos de ascendência africana [...] reterritorializam a ancestralidade e a força vital”, perspectiva reforçada pelo documentário ao denunciar os mecanismos de censura do AI-5 e registrar a segunda prisão de Gil em Florianópolis, marcada pela serenidade e pelo riso performático do artista.

## 2 O projeto estético dos Doces Bárbaros

O repertório do grupo Doces Bárbaros revelava seu posicionamento ético, estético e político. Os integrantes do grupo tinham pensamentos semelhantes no diz respeito ao projeto, como explica Gil:

A maioria delas – a começar por “Nós, por exemplo” – teve a função de expressar os

elementos de coesão, os signos que estavam associados ao nosso encontro e ao nosso percurso histórico enquanto grupo, enquanto pessoas associadas: ao nosso associativismo; à Bahia como elemento de ligação entre nós quatro; às nossas inclinações estéticas; aos gostos e às coisas que abordamos de forma comum; àquilo que nos ocorreu, que trouxe elementos importantes para as nossas vidas e que foram historicamente relevantes (Gil *apud* Rennó, 2003, p. 206).

Nos anos 70, Gilberto Gil, em sua carreira solo, vinha trabalhando expressões artísticas que reiterassem movimentos de resistência afro-brasileiros. Ao compreender a importância desses movimentos, o grupo potencializa esse debate reunindo-se para produzir os Doces Bárbaros. O debate sobre afrobrasilidade e sobre o esforço da população negra em manter viva suas memórias, Apesar do esfacelamento de seus direitos e do genocídio da população negra em contexto de diáspora, Gil, um dos principais representantes do movimento negro é ponta de lança, mantendo-se firme em preservar a memória ancestral coletiva, acionada pelas danças, cânticos, movimentos, em conexão com as religiões de matrizes africanas. Não à toa, o compositor, nos anos 1970, dedicou suas produções a temas que rediscutiam a territorialidade brasileira de um ponto de vista histórico-crítico aguçado, sempre como um bardo, apontando as desigualdades sociais experienciadas pela população negra brasileira. Segundo Wally Salomão no texto *Re-Sol-Vida*<sup>1</sup>, Gilberto Gil é “a ponta de lança”, ou

seja, quem abre os caminhos, quem lidera. “[...] A sentinela avançada, o jogador e o soldado em um só e caso não portasse uma competência e maestria onipresentes, até poderia ser fichado como boi de piranha, aquele boi que é atirado n’água para que o rebanho possa atravessar incólume a correnteza”. No palco, recriam os movimentos de dança e de adoração aos orixás. Rememoram a resistência e a corporalidade desses antepassados como “tela” dessa resistência; o próprio corpo em movimento é também corpo-ação de ritmos, formas, lamentos, protestos. Desprendidos do medo, apesar da censura, Gil e os Doces Bárbaros estimularam a capacidade crítica dos espectadores a partir de uma leitura social apurada, fundida e emparelhada historicamente com a luta ancestral de resistência do movimento negro. O grupo performa modos de resistência dos povos afro-brasileiros, nos palcos e na vida, trazendo as grafias do tempo e a dinâmica de seu movimento a partir de outras cosmologias. A construção cênica das performances durante os registros audiovisuais documentados, inclusive, reiterava conceitos, práticas ancestrais e culturais não só da Bahia, mas do mundo mítico das religiões e de culturas africanas em diáspora.

Iconograficamente, o processo de autoconhecimento de Gil, de autodeclarar-se negro, é o que a professora Neusa Santos, na obra *Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade no negro brasileiro em ascensão social*, afirma ser “se descontinuar de muitos

<sup>1</sup> <https://www.jobim.org/gil/handle/2010.4/1243> - Acesso em 18/07/2025

véus”. Ela explica que o negro, ao reafirmar sua identidade, recria-se como sujeito e resgata suas potencialidades. Continua a autora:

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

Filho de um médico e de uma professora, ambos negros, em uma estrutura familiar privilegiada, Gil aponta que em sua casa não havia discussões acerca do racismo propriamente dito e que foi após o Festac 77 (Festival de Arte e Cultura Negra) que tomou uma “consciência plena de sua afrodescendência”. Sobre sua família, o compositor reflete que, assim como a maioria das famílias negras, a sua:

Havia sido programada para se viver aquilo que se chama de “branqueamento”. Vamos disfarçar, na medida do possível, esconder os elementos negros, vamos seguir, digamos assim, a norma social, vamos “branquear”, vamos ascender socialmente a partir de uma visão de “branqueament (GIL *apud* RIBEIRO, 2018, p. 100).

Mesmo pertencendo a uma família de classe média, Gil continuou a sofrer racismo,

evidenciando que notoriedade não blindava corpos negros, o que o aproxima historicamente da temática da negritude. Segundo Munanga (2009), a negritude envolve consciência, afirmação identitária e solidariedade, visando superar a subalternização e proclamar a originalidade sociocultural dos negros por meio de uma “política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica” (p. 57). Nesse sentido, a performance de Gil valoriza ritmos afro-diaspóricos — como samba, blues, rock, rumba, mambo e ijexá — que ele incorporou em seus projetos artísticos. A canção *Chuck Berry Fields Forever*, presente em *Os Doces Bárbaros* (1976), ilustra essa perspectiva ao homenagear Chuck Berry, músico negro pioneiro do rock influenciado pelo gospel, *blues* e *rhythm and blues*, redimensionando o olhar eurocêntrico sobre a modernidade musical. “Strawberry Fields Forever” é o nome da canção original dos Beatles. A canção expressa a ideia afro-diaspórica que guiava os ideais do grupo:

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

(DOCES BÁRBAROS, 1976).

Através do conhecimento de sua própria identidade negra, Gil experimenta sua existência a partir de um posicionamento político firme e ancorado ao letramento racial. Percebe-se que essa necessidade de mergulhar em sua própria cultura despertou, após o artista fazer esse movimento de lembrar performances marcantes do movimento negro, a curiosidade do ouvinte/expectador, sendo uma contribuição inestimável para o movimento negro. Esse momento de guinada poético-social em relação aos elementos populares, utilizando-os como forma de protesto, por si só, comprova o caráter protestante do artista.

Entre *Refazenda* e *Refavela*, a fase Re do repertório de Gil, era marcadamente tropicalista, o artista pensa (re)pensa e (re)visita memórias ancestrais de coletividade negra em uma sociedade que renega a cultura afro diaspórica, sendo ela parte constituinte importante do que se considera brasilidade. Encabeçado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, o tropicalismo buscou articular diferentes linguagens artísticas em diálogo com a modernidade e a cultura de massas, transformando a música popular em espaço de crítica social e liberdade estética. No entanto, essa proposta foi alvo de críticas contundentes, como a de Augusto Boal<sup>2</sup>, que no manifesto antitropicalista *“Chacrinha e Dercy de Sapato Branco”* descreveu o movimento como “tímido,

inarticulado, neorromântico, homeopático e importado”. Para Boal, a abertura tropicalista ao universo midiático resultava em banalização da cultura popular, diluindo seu potencial revolucionário. Assim, enquanto Gil e Caetano viam no tropicalismo um projeto de resistência capaz de inserir o Brasil em um circuito cultural global, Boal o entendia como uma rendição à lógica da indústria cultural, em oposição ao engajamento político radical defendido pelos Centros Populares de Cultura e pelo Teatro de Arena.

Embora Augusto Boal criticasse o tropicalismo por considerar que ele se rendia à lógica da indústria cultural, esvaziando o caráter revolucionário da arte engajada, é possível entender sua crítica como parte de uma disputa mais ampla dentro do campo cultural brasileiro dos anos 1960. Enquanto o Teatro de Arena e os CPCs defendiam uma arte de caráter pedagógico, voltada à conscientização direta das classes populares, Gil e Caetano propuseram uma via distinta: uma estética de mistura, aberta à cultura de massas e às vanguardas internacionais, mas ainda assim capaz de tensionar as contradições sociais e políticas do país. Nesse sentido, tanto a proposta radical de Boal quanto a estratégia híbrida dos tropicalistas podem ser vistas como complementares — expressões diversas de um mesmo desejo de resistência cultural à ditadura e às estruturas de dominação, cada um operando em registros diferentes, mas

<sup>2</sup><http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/polemica/simbolo-da-mais-burra-alienacao>

igualmente relevantes para a renovação da cena artística brasileira.

A mudança da rota artística de Gil veio com o amadurecimento do movimento tropicalista que, nos anos 1970, com o movimento de contracultura, que continuou ganhando força popular. Os anos 1940 precederam uma onda de novidades, preparando, assim, o caminho para o pensamento tropicalista. Segundo Gil, em seu texto intitulado *Antropofagia & Tropicália* disponível em seu site:

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

Cristian Ribeiro (2018, p. 100) aponta que o tropicalismo buscava inserir as “coisas nacionais” no “mundo moderno”, configurando uma estética voltada a movimentos panafricanistas. Exilado em Londres, Gil reforçou esse ideário em discos como *Expresso 2222*, *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977) (OLIVEIRA, 2015, p. 183-184). Para Leda Maria Martins (2021), rememorar ritos é reviver memórias ancestrais e insurgir contra a invisibilização histórica, pois “o tempo inaugura os seres no próprio tempo” (p. 13) e “tempo e memória são imagens que se refletem” (p. 14). Assim, a denúncia em Gil se constrói a partir de *afrografias* corporais, em que “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia” (MARTINS, 2021, p. 35). No documentário *Os Doces Bárbaros* (1976), essa temporalidade descolonial se materializa nos adereços religiosos, guias, coreografias de orixás, nas cores das roupas, nos cabelos crespos de Gil, e em elementos que reafirmam a resistência afro-diaspórica e desmentem o mito da harmonia racial proposto por Gilberto Freyre em *Casa-grande & Senzala*.

O repertório artístico dos artistas, elabora, reúne e discute o repertório teórico-crítico afrobrasileiro, construído a partir das diversas performances e movimentos das diversas representações de resistência política da negritude brasileira e sua ancestralidade africana, unindo diversas formas de denúncia em só um audiovisual. Para se entender melhor a questão da performance, a revista “O Percevejo” — textos de teatro, crítica e estética do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio de

Janeiro — reúne uma coletânea de textos importantes para compreensão desta análise. No texto de apresentação da coletânea, Zeca Ligiéro retrata as “Perspectivas culturais dos estudos da Performance”, refletindo sobre a compreensão de como se dão os estudos teóricos acerca da performance no mundo acadêmico. Segundo a autora, os estudos:

[...] surgiram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, a partir da década de sessenta, e podem ser considerados, hoje, um território sem fronteiras, constituindo um rico e complexo universo no qual convivem abordagens históricas, com aquelas de base psicológica, antropológica e semiológica. A ponte entre artes visuais e performance, estabelecida no período inicial, expandiu-se para praticamente todos os setores da vida humana, do teatro ao ritual e das celebrações públicas às representações criadas no dia-a-dia. De acordo com esta perspectiva, já não apenas o artista visual ou o ator criam a performance, mas também o homem da rua, o vendedor, ou o professor. Isto é, tornaram-se objetos de estudos desse campo as ações, singulares ou coletivas, identificadas com um “comportamento expressivo” que estudiosos contemporâneos, como Richard Schechner, Victor Turner e outros, passaram a definir como performance. (Ligiéro in O Percevejo, p. 3).

Outros importantes ensaios aparecem na antologia: o ensaio de Richard Schechner, “O que é performance?” ou “Hacia una definición de performance” de Diana Taylor explicitam de forma dinâmica e didática a teoria da performance. O texto “Performance do Tempo e da Memória: Os Congados” de Leda Maria Martins, é também indispensável. Nesta obra, Martins é professora da UFMG e focaliza os

modos de recriação e religação de duas noções filosófico-conceituais africanas — de tempo espiral e a de ancestralidade — nos ritos dos Congados mineiros. Essa linha teórica nos aproxima do objeto de estudo, porque a performance do grupo se baseia na reiteração da cultura africana própria da Bahia. No texto *Performance do Tempo Espiral: Memórias do corpo-tela*, no capítulo “Poiesis do corpo-tela”, Martins (2021, p. (p. 51-53) trabalha a noção de corpo-tela, que diz respeito à ideia de que o corpo é um suporte de inscrição, memória e performance. Ele funciona como uma “tela” onde se escrevem e reinscrevem experiências, temporalidades e saberes ancestrais. Esses movimentos não são em vão e carregam a história de resistência dos negros no Brasil.. Segundo Richard Schechner, a performance abrange desde atos sociais e políticos, como protestos e revoluções, até pequenas ações cotidianas, caracterizadas por comportamentos reiterados. Em diálogo, Diana Taylor entende a performance como ato de transferência de saberes, memórias e identidades por meio da repetição de condutas. Nesse sentido, o corpo-tela de Gilberto Gil materializa matrizes africanas em sua estética e prática artística, reafirmando ancestralidade e resistência frente à opressão do povo negro. Martins propõe o corpo não apenas como veículo da performance, mas como arquivo vivo, capaz de inscrever e reinscrever marcas, gestos, memórias e saberes de matriz africana, que atravessam gerações e se atualizam no tempo presente. Assim, a performance se torna uma prática que costura passado, presente e futuro no corpo.

A memória ancestral coletiva afrodescendente, mostrada no show, é centrada nos ensinamentos por detrás dos contos orais Iorubás. Na liberdade de seus corpos, no jogo com as palavras, no formato das danças, nos adereços, os artistas resistem a partir da representação do esforço da própria população negra em manter sua memória ancestral viva. A relação entre memória e arquivo na interpretação dos artistas, faz-se necessária, na medida em que compreendemos a relação entre arquivo e memória. Na obra *História e memória* de Carlos Legoff esclarece, por exemplo, o conceito de “memória coletiva”, que no documentário aparece na representação dos orixás. Para Legoff, tal memória coletiva “[...] é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado” (Legoff,1990, pp.29 a 30). Como ela seria inexistente? Em *Afrografias da Memória*, Leda Maria Martins explica que “a performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição [...]” (2021a, p.33), ou seja, ela não segue uma linearidade. No documentário, isso se dá nos espaços livres no palco, pensados pela produção de Gil e Bethânia que estavam imersos no Candomblé, naquele momento.

Mediada pela câmera, que capta as interações durante a apresentação no palco, a turnê produziu o material necessário para a construção do arquivo que estudamos hoje. A equipe de gravação, dirigida por Fernando Duarte, registra o *backstage* da turnê, os ensaios, a produção de figurino, a produção

musical e artística, e por fim, a estética do palco, e por fim a prisão de Gil, além de todo o aparato militar por detrás desta prisão. O documentário produz, portanto, duas perspectivas diferentes: uma para o público ao vivo e outra para quem assiste ao documentário, o que denota a importância deste arquivo após mais de 40 anos de lançamento. No ao vivo, nas mídias físicas, ou em audiovisuais, o objetivo do grupo foi o de reiterar a cultura negra e mais tarde o de resistir à prisão de Gil para continuar a turnê pelo país. Tinham em seu repertório religioso e sociocultural, referências como mãe Menininha do Gantois, uma das mais importantes referências do Candomblé no Brasil. Ela aparece numa fotografia na penteadeira de Bethânia, onde a artista costumava preparar-se para os shows:

**Figura 1:** Bethânia e Mãe Menininha do Gantois  
Fotografia nossa



**Fonte:** Globoplay - Min: 1h.43:59

Edison Veiga em seu artigo intitulado “Quem foi Menininha do Gantois, a maior mãe de santo do Brasil, que assumiu o cargo há 100 anos” para o site BBC, reflete o significado de resistência, atrelado à matriarca do candomblé que herdou o conhecimento de seus antepassados.

Ialorixá é o nome correto para a popular “mãe de santo”. Filha única de Maria da Glória e Joaquim Assunção, Menininha se tornou a terceira ialorixá da história do Gantois, posto que ocupou por 64 anos — um recorde. Ela assumiu o cargo, sucedendo sua tia-avó Pulquéria Maria da Conceição, em fevereiro de 1922, aos 28 anos. Menininha era bisneta de Maria Júlia da Conceição Nazareth, fundadora do terreiro do Gantois — criado em 1849. Descendente de escravizados, sua família era originalmente da Nigéria. Ela sucedeu Pulquéria em um cenário conturbado do terreiro, já que a natural sucessora, mãe de Menininha, morreu ainda durante o período de luto pela morte da então ialorixá<sup>3</sup>.

No documentário, a 1:18:57, Caetano enfatiza a necessidade que o grupo tinha de exercer sua religiosidade. A questão do candomblé, para o cantor, era também uma questão cultural da Bahia, citando a Ialorixá como uma grande matriarca do terreiro de Gantois onde costumavam frequentar. Logo após sua fala, o grupo performa a canção “As Ayabás”, composta por Gil e Caetano, presente também no disco solo de Bethânia, *Pássaro Proibido* de 1976. Eles cantam a mitologia

africana sobre os orixás femininos, chamadas de Iabás. Diz a canção<sup>4</sup>:

Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça

Eu agora vou cantar para todas as moças

Eu agora vou bater para todas as moças

Eu agora vou dançar para todas as moças

Para todas Ayabás, para todas elas

Eu agora vou cantar para todas as moças

Eu agora vou bater para todas as moças

Eu agora vou dançar para todas as moças

Para todas Ayabás, para todas elas [...]

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

<sup>3</sup>Site: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929> – Acesso em 24/07/2025

<sup>4</sup> GIL, Gilberto. *As Ayabás*. In: GIL, Gilberto et al. *Os Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco sonoro (LP).

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

A colocação política de Gil mostra que o artista foi coerente ao produzir tanto músicas de enaltecimento da cultura negra, quanto músicas de protesto, como no caso de “O Seu Amor” composta por ele e que faz parte do repertório de *Os Doces Bárbaros* de 1976. Da maneira desprendida como lidou com suas prisões durante a ditadura militar, o artista demonstra ter aprendido lidar publicamente com falas conservadoras provindas do sistema judiciário da época. Christian Ribeiro (2018, p. 109) no texto “Gilberto Gil e a reconstrução artístico-política do conceito de negritude em Refavela”, destaca que Gilberto Gil já estava antenado ao “processo de rearticulação política [...]” principalmente no que se refere à (re)africanização de movimentos de rua:

O que ante tantas adversidades acaba por valorizar os méritos artísticos e o significado histórico dessa obra, por fazer notar, destacar a ocorrência de experiências de vidas, vontades e necessidades que, em final dos anos 1970, ainda se faziam invisíveis ante o “status quo” dominante, o padrão social tradicional vigente. É nesse sentido que destacamos “Refavela” enquanto uma

síntese artística de Gilberto Gil em relação aos processos de rearticulação política e cultural que ocorria no Brasil ao final dessa década, em especial a partir dos processos de (re)africanização do carnaval de rua de Salvador, com a consequente constituição dos blocos afros baianos; e a formação do denominado “movimento Black Rio” e os bailes *blacks* na capital fluminense. Além disso, a concepção de “Refavela” ocorreu no exato momento em que uma nova geração de militantes negros começa a se constituir em uma dupla *práxis* política; o de se opor ante a ditadura civil — militar vigente à época; e o de denunciar e confrontar o racismo estrutural brasileiro.

O mundo mítico da cidade de São Salvador e de toda a Bahia é a marca que o Imortal da Academia Brasileira de Letras, hoje com 83 anos, quis deixar para as próximas gerações. O misticismo culturalmente aflorado do baiano e a necessidade de se revisitar movimentos culturais de resistência, moldam um método prático e crítico de letramento racial, uma contribuição simbólica em uma sociedade racista, que despreza religiões de matrizes africanas, fetichizando-as e demonizando-as. Se o negro africano era considerado sem alma pelo sistema econômico colonial, logo, sua religião e toda a sua essência eram desumanizadas. No sistema escravocrata, outras religiões não tinham aval da igreja católica para existir. O sincretismo religioso, como forma de violência, teve, por consequência, negros aculturados e assimilados pela cultura cristã europeia compulsoriamente. No livro *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado* Abdias do Nascimento denuncia que o genocídio da população negra no Brasil

não se dá apenas pela violência física e material, mas também pela violência simbólica e cultural. Ele argumenta que o Estado e as elites buscaram sistematicamente apagar, silenciar e neutralizar as formas autênticas de religiosidade e cultura afro-brasileiras, impondo uma assimilação forçada ao modelo europeu/cristão. Abdias do Nascimento (2018, p. 101-104) destaca que essa prática não se configurou como simples troca cultural, mas como parte do projeto de genocídio cultural do negro brasileiro, “um processo que visava negar-lhe a possibilidade de preservar, em sua inteireza, suas tradições religiosas e cosmovisões africanas”. (Nascimento, 2018, p. 101-104)

O sincretismo religioso, embora muitas vezes lido como um “caminho de resistência”, é também apontado por Abdias como parte de um processo violento de dissimulação e controle cultural: ao obrigar os negros a mascararem seus deuses nos santos católicos, o sistema colonizador não apenas restringia sua liberdade religiosa, mas também os obrigava a internalizar símbolos de uma fé opressora, desfigurando sua cosmovisão original. A escolha de Gil e dos artistas do grupo em reavivar a identidade negra no imaginário cultural brasileiro é um fato solidariamente político, com pauta atrelada ao movimento negro e contra a censura, fica ainda mais evidente na cena em que os artistas performam “As Ayabás”, .Gilberto Gil usa um macacão branco bordado com um machado de Xangô na parte do peitoral, na cor vermelha, cor que representa o Orixá; seu cabelo *black* está trançado com uma trança nagô, amarrado

com fitas brancas nas pontas “As Ayabás”, canção de Gil e Caetano, o termo significa rainha, esposa do rei; no candomblé, orixá feminino que pode ser Oxum, Obá, Iemanjá, entre outras. Obá, por sua vez Suas cores são representadas pelo marrom raiado, vermelho e Amarelo; seus símbolos são Ofange (espada) e Escudo de Cobre, Ofá (arco e flecha), na cena em que cantam a canção, Caetano parece performar um escudo, colocando a mão cerrada ao lado do rosto. Ele usa um adereço na cabeça que parece uma coroa. Combativa, impetuosa, guerreira, a orixá é ligada às águas. Segundo o livro Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo, Pierre Fatumbi Verger explica que:

A religião dos Orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o travão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, àxé, do ancestral Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. A passagem da vida terrestre à condição de orixá desses seres excepcionais, possuidores de um axé poderoso, produz-se em geral em um momento de paixão, cujas lendas conservaram a lembrança. Veremos, numa lenda, como Xàngó tornou-se o objeto dessa mutação quando um dia, exasperado por ter destruído seu palácio e todos os seus, subiu a uma colina em Igbeti, perto da antiga Oyó, e quis experimentar a eficácia

de um preparado destinado a provocar o raio. Em Outra lenda, Xàngó tornou-se Orixá, ou eborá, em um momento de contrariedade por se sentir abandonado, quando deixou Oyó para retornar à região de Tapa. Somente sua primeira mulher, Oyá, o acompanha na fuga e, por sua vez, ela entrou para debaixo da terra depois do desaparecimento de Xàngó. Suas duas outras mulheres, Oxum e Òbà, tornaram-se rios, que têm seus nomes, quando fugiram aterrorizadas pela fulgurante cólera do marido comum. (Verger, 2002, p.3)

### 3 Corpo-tela, imagem, ação: Gilberto Gil e o riso como performance de protesto no julgamento por porte de maconha em Florianópolis (1976)

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

ao uso de drogas. O documentário registra o seguinte relato de Gil, já na delegacia de tóxicos:

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

Ideais progressistas circulavam ao redor do mundo: o direito dos trabalhadores, das mulheres, dos povos negros e indígenas e, o mais importante, o direito à liberdade. Enquanto isso, no Brasil, a ditadura preocupava-se em vigiar o espaço privado dos civis sem nenhuma espécie de pudor, tendo suporte da máquina pública. Observa-se no fragmento transcrito a intenção de Gilberto Gil em demonstrar-se revoltoso com a situação que estava vivendo, visto que de maneira alguma sua intenção era comercializar ou viver da venda de entorpecentes. Para além da suspensão de direitos políticos, determinado pelo artigo 5.º do AI-5, a liberdade vigiada era um dos incisos, algo imputado a Gil, seus amigos e a milhares de outros perseguidos políticos. A fala do delegado de tóxicos, de forma irônica, narrando a maneira como

prende o Gilberto Gil, demonstra o ideal conservador e repressivo contra os direitos civis e contra o diálogo sobre o uso de drogas e saúde mental. A mídia corroborava com o discurso punitivo da política “antidrogas” do regime militar e estava determinada a tornar o caso do cantor um exemplo do que poderia ocorrer com os jovens brasileiros, caso aderissem à contracultura ou a qualquer movimento considerado subversivo. No documentário, o delegado vangloria-se por poder “enquadrar” os artistas. No texto “Doutrina de segurança nacional, guerras psicológicas e política antidrogas no Brasil”, Leon Kaminski explica que<sup>5</sup>:

O regime militar buscou empreender ações no campo psicossocial direcionadas ao uso de drogas, pois entendiam que as práticas e ideias dos movimentos contraculturais estavam inseridas numa guerra psicológica promovida pelo comunismo. Atuando nessa suposta guerra, as ações da ditadura foram direcionadas tanto para atividades coercitivas, com a estruturação de um aparato repressor especializado no combate às drogas, não deixando de recorrer à tortura, quanto para embates no campo cultural, com a censura em relação ao tema e à propaganda antitóxicos na área educacional e na imprensa. A repressão aos entorpecentes possuía um caráter político, não sendo uma simples norma no campo sanitário. Por outro lado, as políticas antidrogas da ditadura e o Terrorismo de Estado, combinadas com o racismo estrutural e a desigualdade econômica e social, geram graves consequências até os dias atuais (Kaminski, 2022, p. 02).

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

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

A cena seguinte começa com a imagem de um policial marchando de um lado para o outro em frente à delegacia de tóxicos, protegendo a entrada do estabelecimento. Ele veste uma farda cor cáqui, um capacete azul acinzentado e porta uma arma de cano longo na mão direita. Em outra cena, já dentro do prédio, a câmera filma – de baixo pra cima, do canto direito ao esquerdo – a arma do policial que se posicionava em pé ao fundo, observando o que os artistas falavam. Em uma crescente, as armas aparecem na imagem, até tomarem a centralidade da tela.: o soldado representa a presença do Estado. O documentário narra,

<sup>5</sup>Diamantina, MG. p. 1-10, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://www.encontro2022.mg.anpuh.org/resources/anais/18/>

eh2022/1659986463\_ARQUIVO\_badf8f9c0db765aed0543c3522feb6e7.pdf. Acesso em: 17/01/2025.

portanto, a história na contramão do que era exposto pela imprensa ou pela polícia.

As ações arbitrárias por parte do poder institucional, desde a disposição física da polícia em perseguir o grupo criminosamente, vigiando-os a todo momento até falas que reforçam o estereótipo de uma sociedade moralista e conservadora, foram mostradas no documentário. Ele mostra como foi nítido o esforço do regime militar em demarcar o território com o propósito de determinar o que era certo ou errado, baseando-se em vieses fascistas<sup>6</sup>, onde o sistema de silenciamento e a perseguição eram financiados pelo Estado. No excerto transcrito da fala do delegado, ele corrobora com as ações discricionárias tomadas pelo corpo policial. Mesmo sendo filmado, não disfarça a satisfação ao relatar como abordou os artistas em seus aposentos no hotel, comemorando o sucesso da abordagem:

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

<sup>6</sup> A interpretação marxista do fascismo teve seu início em meados de 1920, quando socialistas italianos definiram o fascismo como um conjunto de “demagogia social, corrupção e terror branco ativo, unidos a uma extrema agressividade imperialista no campo da

e ele disse que era e que havia trazido de São Paulo. Então, eu dei voz de prisão. [...] E ele disse: “tudo bem”. Daí, trouxemos o Gil pra cá [delegacia] e não houve mais problema nenhum (Os Doces Bárbaros, 1976, 23min 18s a 27min 35s. Transcrição nossa)

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

política externa”, ideologicamente se camuflando pelas ideias de “bem-estar-social” [Tarchi, 2015, p. 37] (Julio César e Lucas Ferreira, *Colloquium Socialis*, Presidente Prudente, v.8, p. 1-16jan/dez 2024, e245024, p. 5.)

parte em que a imagem do jornal deveria aparecer, provavelmente em decorrência de direitos autorais.

**Figura 2:** Captura de tela: *Frame* com manchete do jornal *O Globo*



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

A cena gravada de dentro da delegacia capta o clima de tensão. A câmera, em seguida, mostra Gil e Chiquinho Azevedo, ambos folheando livros, aparentemente tranquilos, mas visivelmente entristecidos, chateados. Vestiam roupas simples: Gil com uma camisa azul escura, com o cabelo trançado e amarrado com fitinhas brancas, dadas por Andreia, uma menina que o artista encontrou na estreia dos *Doces Bárbaros* em Curitiba, antes de ir para Florianópolis. Assim como Andreia, Sandra, sua mulher à época, e as mulheres citadas na canção “Sandra” são homenageadas pelo cantor “por representarem o feminino”, sua “sustentação naquele momento” (Rennó, 2003, p. 221) um ano após o ocorrido no disco *Refavela* (1977). Ele continua:

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

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

**Figura 3:** Captura de tela: Gilberto Gil chega ao julgamento com a boina dada por Cíntia.



**Fonte:** *Os Doces Bárbaros*, 1976, 35min.

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

**Figuras 3 e 4:** Captura de tela: Momento em que o artista reage à leitura do juiz.



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

Ainda na cena da delegacia, com a imagem de Gil centralizada na tela, o artista reforça que ambos, ele e Chiquinho, estavam seguros e que não sofreram nenhum tipo de

tortura ou penalização física. Isto serviu para tranquilizar os espectadores do documentário e fãs do grupo. Mesmo assim, sua fala é cautelosa e, ao mesmo tempo, ácida, porque Gil não aceita se despir da verdade.

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

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

A década de 1970 requeria uma visão ainda mais ampla sobre a existencialidade humana, mais progressista e mais livre, porque foi um período marcado por intensas transformações políticas, sociais e culturais, em que emergiam debates sobre direitos civis, movimentos de libertação sexual, lutas feministas, negras e estudantis, além da

consolidação de uma cultura de massa globalizada. Nesse contexto, a arte e a música, especialmente no Brasil sob a repressão da ditadura militar, assumiram o papel de questionar normas estabelecidas e propor novas formas de subjetividade e resistência. O fato de se querer experienciar uma nova temporalidade atrelada ao uso da maconha, parte do mesmo ponto. No Brasil, contudo, vivíamos a expressão máxima do capitalismo, responsável por dilacerar o estado de direito e a oportunidade que o Brasil tinha, àquela época, de renunciar ao atraso e de discutir questões, de fato, pertinentes para o progresso do país. Sobre a questão da liberdade à época, Gil elucidada:

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

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

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

Na canção “O seu amor” composta para o disco “Os Doces Bárbaros” o compositor faz menção ao *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, máxima utilizada no período da ditadura militar para ameaçar e expulsar os que não concordavam com o sistema. De maneira conservadora ou inquisitória, revela o quanto a noção de amor fora aniquilada para caber em um propósito que visivelmente não combinava com o significado da palavra. Quem ama deixa que o outro seja, exista, fale, seja livre. É o que diz a canção. Ao utilizar a preposição ‘e’ ao invés de ‘ou’, Gil cria uma antítese entre o verbo “deixar”, acompanhado pelo verbo “livre para amar”, “Em oposição àquela ideia maniqueísta: ‘ou isso, ou aquilo; ou isso, ou aquilo outro; ou eu, ou ele” (Gil *apud* Rennó, 2003, p. 211), Gil

tece uma narrativa sobre liberdade e desprendimento, deixando livre para amar.

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

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

Gil, à frente daquele tribunal, é agora o corpo-tela de sua indignação e o fato de não poder falar, não o impede de expressar-se corporalmente ao discurso proferido pelo magistrado. Na roupa que veste, no cabelo que usa e na forma como se comporta, Gil comunica, disserta, protesta ser quem é sem medo de o ser e é justamente por isso que o caso é espetacularizado. Um homem negro que entendia seu poder diante da indústria cultural brasileira e que não aceitou nada calado. Ao findar do julgamento, ambos os artistas foram internados “no Instituto Psiquiátrico São José, próximo a Florianópolis, graças a argumentação da defesa, de onde saíram no dia 20 para se submeterem a tratamento ambulatorial periódico no sanatório Botafogo, no Rio.” (Rennó, 2003, p. 23). A reivindicação de Gil, traduzida ora em olhar atento, ora em serenidade, ora em sarcasmo, ora explicitamente reivindicando suas raízes ancestrais, ora protestando ou resistindo ao sistema ditatorial vigente. Sua reivindicação e reação não foi pelo uso indiscriminado de drogas, mas sim contra o conservadorismo que atrela o usuário à criminalidade, o que, de fato, foi um erro por parte do magistrado.

O debate sobre como Gil performa o humor em um momento tenso, diante de um sistema ditatorial que reprimia violentamente quaisquer movimentos de resistência é muito valioso para os estudos da performance. O “riso” de Gil, de canto de boca, é um riso ácido e, ao mesmo tempo, de escárnio. Para o filósofo e crítico literário inglês Terry Eagleton, o riso “é um fenômeno universal, o que não significa que seja uniforme” (2020, p. 59), isto é, não é

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

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

#### 4 Considerações finais

O documentário *Os Doces Bárbaros* (1976) é uma produção cinematográfica descritiva, evidenciando pertinentes questões sobre o cenário repressivo da época, mas sem

esquecer de enfatizar a resistência negra, que era o cerne do trabalho que os artistas vinham empreendendo, consistindo em uma forma de resistir ao sistema. Os olhares de cuidado entre o grupo durante a primeira comitiva de imprensa antes da estreia da turnê, seguidos de respostas repletas de ironia, sarcasmo e metáforas, figuras de linguagem muito utilizadas para burlar a censura da época, sinalizavam a apreensão e o desassossego que sentiam à época. Não à toa, suas vidas eram vigiadas por perto pela polícia em carros não oficiais.

A prisão de Gil era também uma forma de interromper a turnê, o que, por fim, não ocorreu. Por ser o trabalho que lhe dava renda, após recurso judicial, Gil pôde voltar aos palcos e terminá-la com os Doces Bárbaros. O debate sobre arquivo, memória e performance de resistência, seja no palco, seja no julgamento, seja na vida. Os bárbaros artistas que “*Com amor no coração, cheios de felicidade*” entram na “*cidade amada*”, como diz a canção “Os Mais Doces Bárbaros”, não invadem matando, não entram destruindo, não entram torturando, tirando a liberdade das pessoas, que é o que se via no período militar e o que se viu no período colonial escravocrata. A invasão dos Doces Bárbaros é como o próprio nome diz: doce. Preparada, elaborada, anunciada, vista, revista, consultada, performada. A revolução e a resistência se estabelecem na poética do corpo, no movimento da ancestralidade que é central na cultura popular brasileira e que reverberam as potencialidades do povo brasileiro em sempre resistir, de diferentes formas, contra a barbárie. Na contramão da censura, o grupo

destaca-se por suas representações libertárias, suas danças, no repertório musical que reflete não só o espectro político brasileiro da década de 70, sendo Gil e Caetano fundadores do movimento tropicalista, mas também revoluciona a cultura popular nacional. Resistir em meio ao caos ditatorial do período, é afirmar que o documentário *Os Doces Bárbaros*, como arquivo, é um símbolo de resistência para a juventude brasileira e ensina o telespectador a observar elementos para além das obviedades. O riso de Gil, por fim, é, em si, um ato performático que carrega diversas “atitudes emocionais” e aciona o repertório sociolinguístico, além de seu próprio repertório artístico. O riso de Gil é “burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente,” como reflete Bakhtin (2008, p. 10). Rir aqui é um escape do absurdo, do esdrúxulo, do moralismo sádico. Rir é resistir!

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora Universidade de Brasília, 2008.
- DOCES BÁRBAROS. Rio de Janeiro: Philips Records, 1976. Álbum (1h22min).
- EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- FEITOSA, Julio César Puro; FURLAN, Lucas Ferreira. Introdução ao estudo historiográfico do fascismo: crítica ao ponto de vista marxista e à “teoria geral do fascismo”. *Colloquium Socialis*, Presidente Prudente, v. 8, p. 1-16, jan./dez. 2024. e245024.
- GIL, Gilberto. *Realce*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1979. Álbum (37min44s).
- GIL, Gilberto. *Refazenda*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975. Álbum (37min28s).
- GIL, Gilberto. *Refavela*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1977. Álbum (37min44s).
- KAMINSKI, Leon. A doutrina nacional, guerra psicológica e políticas antidrogas no Brasil. In: XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-MG: Brasil 200 anos depois entre a independência e os desafios da contemporaneidade, 2022, Diamantina.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza; São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 107-120, 2016.
- OS DOCES BÁRBAROS. Direção de Jon Tob Azulay. Produção de Gilberto Gil Produções; Maria Bethânia Produções. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976. Documentário/Musical (1h40min). Disponível em: Globo Play e

[https://youtu.be/FIAjvgh0\\_Ok?si=RKW2oCviH8KbHR2T](https://youtu.be/FIAjvgh0_Ok?si=RKW2oCviH8KbHR2T). Acesso em: 17 jan. 2025.

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

RIBEIRO, Christian. Gilberto Gil e a reconstrução artístico-política do conceito de negritude em Refavela. *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, n. 202, p. 97-111, mar. 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 12-25, 2003.

TAYLOR, Diana. Performance: teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (orgs.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.