

“Pela Internet”: música, temporalidades e cultura digital

“Pela Internet”: Music, Temporalities and Digital Culture

Breno Ampáro

Pesquisador associado ao Instituto de Artes da UNESP

E-mail: breno.amparo@unesp.br

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9468708243111479>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0202-0729>

Recebido em: 15/03/2025

Aprovado em: 01/09/2025

RESUMO

Este artigo analisa as canções de Gilberto Gil “Pela Internet” (1996) e “Pela Internet 2” (2018) como narrativas que, a partir de suas temporalidades, elaboraram experiências e prognosticaram transformações nas relações sociais, tecnológicas e culturais. A investigação, ancorada na análise da linguagem musical e das letras sob uma perspectiva histórica, lança mão do arcabouço teórico da história dos conceitos (Koselleck 2014), do poder generativo das metáforas (Fernández-Sebastian 2024) e da noção de acordes historiográficos (Barros 2011). Procura demonstrar a centralidade da linguagem na construção de narrativas que, atravessadas pelas experiências no tempo, transformaram expectativas otimistas em torno do digital em visões mais céticas e críticas. A análise busca revelar como “Pela Internet” criou um horizonte de expectativas otimista, projetando uma ideia de futuro democrático, acessível, amplamente conectado e inovador, enquanto “Pela Internet 2” refletiu uma experiência marcada pela vigilância, exploração de dados e uma sensação de aprisionamento na “rede”. A noção de “acorde Gil” é utilizada como ferramenta metodológica para compreender a mutabilidade da perspectiva do compositor ao longo do tempo. O estudo também examina a influência do desenvolvimento capitalista, da indústria fonográfica e da ascensão das grandes empresas de tecnologia (*big techs*) na configuração do cenário digital abordado nas canções. Conceitos como fetiche tecnológico, presentismo e colonialismo digital são mobilizados para aprofundar a análise das transformações históricas e sociais mediadas pela tecnologia e refletidas na obra de Gilberto Gil. Em suma, as canções oferecem uma perspectiva singular sobre a complexa e multifacetada experiência digital e suas implicações socioculturais.

PALAVRAS-CHAVE

Redes; Temporalidades; Cultura Digital; História da Internet; Gilberto Gil.

ABSTRACT

This article analyzes Gilberto Gil's songs, “Pela Internet” (1996) and “Pela Internet 2” (2018), as historical narratives that, based on their respective presents, articulate experiences and forecast transformations in social, technological and cultural relations marked in time. The research, anchored in the analysis of musical language and lyrics from a historical perspective, draws on theoretical framework of the conceptual history (Koselleck 2014) and the generative power of metaphors (Fernández-Sebastian 2024), as well as the notion of historiographical chords (Barros 2011). It seeks to demonstrate the centrality of language in the construction of narratives that, shaped by temporal experience, have transformed optimistic expectations around the digital, into more skeptical and critical views. The analysis seeks to reveal how “Pela Internet” created an optimistic horizon of expectations of a future projecting a vision of a democratic, accessible, widely connected, and innovative future, whereas “Pela Internet 2” reflects an experience marked by surveillance, data exploitation and a sense of imprisonment in the “net”. The notion of the “Gil chord” is used as a methodological tool to understand the mutability of the composer's perspective over time. The study also examines the influence of capitalist development, the recording industry and the rise of big tech companies on the configuration of the digital landscape portrayed in these songs. Concepts such as technological fetish, presentism and digital colonialism are mobilized to deepen the analysis of the historical and social transformations mediated by technology and reflected in Gilberto Gil's work. In short, the songs offer a unique perspective on the complex and multifaceted digital experience and its sociocultural implications.

KEYWORDS

Networks; Temporalities; Digital Culture; History of the Internet; Gilberto Gil.

Música em cena

Os acontecimentos históricos não são possíveis sem atos de linguagem, e as experiências que adquirimos a partir deles não podem ser transmitidas sem uma linguagem.
Reinhart Koselleck

Uma metáfora procura explicar algo em termos de outra coisa, compreender o desconhecido nos termos do conhecido, o invisível pelo visível, o abstrato através do concreto.
Javier Fernández-Sebastián

O pensamento é nuvem/ O movimento é drone
Gilberto Gil

O palco daquela tarde fugia ao convencional estilo italiano. Não só o palco, como também a apresentação em nada se assemelhava ao que possivelmente Gilberto Gil já havia experienciado. Enclausurados entre quatro paredes, estavam reunidos músicos, engenheiros e técnicos de som que, ao seu turno, também trabalhavam. Instrumentos musicais, fios e cabos atravessavam a sala, daqui acolá, numa orquestração de alta complexidade. Dali, de dentro de uma sala do escritório da empresa IBM no centro da cidade do Rio de Janeiro, seria transmitido virtualmente um show de uma hora de duração, protagonizado pelos músicos Gilberto Gil, compositor, cantor e instrumentista, Liminha, que comandaria as cordas graves no contrabaixo, e Jorge Gomes, que tocaria bateria e bandolim (O Globo. “Gil dá boas-vindas à Internet, mas ‘com pé atrás’” 1996).

Já passava das 17 horas de sábado, 14 de dezembro de 1996, quando os primeiros acordes irromperam na sala por meio dos instrumentos, amplificadores e cabos. Os sons, no entanto, não ficariam restritos àquele ambiente. Uma estrutura de canais e megabytes havia sido montada com a finalidade de transmitir o espetáculo, rompendo as barreiras óbvias do espaço, tanto quanto fosse possível (O Globo. “Gil voa nas asas virtuais” 1996). O evento prometia ser um encontro disruptivo com o artista. Um show sem filas, sem cambistas e sem ingressos (O Globo. “Neste dia 14, Gilberto Gil, sem fila e sem cambista” 1996). Da tela de um computador seria possível acompanhar a estreia da canção de trabalho, “Pela Internet”, além de um inédito bate-papo virtual, após o espetáculo.

Apesar do aparente efeito democratizante da quebra de barreiras físicas, nem todas as pessoas estariam aptas a acompanhar o show. Uma estrutura mínima era requerida aos usuários, sendo ela um computador com processador Pentium e Windows 95, além de um software desenvolvido pela própria IBM, o Bamba (O Globo. “Gil dá boas-vindas à Internet, mas ‘com pé atrás’” 1996).

Terminado o show, o compositor ainda se dispôs a um bate-papo online, que contou com a participação de 650 internautas. O entusiasmo de Gilberto Gil em relação à apresentação, captado em falas durante o show pelo jornal *O Globo*, deixava entrever uma certa percepção de que se estava prestes a inaugurar um novo momento do trabalho artístico. Disse Gil, em 14 de dezembro de 1996, que o que se estava fazendo era “uma forma democrática de divulgar a música, e em breve todos os artistas estarão fazendo o mesmo” (O Globo. “Gil voa nas asas virtuais” 1996).

Algo desse entusiasmo poderia ser notado pela própria expectativa criada em torno do feito, já que o próprio *O Globo* noticiava o evento do dia 14 de dezembro desde o dia 3 do mesmo mês. Foram oito matérias ao longo do período, elaboradas por periódicos nacionais, sobre a apresentação virtual de Gilberto Gil, além de propagandas e divulgações¹. Seis delas veiculadas pelo próprio *O Globo*, duas inclusive assumindo a capa do “Segundo Caderno”, seção voltada à repercussão de eventos culturais.

Vinte e um anos depois, precisamente no dia 1º de fevereiro de 2018, o “Segundo Caderno” noticiava um duplo assassinato com o título “Me mataram duas vezes”. Tratava-se, no entanto, de uma exposição em sentido figurado, em que o compositor Gilberto Gil elaborava a relação com o público e especialmente com *haters* via universo virtual. A reportagem celebrava os 21 anos da canção “Pela Internet” e o lançamento de sua mais recente versão, “Pela Internet 2”.

Em tom menos entusiástico, o cantor disse que nessa nova versão “a dose apologética diminuiu e a crítica aumentou”. Justificava sua posição apontando que via que a internet havia se tornado “um pandemônio, um estímulo a esse narcisismo individualista que se desdobra em política de ódio” (O Globo. “Me mataram duas vezes” 2018). O tom cético

¹ O conteúdo pesquisado relaciona até onde foi possível a captação das matérias pela busca das palavras-chaves “Gilberto Gil” e “Pela Internet” e o mecanismo de reconhecimento óptico de caracteres (OCR) das ferramentas de busca digitais dos acervos da Hemeroteca Digital, Folha, O Estado de São Paulo, O Globo e Jornal do Brasil.

também poderia ser notado em outra dimensão. A ocasião ocupou menor atenção do próprio tabloide, que veiculou o acontecimento em sua página digital e no “Segundo Caderno”.

A falta de entusiasmo notada a partir das duas dimensões – a do próprio compositor, que já observava o campo virtual com ceticismo, e a parca publicização do evento, que parece não ter chamado a atenção da imprensa – pode se justificar por uma miríade de fatores. A internet já não era novidade em 2018, a imprensa passou a atuar a partir e para além de dispositivos móveis, como celulares e tablets, tornando o conteúdo impresso oneroso em termos de tempo, recurso e distribuição. Também nessa direção, as grandes coberturas de eventos cederam lugar a pílulas de comunicação, fragmentadas e de curtíssima duração, uma vez que mais eventos passaram a disputar o espaço midiático das plataformas jornalísticas e a necessidade do aumento da produção e do consumo de conteúdo se fez imperativa.

Considerando, portanto, os episódios descritos, nos quais a música ocupa um papel central, interessa aqui interrogar por onde e por quais sentidos seria possível investigar as transformações sociais e históricas nas mediações entre humanidade, tecnologia e arte. Dito de outra forma, as perguntas que protagonizam a presente investida são: o que a experiência musical de “Pela Internet” e “Pela Internet 2”, narradas pelo periódico *O Globo*, pode dizer sobre as mudanças nas relações entre música, tempo e memória? Como horizontes de expectativas e espaços de experiência, futuro e passado, são antecipados pelo próprio advento da linguagem nessas canções? Por fim, em que medida, se é que se pode especular sobre alguma mensuração desse aspecto, a internet e o ambiente digital contribuíram para as transformações nos mecanismos de elaboração da memória, do arquivamento e da circulação da música?

O exercício interpretativo proposto nesta jornada foi elaborado a partir da consulta de fontes documentais em formato digital. Em reportagens de jornais que circularam nos anos de 1997 e 2018 foram encontrados os vestígios que permitiram emoldurar as circunstâncias históricas que, em alguma medida, influenciaram e foram influenciadas pelas composições musicais aqui analisadas. Ressalta-se, assim, que as canções também compõem o *corpus* documental deste trabalho.

Nesse sentido, destaca-se que a investigação proposta não tem nenhuma pretensão de dar conta de abarcar uma possível ideia de totalidade histórica. O exercício analítico procura estabelecer uma narrativa que privilegie a interpretação de presentes passados

conjugando experiências e expectativas, projetadas a partir do vasto campo de possibilidades permitidos à linguagem.

O presente artigo apresenta-se dividido em seis seções. “Música em cena” trata-se de um prólogo explicativo, partindo de uma narrativa que propõe um exercício imaginativo dos passados envolvidos nessa trama. Em “Bula teórica” apresentam-se as ferramentas teóricas pelas quais se empreenderá a análise das fontes. Propondo uma discussão assentada no campo da linguagem, apresenta a possibilidade de se refletir sobre a canção, forma musical que privilegia o discurso cantado, como produto de uma narrativa histórica que arrola dimensões acerca das temporalidades presentes, passadas e futuras.

A seção seguinte, “Por dentro das canções”, projeta uma análise pormenorizada das duas músicas, procurando destacar aspectos musicais, como sonoridades e recursos técnicos, em relação às suas experiências temporais. “Entre tempos e horizontes: as sonoridades do acorde Gil” promove uma reflexão à luz da teoria do acorde historiográfico, cunhada por José d’Assunção Barros, propondo uma inflexão para além da perspectiva de historiadores, explorando a possibilidade de pensar esse aspecto teórico no caso do compositor Gilberto Gil. “Tramas, redes e sons” parte das canções para tecer possibilidades sobre presentes passados. Cada canção projeta-se a partir das circunstâncias históricas, que por si mesmas também foram elaboradas, e para além, elaborando uma narrativa fartamente influenciada pela particularidade histórica em que se insere. Por último, as “Considerações finais” se constituem como síntese das discussões apresentadas, indicando como o diálogo com as artes, especialmente as musicais, pode oferecer um vasto campo de apreensões não apenas sobre a história, mas sobre dimensões de temporalidades que marcam a experiência social.

Bula teórica

A proposta desta seção é explicitar o itinerário teórico pelo qual se examinarão aspectos linguísticos, sintáticos e semânticos possíveis produzidos por meio da observação das canções “Pela Internet” e “Pela Internet 2”. A análise que se pretende a partir das fontes, nesse caso, propõe uma reflexão epistemológica ancorada na música como objeto de estudo para a historiografia. Ou seja, os aspectos da linguagem musical que ora se pretendem analisar arrolam letra, forma, instrumentação, andamento e dimensões interpretativas do

cantar, como elementos que caracterizam e situam historicamente determinado artista, obra ou canção².

A pergunta que norteia a análise aborda a possibilidade de a canção, enquanto linguagem, inaugurar ou antecipar aspectos de um mundo vivido e arquitetado, por meio da própria poesia, horizontes de expectativas sobre um determinado futuro. Em outras palavras, e aqui cabe uma digressão de fundo teórico, trata de questionar quais projetos de futuro e passado são inaugurados segundo advento da palavra. Precisamente sobre esse aspecto, Koselleck propôs a seguinte reflexão:

Consideremos a relação entre fala e linguagem. Quem deseja expressar algo e fazer-se entender recorre a uma linguagem que o ouvinte, por suposto, conhece; só assim é possível comunicar-se. Mesmo quem deseja dizer algo novo precisa se expressar na linguagem existente. Para que um ato singular de fala possa ser compreendido, o patrimônio linguístico precisa estar à disposição como algo preestabelecido. Os atos de fala singulares repousam na recorrência da linguagem, que é atualizada na realização de cada fala e só sofre mudanças lentas, mesmo quando surge algo completamente novo (Koselleck 2014, 22).

Não se trata de sublevar a importância dos elementos musicais, tampouco de supor que seja a palavra, enquanto instância falada ou escrita, capaz de isoladamente desnudar um mundo por vir, o presente e descrever a totalidade dos eventos de um passado. Mas sobretudo parte-se da compreensão de que tanto os elementos sonoros quanto as palavras, especialmente na forma canção, são usados a partir de um patrimônio linguístico que se arquiteta a partir e para além de uma determinada temporalidade.

É por meio da recorrência e da repetição, portanto, que uma determinada fala, expressão ou mesmo sonoridade faz-se compreensível. Também é essa condição que inaugura a possibilidade de que, dentro de um esquema de recorrência, algo singularmente novo seja projetado. É daí que resulta o poder estrutural e generativo das metáforas, que, enquanto figuras de linguagem, apresentam-se como ferramentas possíveis para explicar o desconhecido a partir daquilo que já se conhece.

Normalmente baseada em uma analogia que dá origem a um trânsito de propriedades e atributos entre duas situações, objetos ou estado de coisas, a metáfora seria a principal estratégia que a humanidade dispõe para

² A análise aqui pretendida, portanto, joga luz aos aspectos musicais como forma de investigação, pois toma o complexo musical em sua amplitude de nexos e significados, e não apenas um aspecto isolado, como é o caso de muitos trabalhos que tomam apenas a letra ou poesia como eixo de análise. Sobre possíveis usos da música como fonte para investigação histórica, cf. “História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação” (Barros 2018).

‘colonizar semanticamente’ o desconhecido, ou seja, para tentar aceder ao não familiar e torná-lo familiar (Fernández-Sebastián 2024, 6, tradução livre).

Em outras palavras, parafraseando Koselleck (2014), trata-se simultaneamente das dimensões diacrônica (seus usos e sentidos ao longo do tempo) e sincrônica da palavra (sentido ou ideia que a expressão busca captar enquanto novidade partindo de uma palavra já existente).

Antes de seguir para a canção, há de se notar um último, porém não menos importante aspecto teórico para a análise que se pretende realizar. Até aqui a leitora ou o leitor já tem em mente que a análise que se pretende recorrerá a um certo recurso híbrido em que aspectos históricos, musicais e linguísticos arrolam-se simultaneamente. Mais do que isso, os aspectos estruturais da linguagem musical nas letras encontram na forma canção uma centralidade da palavra que aqui interessa, não apenas pelo protagonismo sintático – no sentido de que na canção a letra cantada assume preponderância formal e discursiva –, mas especialmente pelo aspecto semântico. O discurso musical protagonizado pela palavra cantada assume sentidos e capta nuances temporais de um determinado presente.

Note-se, no entanto, que a investigação não investe interrogatório a todo e qualquer termo, mas precisamente àqueles que condensam algo além de sua experiência sincrônica, de seu uso mais imediato. Assim, chega-se ao ponto nodal do inquérito linguístico-semântico, o conceito e sua instância explicativa pretensamente anterior, a metáfora.

O sentido de uma palavra pode ser determinado pelo seu uso. Um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico. Embora o conceito também esteja associado à palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela (Koselleck 2006, 109).

Se um conceito aparece como advento de uma experiência histórica coletiva, porque como fenômeno linguístico seus usos o fazem ser “mais do que uma palavra”, a metáfora aparece aqui como substância do conceito, um exercício explicativo para um universo ainda não plenamente colonizado pelo campo linguístico.

Assim, pela qualidade polissêmica, um conceito se faz mais do que palavra, justamente porque capta os elementos do cotidiano empiricamente, mas também se liga a dimensões mais amplas dos aspectos sociais, políticos e, sobretudo, históricos. Por outro

lado, “grande parte da ‘saída’ conceitual tem intrinsecamente uma origem e estrutura metafórica” (Fernández-Sebastián 2024, 136) que ensaia, descreve e ganha o novo a partir de um patrimônio linguístico herdado e, portanto, conhecido.

Na próxima seção, o procedimento de análise léxico-musical permitirá que a abstração teórica aqui realizada ganhe contornos mais concretos.

Por dentro das canções

A canção “Pela Internet” foi lançada no ano de 1996. Caracterizada pelo próprio compositor como um samba híbrido (“Gil dá boas-vindas à Internet, mas ‘com pé atrás’” 1996), sua instrumentação conta com instrumentos de corda como violão, guitarra e contrabaixo, percussão composta de bateria, tamborim, reco-reco, ganzá e pandeiro, além de gaita, teclados, sintetizadores e *scratches*³. Composta em forma canção, sua estrutura corresponde a um modelo AA⁴, em ritmo quaternário e andamento correspondente a aproximadamente 90 batimentos por minuto, definindo-se como *andante*⁵.

A letra da canção faz uso de palavras em português combinadas a um léxico usado em meios e definições dos ambientes digitais, identificado especialmente por expressões em inglês (web, homepage, gigabytes), como pode ser visto na íntegra da poesia:

Criar meu web site
Fazer minha homepage
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleje
Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve um oriki do meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé
Um barco que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve meu e-mail até Calcutá
Depois de um hot-link
Num site de Helsinque
Para abastecer
Eu quero entrar na rede

³ Técnica musical que consiste em efeito sonoro causado pela fricção de discos de vinil. Comumente utilizado em estilos musicais como rap e hip-hop.

⁴ Introdução: 4 compassos/ Seção A: 8 compassos/ Seção A': 6 compassos/ Coda 1: 2 Compassos/ Coda 2: 3 Compassos.

⁵ Assumindo uma perspectiva ocidental da música, o andamento corresponde à velocidade com que é tocada.

Promover um debate
Juntar via Internet
Um grupo de tientes de Connecticut
De Connecticut acessar
O chefe da Macmilícia de Milão
Um hacker mafioso acaba de soltar
Um vírus pra atacar programas no Japão
Eu quero entrar na rede pra contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar⁶
(G. Gil, Pela Internet)

A análise que ora se propõe parte do pressuposto de que a música se manifesta como linguagem e, portanto, carrega possibilidades semânticas e sintáticas de interpretação. Nesse sentido, a investigação pretende relacionar elementos musicais e linguísticos, propriamente sons e palavras, não só pela exposição, mas também pela forma como são expostos dentro de uma estrutura sintático-semântica organizada, definida por uma narrativa que se estabelece dentro de um discurso musical.

A começar pelas escolhas de andamento levemente rápido e tonalidade maior em que a música foi composta, é possível intuir um certo clima de euforia em torno da paisagem que se arquiteta já nos primeiros compassos. Não vem ao caso explicar de forma pormenorizada os sistemas tonais historicamente adotados pela música feita no Ocidente. Vale, no entanto, destacar que o costume fez o uso das tonalidades maiores ser relacionado a certas noções de euforia, agitação e dinamismo, enquanto as tonalidades menores foram historicamente arquitetadas em semânticas musicais de caráter mais lânguido, contemplativo e introspectivo.

Elementos eletrônicos como *scratches* e sintetizadores combinam ao lado dos instrumentos harmônicos e rítmicos, como contrabaixo, guitarra, bateria e percussão, um jogo sonoro que funde timbres analógicos e digitais, compondo uma paisagem disruptiva e inovadora caracterizada nesse samba híbrido.

Um solo de gaita sobrepõe a sessão harmônica e rítmica produzida pelos instrumentos de percussão, contrabaixo e guitarra. A primeira seção cantada apresenta os versos “Criar meu web site/ Fazer minha homepage/ Com quantos gigabytes/ Se faz uma

⁶ Ficha técnica da faixa: arranjo – Gilberto Gil; voz, violão e guitarra – Gilberto Gil; arranjo – Liminha; baixo, programação de ritmo e teclado – Liminha; teclados e metais synth – William Magalhães; bateria, tamborim, reco-reco e ganzá – Jorginho Gomes; pandeiro – Breno Gradel; scratch – Zé Gonzales; gaita – Milton Guedes (Gilberto Gil n.d.).

jangada/ Um barco que veleje” e é acompanhada dos instrumentos citados, que mantêm a mesma sequência harmônica e rítmica. Em seguida, o mesmo verso é cantado, repetindo a sua primeira aparição, mas acompanhado de elementos sintetizadores, dando àquela paisagem eufórica inicial um certo tom “futurista”. Essa estrutura tende a se repetir até o fim da música.

A presença dos elementos eletrônicos, tais como sintetizadores e *scratches*, emerge como fator de novidade, surpreendendo as expectativas que se criam em torno da repetição dos versos. Essa surpresa endossa a arquitetura de uma nova paisagem musical que é reiterada por repetições, mas sempre trazendo elementos sonoros novos. As repetições, aliás, encontram-se na tessitura instrumental, mas sobretudo identificadas na letra. A ideia de “entrar na rede” é constantemente endossada ao longo da canção, não apenas pela própria expressão “Eu quero entrar na rede”, mas reforçada pelos mecanismos que propõem a ambiência desse mesmo eu-lírico no ambiente digital, como nos versos “Criar meu web site/ Fazer minha homepage”, “Eu quero entrar na rede/ Promover um debate/ Juntar via Internet” e “Eu quero entrar na rede pra contactar”.

Ainda é possível dizer algo sobre os versos que acompanham as expressões “virtuais” que guardam relação não diretamente com a ideia de internet, mas com a euforia do ato de se descobrir algo novo. As expressões “Com quantos gigabits/ Se faz uma jangada/ Um barco que veleje/ Que veleje nesse info-mar/ Que aproveite a vazante da info-maré/ Que leve um oriki do meu velho orixá/ Ao porto de um disquete de um micro em Taipé” fazem alusão a ações que se conectam por uma certa dimensão metafórica ligadas ao mar como ambiente de expedições, espaço de descobertas e ampliação de conexões. Essas ideias fortificam-se por meio dos versos que interligam pontos distintos do globo, tais como as cidades de Taipé, em Taiwan, Calcutá, na Índia, e Helsinque, na Finlândia.

A segunda parte da música, identificada como uma derivação da primeira, reitera o discurso musical por meio da repetição dos mesmos elementos apresentados na primeira parte, com uma nova parte cantada. A estrutura melódica se conserva muito similar à primeira, deixando o elemento novidade, portanto, a cargo da letra cantada. Aqui chama atenção o uso da palavra “rede”. Nessa segunda seção, a palavra se liga a outras ações ou eventos, tais como “debate”, “grupo” e “contactar”. Como figura de linguagem, “rede” aparece, portanto, como uma metáfora que busca criar e endossar um sentido de conexão

entre lugares, pessoas e debates, que ligam espaços de Connecticut passando por Milão, Japão, Nepal até o Gabão.

As palavras cantadas aparecem como ideias musicais que se caracterizam como tematizações. Essas tematizações, como propôs Tatit (2003), nada mais são que a repetição ou reiteração de palavras e melodias que, na canção, assumem uma relação de interdependência. O gesto entoativo encontra possibilidades de inflexão a partir da palavra, que, quando cantada, desperta no ouvinte sensações fisiológicas correspondentes a algum tipo de tensão já vivida. Dessa forma, é possível dizer que os ritmos apresentados na música expressam, junto com a forma de cantar e a disposição silábica das palavras na canção, um certo dinamismo que reforça o ensejo de um eu-lírico eufórico, desbravador e entusiasta por novidades. Navegar por águas até então desconhecidas, conectar-se com novos horizontes, novos mundos e novas pessoas é então o futuro ensejado pelo presente vivido a partir da canção “Pela Internet”.

Por fim, vale notar a citação do samba de Donga e Mauro de Almeida, “Pelo Telefone”, parodiada na canção de Gilberto Gil com certo requinte de atualização tecnológica. Enquanto Donga cantou “O Chefe da Polícia/ Pelo telefone/ Manda me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar”, Gil cantou “Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular/ Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira 2025). A referida citação realizada por Gil pode parecer mera escolha circunstancial. Contudo, note-se que a canção Pelo Telefone já foi tema de debates historiográficos (cf. Moraes 2010).

Seguindo adiante, observa-se agora a canção “Pela Internet 2”. A música foi lançada no ano de 2018 durante um evento, também com transmissão simultânea pela internet (“Me mataram duas vezes” 2018). Antes de expor um comentário mais detido em relação à estrutura e forma da música, cabe mencionar uma particularidade sobre sua composição. Não é algo usual na música popular brasileira o compositor parodiar a si mesmo. Nesse caso, Gilberto Gil não trata exatamente de parodiar a própria música, “Pela Internet”. Trata-se, efetivamente, de uma outra canção, mas que estabelece nexos de narrativa com sua homônima, composta 21 anos antes. Mais do que isso, e aqui recorre-se a informações disponíveis no site do próprio compositor, trata-se de:

Uma retomada da mesma canção [“Pela internet”, de 1996] com inserção de outros elementos das várias questões levantadas pelo campo do ciberespaço, do mundo que surgiu com as tecnologias da cibernética. Na verdade esse

‘aggiornamento’, essa atualização, foi proposta pelo Nizan Guanaes. Ele fez algum trabalho, alguma coisa com ‘Pela internet’, e um dia me mandou uma mensagem dizendo: ‘Mas você podia atualizar essa música, botar no meio disso um bocado das coisas que apareceram depois. Você fez a primeira, e tal...’. Eu topei, ‘vamo embora!’. Vamos brincar com isso. Aí tem terabyte, bitcoins, criptomoedas, iTunes etc., por aí vai! Até que, no final, tem a gozada brincadeira com esse aspecto da utilização exaustiva das denominações e expressões em inglês que somos obrigados a fazer hoje em dia, criando uma quase nova língua tecnológica universal que se sobrepõe às nossas línguas particulares, de cada povo de cada lugar: a brincadeira com ‘Waze’, palavra que soa esquisita, estranha, “um nome feio” nesse sentido, mas ‘o melhor meio de você chegar’: quer dizer, o sentido utilitário profundamente interessante da tecnologia. Nizan provocou a atualização da canção que é basicamente a mesma, a mesma música só que com uma nova letra (Gilberto Gil n.d.).

A ideia de retomada da mesma canção esconde o quão complexa pode ser a música lançada em 2018. Apesar de, em linhas gerais, conservar estruturas bastante similares quanto à forma e ao gênero, os aspectos relativos ao andamento, à instrumentação, à letra e à melodia são sensivelmente distintos. Note-se que o novo estilo não guarda relações imediatas com o tal “samba híbrido” conjurado na música de 1996. O *reggae* que dá forma à paisagem musical em “Pela Internet 2” evoca um andamento muito mais vagaroso e complacente em face da euforia outrora apresentada. Tocado em velocidade de aproximadamente 70 batimentos por minuto, configurando-se como um andantino, andamento e mesmo tonalidade contrastam com a primeira canção. Nesse caso, a música composta em tonalidade menor sugere uma sonoridade de certa forma mais sóbria. A estrutura mantém a forma AA em compasso quaternário. A letra da canção conserva a ideia do anglicismo já conhecida, trazendo como novidade não apenas expressões cotidianas do universo digital, também evoca o nome de plataformas digitais que assumiram o protagonismo na distribuição de informações nos últimos anos.

A introdução vem acompanhada de um solo de guitarra entoado a partir de uma tessitura bem menos extensa em relação ao solo de gaita de “Pela Internet”⁷. A região média-aguda usada pelo guitarrista para explorar as tensões musicais também influencia a construção de um cenário menos favorável a expectativas, transformações e novidades. A observação da melodia, que também assume um caráter lânguido e complacente, reforça juntamente com a letra uma nova percepção sobre o mundo digital.

⁷ Tessitura diz respeito à amplitude do intervalo entre as notas (da mais grave à mais aguda) de um determinado trecho executado pelo instrumento. Nesse caso, a escuta permite identificar que as notas executadas se localizam numa região médio-aguda do instrumento.

Criei meu website
Lancei minha homepage
Com 5 gigabytes
Já dava pra fazer um barco que veleje
Meu novo website
Minha nova fanpage
Agora é terabyte
Que não acaba mais por mais que se deseje
Que o desejo agora é garimpar
Nas terras das serras peladas virtuais
Criptomoedas, bitcoins e tais
Novas economias, novos capitais
Se é música o desejo a se considerar
É só clicar que a loja digital já tem
Anitta, Arnaldo Antunes, e não sei mais quem
Meu bem, o iTunes tem
De A a Z quem você possa imaginar
Estou preso na rede
Que nem peixe pescado
É zapzap, é like
É instagram
é tudo muito bem bolado
O pensamento é nuvem
O movimento é drone
O monge no convento
Aguarda o advento de Deus pelo iPhone
Cada dia nova invenção
É tanto aplicativo que eu não sei mais não
What's app, what's down, what's new
Mil pratos sugestivos num novo menu
É Facebook, é Facetime, é Google Maps
Um zigue-zague diferente, um beco, um CEP
Que não consta na lista do velho correio
De qualquer lugar
Waze é um nome feio, mas é o melhor meio
De você chegar⁸

(G. Gil, “Pela Internet 2”)

Os primeiros versos anunciam um espaço de experiência cristalizado no passado vivido do eu-lírico. Os verbos “criar” e “lançar” conjugados em pretérito perfeito (“criei” e “lancei”) expressam um passado vivido, elaborado com certo ar de frustração quando analisado pelo desenho melódico do verso completo. “Criei meu website” e “Lancei minha homepage” apresentam um desenho melódico descendente, que endossam o pesar da constatação que vem na sequência: com meros “5 gigabytes/ Já dava pra fazer um barco que veleje”. A ideia de navegação com caráter aventureiro e expedicionário proporcionada pelo

⁸ Ficha técnica da faixa: voz e violão – Gilberto Gil; baixo e percussão – Liminha; arranjo e produção musical – Liminha; guitarra – Bem Gil; bateria – José Gil; sanfona – Mestrinho; guitarra – Kainã do Jeje (Gilberto Gil n.d.).

mar da “infomaré” cede lugar para uma nova dimensão metafórica, ainda ligada a um certo caráter exploratório, dessa vez menos entusiástico.

Precisamente na terceira estrofe, o verso “Que o desejo agora é garimpar” inaugura um novo sentido de exploração, dessa vez anunciado por um jaez ligado à mineração. O tipo de extrativismo que se encontra em “Nas terras das serras peladas virtuais/ Criptomoedas, bitcoins e tais” arquiteta um novo paradigma ante as ideias de espaços ubíquos e livre circulação de ideias. Por meio de “Novas economias, novos capitais” se formam as vias pelas quais é possível estabelecer as mediações no mundo digital. Essa ideia aparece reiterada na segunda parte da música, onde a palavra “rede” não aparece mais como potência humana de interconexões, mas como atividade de extrativismo animal, “Que nem peixe pescado”.

O contorno exploratório de verve capitalista ganha ainda mais elementos. Os versos “O pensamento é nuvem/ O movimento é drone/ O monge no convento/ Aguarda o advento de Deus pelo iPhone” sintetizam, através de um curioso jogo de palavras, uma certa hegemonia tecnológica que não só ocupa, mas também move e transforma espaços, tempos e mentalidades. “Nuvem” aparece não como resultado natural do processo de condensação do vapor da água, mas como metáfora de um espaço abstrato que flutua no ar com a finalidade de armazenamento de dados e informações pessoais e corporativas. A velocidade que parece levar os tempos de deslocamento a zero emerge tanto pelo aparato “drone” como pelos versos “O monge no convento/ Aguarda o advento de Deus pelo iPhone”. Aqui o mecanismo digital surge como central e se coloca como elo mediador intransponível entre homem e o divino, pois agora quem “quiser falar com Deus” (Gil 1981) precisa dispor de um aparelho celular.

Na mesma direção, a partir da enunciação de aplicativos desenvolvidos por grandes empresas de tecnologia, tais como “Instagram”, “WhatsApp”, “Facebook”, “Facetime”, “Google Maps” e “Waze”, o eu-lírico parece resignado a aceitar o novo universo que se coloca como inevitável. Não mais surpreso, com certo grau de sarcasmo e ironia, entre recalitrância e aceitação, encerra-se a jornada narrativa de “Pela Internet 2”.

Entre tempos e horizontes: as sonoridades do “acorde Gil”

Uma vez escrutinadas as canções, suas estruturas, instrumentações e linguagens, é chegado o momento de historicizá-las. Na prática, trata-se de situá-las historicamente a

partir e para além dos sentidos por elas transmitidos. Mais do que isso, parte-se do pressuposto de que, como linguagem, a música não apenas expressa as sensibilidades subjetivas do compositor ou da compositora, mas também, precisamente por ser um produto que situa e é situado no tempo, atravessado radicalmente por questões históricas, sociais, políticas e culturais, sintetiza, provoca e caracteriza dimensões de um determinado presente.

Expondo a problemática de outra forma, a proposta para este momento de análise é investigar como as músicas e o compositor arquitetaram espaços de experiência e horizontes de expectativas a partir de seus respectivos presentes. Nessa direção, compositor e música compõem a paisagem histórica pela qual se pretende questionar como e quais projetos de futuro e elaborações sobre o passado foram, por fim, arquitetados, considerando-se as diferentes temporalidades em jogo.

O intervalo que separa as canções aqui analisadas contempla quase 22 anos. Esse dado pode parecer meramente ilustrativo, mas é preciso contextualizá-lo nas dimensões temporais que o balizam, essencialmente os últimos meses de 1996 e os iniciais de 2018. Em cena, portanto, dois presentes ocupam o centro do palco. Dois momentos que, para efeito de análise, são umbilicalmente ligados por um compositor e duas canções por ele elaboradas. Como tentativa de explorar uma dinâmica expositiva que possibilite uma reflexão nuançada envolvendo artista e aspectos que o atravessam a partir de sua música, experimenta-se o uso da metáfora do acorde.

A noção de acorde fundamentada pelo historiador José D’Assunção Barros foi adotada com o objetivo de captar e problematizar nuances de ideias, formas de pensar, influências e dissidências em relação à identidade teórica de intelectuais. Compreende que “seres humanos carregam consigo o privilégio de serem mutáveis, ambíguos ou mesmo incoerentes. O uso do ‘acorde teórico’ para compreender um autor é apenas um exercício útil de imaginação para captar essa complexidade e essa mutabilidade possíveis” (Barros 2011, 27).

Tal proposta busca superar a prática tão comum de classificar autores em paradigmas ou correntes intelectuais, sempre de maneira simplória e como se estes paradigmas fossem enormes caixas nas quais poderiam ser encerrados definitivamente os diversos autores. A noção de “acorde teórico” (ou “acorde historiográfico”, se for o caso) nos permite restituir alguma complexidade à percepção sobre as especificidades de cada autor, de cada historiador, filósofo ou intelectual. Se enquadrar um autor no interior de um

paradigma pode trazer o efeito de podar algumas de suas especificidades, ou de pôr a perder algumas de suas singularidades, já a utilização da noção de “acorde teórico” pretende enfrentar o desafio de recuperar um pouco desta complexidade (Barros 2018, 36).

Compreendendo-se que se trata de uma abordagem experimental para explorar as complexidades históricas, temporais e subjetivas na presente análise, a noção de acorde será aqui aplicada não em relação a um teórico, historiador ou filósofo, mas ao compositor Gilberto Gil. Dessa forma, é possível construir um raciocínio em que dimensões como identidade, trabalho, afinidades e interesses construam sentidos pensados sempre em relação a temporalidades que atravessam as circunstâncias estudadas e que, portanto, são sensivelmente mutáveis, vulneráveis às radicais ações do tempo e do espaço, às experiências vividas e às transformações nas formas de viver, por exemplo, nas mediações com novas tecnologias.

A noção de *acorde Gil* permite que se pensem dois acordes a partir das referências temporais que constituem essa reflexão. Nomeados respectivamente “Gil1996M” e “Gil2018m”⁹, os acordes buscam reter aspectos artísticos, históricos e pessoais que caracterizam a identidade de Gilberto Gil a partir das músicas “Pela Internet” e “Pela Internet 2”. Mais do que isso, a ideia é questionar quais elementos possibilitaram ou, de certa maneira, influenciaram o compositor a expressar sua subjetividade da forma como fez nas canções em foco. “Gil1996M” assume a identidade do compositor pensada pelo próprio sobrenome, o ano e uma concepção de sonoridade maior (“M”), na tentativa de emular os sentimentos de euforia, aventura e surpresa propostos pela canção. Já “Gil2018m” estrutura-se de maneira similar, no entanto, evidenciando a sonoridade menor (“m”) como elo para as nuances de resignação e certa frustração propostas pela outra versão da canção.

“Pela Internet” pode ser pensada como síntese de expectativas que marcaram a eufórica recepção da internet naqueles últimos anos do século XX. Traduz também parte considerável da íntima relação que arte, comunicação e tecnologia experimentavam naquele período. Para propor um raciocínio em camadas ou notas do acorde, cada nota representando um aspecto possível da estrutura sonora completa, a seguinte discussão relaciona particularidades em torno da vida do compositor – como a sua própria inserção no mundo digital ou mesmo a atuação de sua companheira, Flora Gil, em torno da internet

⁹ Essa nomeação é parte do jogo interpretativo aqui proposto, que tenta arrolar os elementos históricos e emular sentidos musicais na análise.

– e estruturas mais amplas que disputavam o espaço digital ainda em caráter incipiente, mas que exibiam em seu horizonte de expectativas uma miríade de possibilidades quanto a novas conexões, transformações econômicas e novas dimensões do mercado, envolvendo não apenas o consumo da música, mas aspectos intrínsecos à experiência musical, como a escuta, o arquivamento e as sociabilidades.

Foi ainda no ano de 1996 que o *Jornal do Brasil* veiculou a reportagem “Passatempo que virou profissão dá bons lucros”. O conteúdo abordava o caráter exploratório com que Flora Gil, experimentando a internet, tornou-se uma empresária e *webmaster*. O conceito à época tratava de nomear a especialidade de atuação nos ambientes digitais. Seu protagonismo ganhou espaço na imprensa depois de conceber o site de Gilberto Gil, naquele ano.

A Refazenda nasceu da grande repercussão que o site de Gilberto Gil alcançou, ao ser lançado em abril de 1996. Concebido pelo designer André Vallias a pedido da empresária Flora Gil, ele foi saudado como primeira grande referência criativa da então nascente Internet brasileira (Refazenda n.d.).

Se no site da produtora é possível ler a autodeclaração de sucesso da empreitada digital, a tese encontra reforço na opinião pública, quando mais de uma vez o jornal *O Globo* explorava as façanhas do novo universo. Em 29 de dezembro de 1996, a reportagem “Cinco vidas depois de uma noite em Copacabana” realizava um balanço do ano artístico de alguns nomes da MPB, entre os quais Gilberto Gil, cuja relação com a internet ganhou foco no texto:

Em 96, a Internet entrou definitivamente na vida e na cultura brasileira. Na MPB, ela ganhou com Gilberto Gil como seu maior arauto, que lançou agora em dezembro a música “Pela Internet” fazendo um show *on line* produzido pela IBM, Embratel, Refazenda (a firma de *web design* criada pela mulher de Gil, Flora_ e o GLOBO ON. Além de criar o *site* de Gil, a Refazenda já botou no ar sites de Cazuza e Zélia Duncan e agora trabalha nos de Tom Jobim, Caetano Veloso e Milton Nascimento. (O Globo. “Cinco vidas depois de uma noite em Copacabana”, 1996)

Os documentos aqui arrolados parecem apontar o ano de 1996 como um momento decisivo para a história da música popular no que diz respeito à internet. Seja porque tratou-se do ano de lançamento da primeira versão de “Pela Internet” ou pela criação do website de Gilberto Gil, tão publicizado quanto a música, ou ainda pela criação da produtora Refazenda, liderada por Flora Gil, empresa que viria a se especializar mais na comercialização de produtos e serviços na esfera digital.

Nesse momento, vale a pena chamar a atenção para uma outra camada de fatores que subjaz, de alguma forma, toda a publicização e divulgação das músicas e dos feitos do artista. Se por um lado Gil parece ter captado uma tendência envolvendo música, comunicação e o universo digital, por outro lado, é possível dizer que a disrupção que marcou o presente de 1996 e, em consequência, o presente de 2018 não era algo necessariamente novo. Primeiro porque, em alguma medida, o interesse do compositor por assuntos ligados à ciência e à tecnologia expresso por meio de suas canções data de períodos anteriores. Conforme apontou Santana em um estudo sobre redes semânticas e canções que envolvem a temática de ciência e tecnologia na obra de Gil, o artista tem profunda ligação com o assunto, já que ao longo de sua obra é possível observar composições que promoveram reflexões dessa natureza desde os fins da década de 1970 (Santana 2020).

Ainda nesse sentido, retenha-se que entre os anos de 2003 e 2008 o próprio compositor ocupou o cargo de Ministro da Cultura. Sua gestão caracterizou-se por um franco alargamento das noções de cultura, promovendo uma ampliação no escopo de atuação do próprio Ministério. “A sincronia do artista com os novos paradigmas do mundo digital” (Costa 2011, 55) manifestou-se entre outros aspectos pelo entusiasmo com o qual sua obra repercutiu as então novas tecnologias digitais, não só artísticas mas também por meio de projetos culturais. “Gil relacionava os objetivos da emergente política pública para a Cultura Digital, representada pelos Pontos de Cultura, com o desafio da promoção da diversidade cultural, e da valorização de entidades a partir das diferenças locais.” (Costa 2011, 57)

Além disso, há outros dois fatores, historicamente indissociáveis, que se pretende discutir. O primeiro deles é de caráter histórico e se refere ao desenvolvimento das forças produtivas ou, de forma simples, a característica propriamente capitalista. Trata da presença e do envolvimento de empresas e grandes conglomerados comunicacionais que injetaram certo dinamismo mercadológico na produção, no comércio, na distribuição e no armazenamento da música em sentido particular, mas em projeções bem mais alargadas se pensadas as conexões catalisadas pela era digital (que não só fundaram novas formas de extração de mais valor nas relações de produção, como também refundaram dinâmicas coloniais e pós-coloniais a partir do colonialismo digital).

Já o segundo fator se apresenta em direta correlação com o primeiro. Trata de aspectos especificamente ligados à mídia, ao formato e à distribuição da música. Esse fator arrola discussões ligadas às experiências históricas de produção e reprodução do som

(Sterne 2003) e à chamada destruição criadora da indústria fonográfica (De Marchi 2023), que diz respeito às transformações na forma de distribuição da mídia musical.

Dessa forma, dando continuidade à ideia de acorde que permeia a presente análise, é possível imaginar a estrutura que compõe os acordes “Gil1996M” e “Gil2018m” pela sobreposição de notas ou fatores, revelando-se, em primeiro lugar, como nota mais sobressalente e audível a relação de Gilberto Gil com a tecnologia e as formas de expressão na linguagem musical assumidas especialmente nas canções de 1996 e 2018; em segundo lugar, em notas intermediárias, as temporalidades da experiência da escuta musical e do formato da mídia; e, finalmente; em terceiro lugar, a nota que funda toda a estrutura, de teor mais grave e envolvente, que são os nexos capitalistas do desenrolar não apenas da indústria fonográfica, mas especialmente das relações sociais de produção, que encontram na forma digital o meio para sua ampliação e intensificação – envolvendo desde a comercialização da informação e a privatização da memória até o deslocamento do trabalho para uma dimensão não paga.

Tramas, redes e sons

Até aqui o itinerário argumentativo buscou examinar de forma detida como a linguagem nas instâncias musicais de letra, sons, harmonia, ritmos e instrumentação permite vislumbrar dados sobre um determinado passado. Mais precisamente, propõe refletir sobre quais experiências se arquitetaram horizontes de expectativas, a partir e para além das canções. Não se trata, no entanto, de uma reflexão sobre qualquer passado, mas precisamente daqueles em torno dos quais se pode inferir, por meio das canções de Gilberto Gil (e, de certa maneira, por ele mesmo, por meio de reportagens e entrevistas), uma relação concreta entre linguagem, experiências e expectativas.¹⁰

Se a metáfora dos acordes possibilitou caracterizar nuances de uma subjetividade dinâmica atravessada pelo tempo, interessa agora problematizar outros aspectos que permitem particularizar esses tempos contidos nas canções. Descritos anteriormente como as notas médias e graves dos acordes “Gil”, o foco volta-se para elementos que, junto das canções, marcaram as dimensões de suas temporalidades.

¹⁰ Para uma apreciação biográfica, especialmente detalhando a relação de Gilberto Gil e as Políticas Públicas em torno dos ambientes digitais, sugere-se a leitura de “Jangada Digital: Gilberto Gil e as Políticas Públicas para a Cultura das Redes” (Costa, 2011)

“Pela Internet” deixa entrever a euforia com que a internet era percebida nos anos 90 do século passado. O que se observa em “Pela Internet 2” é que aquela euforia cedeu espaço a uma certa resignação, pessimista, radicalmente operada por uma dinâmica capitalista que, se antes aparecia como sinônimo de modernização universalizante, passou a expressar uma certa armadilha inescapável, como se evidencia no verso “Estou preso na rede/ Que nem peixe pescado”. O aparente pessimismo entoado pela canção denota certo grau de frustração ante o futuro projetado, aquele dinâmico, tecnológico e revolucionário, revelando algo que a literatura científica tem identificado como “fetiche tecnológico” em relação ao advento das tecnologias digitais (Sterne 2003; Dantas 2022; De Marchi 2023; Faustino 2023).

A dominante presença de recursos e soluções digitais no dia a dia sugere que a internet e todo o seu ecossistema constituente qualificam-se como ubiquidade. O espaço virtual difundido como democrático aparenta não compor laços com o mundo concreto, real e tangível. Indo mais adiante, é razoável supor que, em função de sua aparente onipresença, a tecnologia digital seja percebida no cotidiano como algo natural. Em outras palavras, o cotidiano contemporâneo é radicalmente atravessado pela mediação de mecanismos digitais, porém a ideia de que esses aparatos tenham uma história é fugidia. É para esse tipo de percepção que Sterne, por exemplo, chama a atenção quando trata de examinar as tecnologias digitais em torno da produção e reprodução sonora.

A história da tecnologia do som oferece uma via de acesso a um campo de conjecturas entre mudanças materiais, econômicas, técnicas, ideológicas, práticas e ambientais. Situados como estamos no meio de enxurradas de desenvolvimento capitalista e de marketing que nos bombardeiam com novos artefatos digitais, é fácil e tentador esquecer a ligação duradoura entre qualquer tecnologia e um contexto cultural mais vasto (Sterne 2003, 7, tradução livre).

Refletir, portanto, sobre as tecnologias, formas e formatos de acesso e distribuição, permite que se identifique uma correlação de forças que atuam na mediação entre cultura, política e história. Dito de outra forma, ao questionar o caráter de ubiquidade que aparentemente se construiu em torno da internet e das tecnologias digitais, torna-se possível inquirir sobre o potencial transformador da realidade, como também identificar os agentes que atuam nesse processo histórico de transformações.

Se existe, dessa maneira, uma questão que envolve as tecnologias digitais é porque, em alguma medida, essas técnicas são o meio para realizar algo. Pelo que se percebe, sobretudo através dos universos arquitetados pelas canções, o digital é o meio pelo qual se

estabelecem relações de intercâmbio. Mas o que é que se encontra no centro dessas relações? Ou melhor, o que é que se está intercambiando? Quem são os agentes que estão nas extremidades dessas conexões? Essas reflexões, que são, ao fim e ao cabo, de cunho propriamente histórico, permitem qualificar as formas como as relações sociais, políticas e culturais se deram no presente. Mais do que isso, o aparente e ubíquo mundo digital esconde perversas relações assimétricas que caracterizam e reforçam dimensões coloniais, agora também em formatos digitais (Faustino 2023).

O verso “Eu quero entrar na rede pra contactar” capta e traduz formas de sociabilidade arquitetadas nesses tempos, caracterizadas por uma certa dilatação dos meios de intercâmbio entre pessoas. Indo mais além, a intensa relação de troca que se estabelece entre pessoas e empresas, nas mais diversas dimensões, profissionais ou pessoais, impõe um fluxo ininterrupto de circulação de informação. Dantas supõe “ser impossível entender o cerne do capitalismo contemporâneo sem compreender a lógica informacional espetacular que determinaria as demais relações de produção e apropriação de valor do capital-informação” (Dantas 2022, 9). Se existe razoabilidade nessa reflexão – a de que essa lógica informacional guia, estabelece e determina as sociabilidades no presente –, então as sociabilidades contemporâneas podem ser caracterizadas a partir da ideia de tirania do instante ou presentismo, como chamou atenção Hartog (2023). Nesse mesmo sentido, é observável que essa tirania seja catalisada por um impulso capitalista de privatização da informação.

Examinando a questão mais de perto, a ideia de presentismo evoca especificamente as formas como as pessoas, a cultura e a sociedade elaboram suas experiências no tempo. O presentismo caracteriza, portanto, um regime de historicidade marcado por uma forte presença de imediatismo¹¹. Essas transformações na realização e percepção do tempo intensificam-se à medida que as noções de aceleração e progresso por meio dos desenvolvimentos tecnológicos ganham foro privilegiado nas dimensões culturais e sociais da vida.

Assim, o progressivo e intenso processo de aceleração das ações (sociais, políticas, econômicas e ambientais) reestrutura e redimensiona as percepções do tempo. A vida, as relações sociais e também a linguagem se situam no centro das constantes e cada vez mais

¹¹ A noção de regimes de historicidade é aludida aqui de forma superficial. Para uma reflexão mais aprofundada, ver “Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo” (Hartog 2023).

numerosas perturbações na homeostase do tempo, que encontra um novo e repentino equilíbrio sempre a partir das formas inauguradas pelas possibilidades assentadas nas transformações.

O caso que aqui se observa ilustra essa tendência a zero do tempo de produção e distribuição das mercadorias informacionais, que nutrem relações dinâmicas e cada vez mais intensas com a chamada tirania do instante. Buscando conduzir esse olhar para certas dimensões do dinamismo social – as forças sociais de produção, mas também aspectos históricos das relações com presente, passado e futuro –, é imprescindível notar o protagonismo com que a informação-mercadoria atravessa todas essas miríades de relações. Essa é precisamente a chave ou a passagem que liga as notas graves e médias dos acordes “Gil”, a intensa disrupção em torno das formas e dos formatos com que a informação é integrada numa rede mundial de intercâmbio digital, sendo a música, ela mesma, uma informação-mercadoria.

Não parece fortuito que o acorde “Gil2018m” evidencie uma relação muito mais pronunciada com uma das partes que compõem a era digital: os produtos digitais gerados pelas grandes empresas de tecnologia. Meta, Google, Apple aparecem como agentes decisivos, por meio da mediação das operações cotidianas, como deslocamentos, interações e comunicações. Se essas empresas têm presença pronunciada em 2018, não significa, no entanto, que não eram decisivamente notadas na temporalidade do acorde “Gil1996M”, cabendo lembrar que o evento de lançamento da canção foi planejado por um convênio entre empresas como Globo, Embratel e IBM.

Refletindo, portanto, o itinerário potencializado pelas empresas de comunicação e as disrupções da era digital que se pronunciava em meados da década de 1990, De Marchi apontou que o horizonte que se ponderava para os anos seguintes previa a criação de “algum tipo de sistema digital de escala global para a distribuição de músicas, filmes, notícias, entre outros conteúdos digitais” (De Marchi 2023, 27). Não menos importante também foi a seguinte constatação:

A materialização mais potente dessa reconfiguração planejada da internet foi a aprovação do *Digital Millennium Copyright Act* (DCMA) em 1998, que criava o arcabouço jurídico para a emergência do que depois, ficou conhecido como grandes empresas de informática ou ainda, a *big tech* (De Marchi 2023, 28).

Dessa forma, estabeleciam-se os vigamentos estruturais que acabariam por inserir uma mudança radical nas relações mediadas por dispositivos digitais. As lojas virtuais e todo o ecossistema digital não apenas introduziram uma maneira mais rápida e menos custosa de distribuir a mercadoria digital, mas sobretudo revolucionaram as práticas sociais.

Considerações finais

A análise das canções “Pela Internet” e “Pela Internet 2” de Gilberto Gil revela uma transformação significativa na percepção e na experiência do universo digital ao longo de um intervalo de aproximadamente duas décadas. “Pela Internet”, lançada em 1996, emerge como um retrato sonoro da euforia e do otimismo em relação ao potencial da internet como um espaço de conexão ilimitada e democratização da música. A canção celebrava a possibilidade de novas formas de divulgação artística e interação social, rompendo barreiras físicas e inaugurando um novo momento para o trabalho artístico. A linguagem da canção, marcada pela incorporação de termos do vocabulário digital, refletia essa novidade e a promessa de um futuro tecnológico.

Em contraste, “Pela Internet 2”, de 2018, apresenta um tom mais cético e crítico em relação à realidade da internet. A euforia inicial cedeu lugar a uma consciência das implicações do capitalismo digital, da vigilância, do controle e da possível sensação de aprisionamento na “rede”. A letra da canção evidencia uma preocupação com a superexposição, o narcisismo individualista e a disseminação do ódio online. A metáfora da “rede” evoluiu de um sentido de conexão positiva para uma conotação de aprisionamento, como expresso no verso “Estou preso na rede/ Que nem peixe pescado”.

A análise, ao utilizar a noção de “acorde Gil”, permitiu perceber nuances no entendimento das mudanças de perspectiva do compositor, influenciadas pelas transformações tecnológicas, sociais, políticas e econômicas ocorridas entre os lançamentos das duas canções. A investigação também destacou o papel crucial do desenvolvimento capitalista e da ascensão das grandes empresas de tecnologia na configuração do cenário digital, impactando a produção, a distribuição e o consumo de música e informação. Conceitos como fetiche tecnológico, ubiquidade digital, presentismo e colonialismo digital foram mobilizados para fornecer um quadro teórico para a compreensão dessas mudanças.

Em última instância, a comparação entre “Pela Internet” e “Pela Internet 2” oferece uma valiosa perspectiva sobre a complexa e multifacetada evolução da experiência digital e suas implicações socioculturais. As canções, ao tematizarem a palavra “rede” em contextos semânticos distintos, funcionam como testemunhos musicais das transformações nas relações entre humanidade, tecnologia e arte, desde a promessa de um futuro digital utópico até a constatação de seus desafios e contradições no presente. A trajetória traçada pelas duas canções de Gilberto Gil é um convite a uma reflexão contínua sobre o impacto da tecnologia e a necessidade de um olhar crítico sobre as estruturas de poder que moldam o mundo digital.

Referências

- Barros, José D’Assunção. 2011. *Teoria da História: IV Acordes historiográficos – Uma nova proposta para a Teoria da História*. Petrópolis: Vozes.
- Barros, José D’Assunção. 2018. “História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação.” *Revista História & Perspectivas* 31, n. 58 (janeiro-junho): 25-39.
<http://dx.doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>.
- Costa, Elaine. 2011. *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue
- “Cinco vidas depois de uma noite em Copacabana.” 1996. *O Globo* (29 dezembro).
<<https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>> Acesso em 5 de fevereiro de 2025
- Dantas, Marcos. 2022. *O valor da informação: de como o capital se apropria do trabalho social na era do espetáculo e da internet*. São Paulo: Boitempo.
- De Marchi, Leonardo. 2023. *A indústria fonográfica digital: formação, lógica e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2025. “Pelo Telefone (1916).”
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/121993-pelo-telefone-1916>.
- Faustino, Deivison. 2023. *Colonialismo digital: por uma crítica hacker-fanoniana*. São Paulo: Boitempo.
- Fernández-Sebastián, Javier. 2024. *Key Metaphors for History: Mirrors of Time*. Oxon: Routledge.
- Gil, Gilberto. *A Gente Precisa Ver o Luar*. [S. l.]: WEA, 1981.
- “Gil dá boas-vindas à Internet, mas ‘com pé atrás’.” 1996. *O Globo* (12 dezembro).
<<https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2025
- “Gil voa nas asas virtuais.” 1996. *O Globo* (16 dezembro).
<<https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2025

Ampáro, Breno. 2025. ““Pela Internet”: música, temporalidades e cultura digital.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 6, no. 1: 1-26.

Gilberto Gil. n.d. www.gilbertogil.com.br.

Hartog, François. 2023. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.

Koselleck, Reinhart. 2006. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio.

Koselleck, Reinhart. 2014. *História dos Conceitos: Semântica dos tempos históricos*. Belo Horizonte: Autêntica.

“Me mataram duas vezes.” 2018. *O Globo* (1 fevereiro).
<<https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2025

DE MORAES, José Geraldo Vinci. 2010. E" Se Você Jurar", " Pelo Telefone", que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?. *Revista USP*, n. 87, p. 172-183.

“Neste dia 14, Gilberto Gil, sem fila e sem cambista.” 1996. *O Globo* (10 dezembro).
<https://oglobo.globo.com/acervo/resultado>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2025

“Passatempo que virou profissão dá bons lucros.” 1996. *Jornal do Brasil* 260 (24 dezembro), Informática 2.
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22Gilberto%20Gil%22%20AN%20D%20%22Pela%20Internet%22&pagfis=203250.

Refazenda. n.d. Acesso 3 março 2025. http://refazenda-design.com/sec_historia.html.

Santana, Claudia Silva de. 2020. “Infocanação: um estudo sobre redes semânticas e canções de ciência e tecnologia do compositor Gilberto Gil.” Tese de doutorado, UFBA.

Silveira, P. T. da. 2016. As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais. *Antíteses* 9, n. 17 (6 setembro): 270–296.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Tatit, Luiz. 2003. Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada* 1, n. 2 (dezembro): 7-24. <https://doi.org/10.21709/casa.v1i2.623>.

Vilar, A. B.; Ramos, K. S.; Barbosa-Lima, M. D. C. D. A. 2022. Um oríkì do meu velho orixá: os diálogos entre ciência e arte na obra de Gilberto Gil. *Ciência & Educação* 28, p. e22029, 2022.
<https://doi.org/10.1590/1516-731320220029>.

DADOS DO AUTOR

Breno Ampáro é Bolsista FAPESP em estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em andamento. Doutor em História pelo Programa de História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Possui graduação em Ciências Econômicas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Especialização (Lato Sensu) em História, Sociedade e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -PUC SP. Mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Pesquisa História; Música; Cultura; Teoria da História, História Pública, Relações de trabalho no campo musical; História do Brasil e Música brasileira. Membro do Laboratório de Estudos em Musicologia e História

Ampáro, Breno. 2025. ““Pela Internet”: música, temporalidades e cultura digital.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 6, no. 1: 1-26.

Contemporânea (FAMES). Membro do grupo Pensamento Brasileiro (Arte, Literatura, História e Ciências Sociais- PUCSP) Membro do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GECULTE - UFF/RJ) vinculado a área temática Mundo do Trabalho, Música e Cultura no Capitalismo Tardio. Membro fundador da Revista Acadêmica; O Trampo Musical; Editor do Podcast; O Trampo Musical; cursou formação técnica em música pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul Autor do livro; A construção da brasilidade: apontamentos histórico-musicais na trajetória e obra de Mário de Andrade;

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.