

Organizadores:
Me. Icaro Bittencourt
Me. Leandro Braz da Costa

ISSN: 2238-6270
v.10, n.2, dez/2021

História e Cultura



Imagem: Guitar Houses, @sforest

HISTÓRIA E MÚSICA NA AMÉRICA LATINA

Interlocuções historiográficas

História
e
Cultura

Editora Científica

Valéria dos Santos Guimarães. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS/UNESP-Franca), Programa de Pós-Graduação em História da UNESP.

Editores

Adrielli Souza Costa. Secretaria. Doutoranda em História, UNESP.

Andrea Ramon Ruocco. Comunicação. Doutoranda em História, UNESP.

Janaina Salvador Cardoso. Dossiê. Doutoranda em História, UNESP.

Viviane Ferreira Conti. Artigos Livres. Mestranda em História, UNESP.

Waslan Sabóia Araújo. Qualidade. Doutorando em História, UNESP.

Conselho Editorial

Abner Alexandre Nogueira. Artigos Livres. Doutorando em História, UNESP.

Adrielli Souza Costa. Secretaria. Doutoranda em História, UNESP.

Aline dos Santos Franco de Camargo. Dossiê. Mestranda em História, UNESP.

Ana Carolina Picoli Sotocorno. Artigos Livres. Mestranda em História, UNESP.

Ana Luiza Mendes Veríssimo. Dossiê. Mestranda em História, UNESP.

André Céspedes Pimenta. Dossiê. Mestrando em História, UNESP.

Andrea Ramon Ruocco. Comunicação. Doutoranda em História, UNESP.

Fábio Luís Cabral. Dossiê. Doutorando em História, UNESP.

Felippe Araújo Barbosa da Silva. Artigos Livres. Mestrando em História, UNESP.

Igor Moraes da Silva. Dossiê. Mestrando em História, UNESP.

Igor Alexander Webel Ramos. Artigos Livres. Mestrando em História, UNESP.

Janaina Salvador Cardoso. Dossiê. Doutoranda em História, UNESP.

Karina Rocha Campos. Tradução. Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa, UNESP/Araraquara.

Laura da Silva Costa. Artigos Livres. Mestranda em História, UNESP.

Letícia Malaquias Vieira. Dossiê. Mestranda em História, UNESP.

Luan Gabriel Silveira Venturini. Artigos Livres. Mestrando em História, UNESP.

Luís Felipe Barreira Dias. Dossiê. Mestrando em História, UNESP.

Luís Roberto Manhani. Artigos Livres. Doutorando em História, UNESP.

Marcelo Fidelis Kockel. Comunicação. Doutorando em História, UNESP.

Maria Luiza Franca Ramalho. Artigos Livres. Mestranda em História, UNESP.

Meg Monique Maria Dias Bogo. Dossiê. Doutoranda em História, UNESP.

Raul Borges de Freitas. Dossiê. Mestrando em História, UNESP.

Ricardo Sinigaglia Arruda. Artigos Livres. Doutorando em História, UNESP.

Tainá Maria Silva. Artigos Livres. Doutoranda em História, UNESP.

Viviane Ferreira Conti. Dossiê. Mestranda em História, UNESP.

Waslan Sabóia Araújo. Qualidade. Doutorando em História, UNESP.

Conselho Consultivo Nacional

- Profa. Dra. Ana Paula Tavares Magalhães**, Universidade de São Paulo – USP.
Prof. Dr. Ângelo Alves Carrara, Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.
Prof. Dr. Arno Wehling, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ / Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB / Universidade Gama Filho.
Prof. Dr. Carlos Leonardo Kelmer Mathias, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ.
Prof. Dr. Carlos Martins Júnior, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.
Profa. Dra. Consuelo Pondé de Sena, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia – IHGBA.
Prof. Dr. Edivaldo Machado Boaventura, Universidade do Estado da Bahia – UNEB.
Profa. Dra. Izabel Andrade Marson, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas, Universidade Federal de Uberlândia – UFU.
Prof. Dr. José Rivair Macedo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.
Profa. Dra. Kalina Vanderlei Silva, Universidade Federal de Pernambuco – UFRPE.
Prof. Dr. Lincoln Ferreira Secco, Universidade de São Paulo – USP.
Prof. Dr. Luís Alberto de Boni, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS / Universidade do Porto – UP.
Profa. Dra. Márcia Pereira da Silva, "Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/Franca.
Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/Franca.
Profa. Dra. Maria Fernanda Baptista Bicalho, Universidade Federal Fluminense – UFF.
Prof. Dr. Paulo Roberto Cimó Queiróz, Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.
Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Profa. Dra. Regina Célia Lima Caleiro, Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.
Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
Profa. Dra. Susani Silveira Lemos França, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Franca.
Profa. Dra. Tania Costa Garcia, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/Franca.

Conselho Consultivo Internacional

- Dr. Dom Marcus de Noronha da Costa**, Academia Portuguesa da História, Portugal.
Prof. Dr. Alejandro Bancalari Molina, Universidad de Concepción, Chile.
Prof. Dr. Claudio Rolle, Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile.
Prof. Dr. Darío Sánchez Vendramini, Universidad Nacional de la Rioja, Argentina.
Prof. Dr. David Treece, King's College - London, Reino Unido.
Profa. Dra. Ivani Vassoler, State University of New York Fredonia, Estados Unidos da América do Norte.
Prof. Dr. Juan Carlos Cruz Suárez, Aarhus Universitet, Dinamarca.

Prof. Dr. Juan Pablo González, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Prof. Dr. Julio Pinto Vallejos, Chile.

Profa. Dra. Maria-Aparecida Lopes, California State University - Fresno, Estados Unidos da América do Norte.

Prof. Dr. Rainer Guldin, Università della Svizzera Italiana, Suíça.

Profa. Dra. Regina Felix, University of North Carolina - Wilmington, Estados Unidos da América do Norte.

Prof. Dr. Roberto Di Stefano, Universidad Nacional de la Pampa, Argentina.

Prof. Dr. Santiago Castellanos, Universidad de León, Espanha.

Prof. Dr. Sven Schuster, Universidad del Rosario, Colômbia.

Prof. Dr. Tiago C. P. dos Reis Miranda, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Prof. Dr. Vinicius Mariano de Carvalho, King's College London, Reino Unido.

Profa. Dra. Viviana Boch, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Apoio/Patrocínio

Conselho do Programa de Pós-graduação em História da UNESP.
Pró-reitoria de Pesquisa – PROPe – UNESP/Reitoria.

Layout e Diagramação

Layout: Andrea Ramon Ruocco.

Diagramação: Abner Alexandre Nogueira.

Informações da Capa

Imagem: FOREST, Stacie. Guitar Houses, s/d. In: Reshot Stock.

Design da capa: Marcelo Fidelis Kockel.

Contatos

Endereço postal: Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Antonio Petraglia - Bloco III, Sala 10 - CEP 14409-160. Franca/SP, Brasil.

Telefone Institucional: +55 (16) 3706-8792.

Telefone para Suporte Técnico (STAEPE): +55 (16) 3706-8811.

E-mail: revistaeletronica.franca@unesp.br

E-mail/Secretaria: secretariahistoriaecultura@gmail.com

E-mail/Divulgação: historiaecultura.divulgacao@gmail.com

Portal/Site: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/>

Missão

A revista *História e Cultura* (ISSN: 2238-6270 - Qualis B3) é uma publicação eletrônica semestral editada por discentes do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), com unidades na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS/UNESP-Franca) e na Faculdade de Ciências e Letras (FCL/UNESP-Assis) com sede na cidade de Franca, São Paulo, Brasil.

A *História e Cultura*, atenta às pesquisas e ao debate acadêmico desenvolvido na área de História e em áreas afins, publica textos inéditos de autoria de doutores, mestres e pós-graduandos stricto sensu, redigidos em português, espanhol, francês e inglês. Além de artigos para dossiês, a revista recebe contribuições em fluxo contínuo de artigos livres, entrevistas, resenhas e traduções.

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
▪ HISTÓRIA E MÚSICA NA AMÉRICA LATINA: INTERLOCUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS	11
APRESENTAÇÃO	11
AUTONOMIA E HISTORICISMO: A FALSA ALTERNATIVA	15
MÚSICA E POLÍTICA: PARADOXOS DA HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA.....	31
JAZZ NO BRASIL OU JAZZ BRASILEIRO? UM BALANÇO HISTÓRICO SOBRE O JAZZ DURANTE O LONGO MODERNISMO (1920 – 1980).....	51
VENGA A BAILAR EL ROCK AND ROLL: A FORMAÇÃO DO MERCADO DA MÚSICA JOVEM NA ARGENTINA ENTRE OS PRIMEIROS ROCKER'S E A NUEVA OLA (1956-1964).....	82
PARA ALÉM DA PRÉ-HISTÓRIA: REPENSANDO A PRIMEIRA GERAÇÃO DO ROCK NO BRASIL (1955-1964)	104
CONTRACULTURA, MISTICISMO E DESATINO EM “UM SALTO NO ESCURO” DE JORGE MAUTNER	124
DESBUNDAR É UM ATO POLÍTICO: NOVOS BAIANOS E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA	147
AS CANÇÕES DE LEÓN GIECO E A LUTA POR MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA NA ARGENTINA (1983-1992)	173
“POR AMOR ÀS CAUSAS PERDIDAS”: OS DONS QUIXOTES DE CERVANTES E GESSINGER AO MESSIANISMO DE WALTER BENJAMIN NAS TESES “SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA”	200
▪ ARTIGOS LIVRES	216
PALCO DE ENCONTROS: O I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE (1951)	217
“UM PRIMOR ARTÍSTICO DE ARCHITECTURA”: A CONSTRUÇÃO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO DA BOA VISTA COMO SÍMBOLO DA MODERNIDADE.	236
FRAGMENTOS DE MEMÓRIAS: MULHERES TRABALHADORAS NA ÁREA DE IMIGRAÇÃO ALEMÃ (VALE DOS SINOS, RIO GRANDE DO SUL, FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX).....	259
VERSÕES E CONTROVÉRSIAS SOBRE O AI-5: OS ECOS E REPERCUSSÕES DA DITADURA MILITAR NO BRASIL	283
MULHERES QUE MATAM, MULHERES QUE ROUBAM: AS REPRESENTAÇÕES DA CRIMINOSA NA LITERATURA DE CRIME NO RIO DE JANEIRO (FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX).....	310
UMA ODISSEIA ANARQUISTA: RELATOS DE EXPULSÃO DE ESTRANGEIROS NO PERIÓDICO LA PROTESTA NOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX.	338
A HAGIOGRAFIA ENQUANTO UMA PROBLEMÁTICA BIOGRÁFICA: O CASO DO MONGE PERFECTUS.....	361
“O RESPONSÁVEL FINAL PELA CENSURA NÃO TEM CARA PRÓPRIA: CHAMA-SE AUDIÊNCIA”: LESBIANIDADES, MÍDIA E PRECONCEITO. UM ESTUDO SOBRE TORRE DE BABEL E BABILÔNIA	380
CULTURA E NACIONALISMO ESCOCÊS: THE CORRIES, DUAS CANÇÕES E SUAS QUESTÕES.....	399
TEMPO E ARTISTA: A RESISTÊNCIA À DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA NA VIDA E NA OBRA DO CINEASTA HELVÉCIO RATTON.....	418



■ EDITORIAL

HISTÓRIA E MÚSICA NA AMÉRICA LATINA: INTERLOCUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS

Maria Luiza Franca Ramalho

Nesse segundo número do ano de 2021, a Revista História e Cultura, editada pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, reuniu diversos artigos, sob o dossiê intitulado “História e Música na América Latina: interlocuções historiográficas”. Organizado por Icaro Bittencourt e Leandro Braz da Costa, doutorandos pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR) e pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria (PPGH-UFSM). O presente dossiê conta com oito trabalhos dedicados a analisar a temática de História e Música na América Latina a partir de diversas abordagens teórico-metodológicas. O leitor encontrará artigos que discutem os paradoxos da História Social da Música, da sociologia da música e as relações entre Música e Política em interlocuções historiográficas que promovem interessantes reflexões sobre esse campo de estudos tão fecundo.

No primeiro artigo da seção, intitulado Autonomia e Historicismo: a falsa alternativa, de autoria do filósofo francês Jacques Rancière e traduzido pelo historiador André Fabiano Voigt, vemos uma introdução à temática do dossiê por meio de reflexões sobre o “nó conceitual” entre música e história. Nesse sentido, Rancière problematiza as relações estabelecidas entre a autonomia das artes e os regimes de historicidade.

Dando continuidade às reflexões propostas pelo filósofo francês, o trabalho Música e Política: Paradoxos da História Social da Música de André Fabiano Voigt, parte de aspectos das obras de Theodor W. Adorno e de Françoise Escal para identificar elementos recorrentemente utilizados como base teórico-metodológica em trabalhos de pesquisadores que aplicam critérios da sociologia da música à história social da música. O historiador apresenta alguns paradoxos e problemas advindos de tais concepções para a interpretação da importância histórica e sociopolítica da música.

Abordando os possíveis indícios do lugar coadjuvante da música instrumental nas análises historiográficas e memorialísticas, Renan Branco Ruiz em *Jazz no Brasil ou Jazz Brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920-1980)* procura verificar quais foram as rupturas e permanências no processo de consolidação do jazz na cultura musical brasileira. Segundo Ruiz, a partir da década de 1920, os atritos relacionados às jazz-bands se entrelaçaram, contraditoriamente, com o desenvolvimento inicial do chamado “longo modernismo brasileiro” (1920-1980), justificando-se aí a delimitação do recorte temporal de seu artigo. Desse modo, o historiador analisa o desenvolvimento do jazz pela história do Brasil entre os anos 1920 e 1980, realizando um balanço bibliográfico e histórico sobre a presença do jazz no país.

Em seguida, em *Venga a bailar el Rock and Roll: a formação do mercado da música jovem na argentina entre os primeiros rocker’s e a Nueva Ola (1956-1964)*, Karin Helena Antunes de Moraes apresenta um levantamento acerca das principais expressões musicais voltadas para a juventude argentina entre os anos de 1956 e 1964. A autora problematiza a formação do mercado de consumo juvenil, se debruçando principalmente sobre os principais eventos, práticas e articulações do rock and roll na sociabilidade juvenil da Argentina, que precederam o chamado “primeiro rock argentino” (1965-1967), privilegiado pela historiografia do país.

Por conseguinte, Luís Felipe Fernandes Afonso em *Para além da Pré-História: repensando a primeira geração do rock no Brasil (1955-1964)* propõe repensar o lugar tomado primeira geração roqueira brasileira na história musical nacional. Para tal, o autor procura analisar a chegada do rock no país, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e sua dificuldade de consolidação nos meios de comunicação, abordando também a importância da performance para o desenvolvimento do gênero.

Em *Contracultura, misticismo e desatino em “Um salto no escuro”* de Jorge Mautner, Guilherme Araujo Freire analisa o disco homônimo “Jorge Mautner” (1974), também conhecido como “Um salto no escuro”, a fim de abordar as práticas experimentalistas na obra do cantor e compositor Jorge Mautner, ressaltando que a busca por tais inovações em suas produções artísticas se deu em um contexto social e político de repressão marcado pela vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Desse modo, o autor enfatiza que o ingresso do artista no mercado musical nacional aconteceu em uma configuração de mercado pouco oportuna, e procura verificar os possíveis significados das letras de suas canções com os debates políticos e estéticos daquele período.

Nessa esteira, em *Desbundar* é um ato político: *Novos Baianos e a Ditadura Militar Brasileira*, Caroline Gonzaga e Soraia Gatti procuram demonstrar como a postura adotada pelo grupo musical *Novos Baianos* também representou um enfrentamento político contra a ditadura. As autoras problematizam a ideia proposta por militantes de esquerda do período que localizavam participantes da experiência contracultural brasileira apenas como “alienados”, descritos como “desbundados”. Para tal, utilizam as considerações do sociólogo Pierre Ansart sobre as “paixões políticas”, enfatizando que para compreender a política seria necessário não entendê-la apenas como “racional”, mas também como dotada de emotividade.

Partindo da análise de parte da produção artística do cantor, compositor e guitarrista León Gieco, o artigo *As canções de León Gieco e a luta por memória, verdade e justiça na Argentina (1983-1992)* de Vanessa Morais Dornelles apresenta como algumas canções do artista, lançadas no período de redemocratização da Argentina, podem ser compreendidas como canções engajadas em relação à realidade social de luta por memória e reparação no país. Dessa maneira, Dornelles verifica que a repressão, a censura e o exílio tornaram-se temas recorrentes em suas composições, e procura mapear os vínculos de suas produções artísticas com o contexto social, político e econômico.

Destacamos ainda o artigo de Wendell Guedes da Silva, *Por amor às causas perdidas: os Dons Quixotes de Cervantes e Gessinger nas teses sobre o Conceito de História*, que finaliza o dossiê temático demonstrando a variedade teórico-metodológica do campo de estudos abordado nessa edição da Revista. Aqui, o autor parte da análise da letra da canção “*Dom Quixote*”, do cantor e compositor Humberto Gessinger, que se inspirou na obra homônima do romancista, poeta e dramaturgo castelhano Miguel de Cervantes. Nesse sentido, o autor procura estabelecer um diálogo entre a teoria histórica, a música e a literatura, abordando também as Teses sobre o Conceito de História de Walter Benjamin.

Na seção de *Artigos Livres*, ao longo dos dez artigos, encontramos ampla diversidade de abordagens, recortes espaciais, temporalidades e temáticas. Isso porque reúne trabalhos sobre: usos de referências históricos em canções; problematizações das relações de saber e poder no folclore brasileiro; o texto hagiográfico enquanto elemento biográfico; relações entre a materialidade do Teatro Municipal de São João da Boa Vista com os significados simbólicos de modernismo e cosmopolitismo; o lugar das mulheres trabalhadoras na área de imigração alemã no Rio Grande do Sul, no final do século XIX e início do século XX; as representações da mulher criminosa na literatura

popular de crime que circulava no Rio de Janeiro durante o mesmo período; produção de estereótipos de gênero e sexualidade a respeito de personagens de novelas; sensibilidades dos anarquistas em contexto de repressão no início do século XX; ecos autoritários herdados da ditadura militar no Brasil na atualidade, bem como a análise da resistência aos anos de chumbo a partir da vida e obra de um cineasta. Encontramos por trás desses trabalhos pesquisadores além da História, assim, também estabelecemos um diálogo próximo com outras áreas das Humanidades.

Por meio dessa pluralidade de temas e abordagens, buscamos instigar novas discussões e promover debates em curso entre os estudiosos da História e das outras áreas das Ciências Sociais, bem como atingir os mais variados leitores.

Nós, do Corpo Editorial da Revista *História e Cultura*,
desejamos a todos e a todas uma ótima leitura!

■ HISTÓRIA E MÚSICA NA AMÉRICA LATINA: INTERLOCUÇÕES HISTORIOGRÁFICAS

APRESENTAÇÃO

Me. Icaro Bittencourt

Me. Leandro Braz da Costa

A proposição do dossiê “História e Música na América Latina: interlocuções historiográficas” foi feita com o intuito de ampliar as oportunidades de publicação acadêmica nos estudos que articulam Música e História. Nesse quesito, a revista História e Cultura, da UNESP Franca, tornou-se uma importante parceira, proporcionando um novo espaço depois de ter lançado um dossiê semelhante em 2013.

Passados oito anos, inúmeras pesquisas no Brasil e no exterior dedicaram-se a aprofundar as diferentes dimensões da relação entre História e Música, sempre envolvida nas tensões entre as especificidades da linguagem musical e as características dos contextos históricos. Desde então, novas fontes, temas e abordagens ampliaram consideravelmente a ocupação desse território híbrido entre a musicologia e a historiografia.

Como exemplo dessa diversidade, apresentamos neste dossiê nove textos que demonstram diferentes aspectos desse território: desde reflexões teórico-metodológicas centrais para circunscrever as bases epistemológicas das abordagens entre História e Música, passando pela análise do jazz brasileiro e dos primórdios do rock no Brasil e na Argentina, até o estudo de artistas específicos e a relação de suas obras com os contextos culturais e políticos no qual estavam inseridos.

No que se refere às reflexões teórico-metodológicas, contamos com a dupla colaboração de André Fabiano Voigt, autor de um artigo próprio e de uma tradução sobre texto de Jacques Rancière. O filósofo francês, em seu texto “Autonomia e Historicismo: a falsa alternativa” apresenta relações possíveis estabelecidas entre a

música e regimes de historicidade para questionar a (falsa) oposição entre autonomia e historicismo na relação entre a arte musical e a história. Nele, o autor argumenta sobre o impasse entre a proposição de autonomia da obra de arte musical e os limites de pensar nessa condição em um contexto no qual a assunção dessa autonomia implica na diluição das fronteiras entre o que pode ou não ser considerado arte.

No artigo “Música e Política: paradoxos da História Social da Música”, André Fabiano Voigt problematiza algumas concepções que estruturam abordagens da sociologia da música e da história social da música, especialmente as de Theodor Adorno e Françoise Escal. Argumenta sobre a “instabilidade entre as esferas do inteligível e do sensível” na música, apresentando como a suposta imanência do conteúdo ideológico na forma artística esconde um regime de historicidade voltado para uma visão “evolutiva” da história, voltada para um progresso determinado. A partir das reflexões de Jacques Rancière sobre os “regimes de identificação da arte” propõe outras leituras possíveis sobre a problemática da historicidade na música.

No primeiro artigo do dossiê tematizando um caso concreto, Renan Branco Ruiz analisa a música instrumental brasileira em “Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920-1980)”. Nesse texto, o autor examina as relações do jazz no Brasil com diferentes propostas nacionalistas do modernismo brasileiro, investigando também como a música instrumental, tema importante nesse processo, acabou sendo relegada na historiografia e na crítica sobre a música popular feita no Brasil. Aborda essa relação em três recortes cronológicos: jazz-bands e big-bands entre 1920 e 1950, que seriam o exemplo de jazz no Brasil; bossa nova e sambajazz entre 1950 e 1960, início da formação de um jazz brasileiro; e a música instrumental a partir dos anos 1970, com Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Vanguarda Paulista Instrumental, que consolidaram o jazz brasileiro a partir da centralidade do improviso e da pluralidade rítmica.

No texto “Venga a bailar el rock and roll: a formação do mercado da música jovem na Argentina entre os primeiros Rocker’s y La Nueva Ola (1956-1964)”, Karin Helena Antunes de Moraes aborda os principais eventos formadores de público e de artistas que influenciaram no desenvolvimento do rock and roll na Argentina, identificando contextos nos quais as expressões corporais, as práticas musicais e as manifestações contraculturais, advindas dos Estados Unidos e Inglaterra, tiveram papéis determinantes na gênese e consolidação do gênero no país. Através de um instigante debate historiográfico, a autora problematiza o processo de consolidação do rock castelhano, na qual inclui, por exemplo, o papel desenvolvido pelas gravadoras na

construção de um circuito de música jovem, com ênfase nas permanências e rupturas que organizaram as sociabilidades juvenis em torno do rock argentino.

Também analisando os primórdios do rock, mas no caso brasileiro, Luís Felipe Fernandes Afonso analisa as relações entre música, rock e juventude no artigo “Para além da pré-história: repensando a primeira geração do rock no Brasil (1955-1964)”. O autor oferece uma abordagem elucidativa relacionada ao período de gestação da cultura jovem, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo, aliada ao gênero musical em questão. Ao reivindicar e manifestar a necessidade dos estudos das relações entre a história e música ultrapassarem os limites impostos pela simples relação do significado dos sons e das letras escritas das canções, de forma abreviada, o autor aborda questões referentes a performance – bandas e danças – bem como suas formas de divulgação, pelas quais o gênero musical gradativamente acabou obtendo prestígio e aceitação, partindo das salas de cinema, alcançando as estações de rádio (além da abertura de casas de shows e publicações em formato de revistas especializadas). Nesse sentido, oferece à música, e particularmente ao rock executado e produzido no Brasil nos anos 1950, um status de mediador social, que regulou e influenciou a juventude da época, atuando como uma relevante força sociocultural.

Em “Contracultura, misticismo e desatino em ‘Um salto no escuro’ de Jorge Mautner”, Guilherme Araujo Freire analisa o disco homônimo lançado por Jorge Mautner em 1974 e suas relações com a contracultura e experimentalismos formais que ampliaram o fazer canção no Brasil e tornaram-se um contraponto aos conservadorismos culturais e políticos na época da ditadura militar brasileira. Além disso, problematizando as noções de “marginal” e “maldito” associadas a músicos como Mautner, oferece uma interpretação sobre os sentidos da atuação do artista em um momento de tensão entre a consolidação da indústria fonográfica e a luta por autonomia estética e política.

Também investigando a atuação de músicos que fizeram contrapontos à ditadura brasileira, Caroline Gonzaga e Soraia Gatti analisaram a trajetória dos Novos Baianos em “Desbundar é um ato político: Novos Baianos e a ditadura militar brasileira”. Ao problematizar as críticas feitas na época sobre o “desbunde”, tachado de “alienado”, as autoras demonstram como essa categoria, pensada através de referências teóricas embasadas em Pierre Ansart e Jacques Rancière também se constituía em uma forma de contraponto político ao conservadorismo e ao autoritarismo daquele contexto histórico.

Ao abordar as relações entre música e política na Argentina contemporânea, Vanessa Morais Dornelles utilizou a noção de “Intelectual artista” em “As canções de

León Gieco e a luta por memória, verdade e justiça na Argentina (1983-1992)”. Nesse artigo, a autora investiga como o cantautor argentino León Gieco articulou sua produção artística ao processo de redemocratização da Argentina. Nesse sentido, demonstra que a “canción de propuesta” do músico estava relacionada não apenas à resistência contra a ditadura mas também como ação cultural e política na construção de novos parâmetros democráticos no país vizinho.

Em “‘Por amor às causas perdidas’: os Dons Quixotes de Cervantes e Gessinger ao messianismo de Walter Benjamin nas ‘Teses sobre o conceito de História’”, Wendell Guedes da Silva apresenta uma interpretação multifacetada da crítica ao mundo burguês e suas representações quixotescas a partir da obra de Miguel de Cervantes, de uma composição de Humberto Gessinger e das reflexões de Walter Benjamin. Articulando análise literária, musical e de teoria da história problematiza formas de imaginação de um mundo mais justo através da arte e do pensamento crítico.

Através dos exemplos que integram este dossiê podemos vislumbrar diversos caminhos das reflexões teórico-metodológicas e dos estudos de caso que marcam o estado atual das pesquisas em História e Música no Brasil. Esperamos que pesquisadores da área e demais interessados façam uma boa leitura e um bom proveito das contribuições ora publicadas.

Saudações históricas e musicais!

AUTONOMIA E HISTORICISMO: A FALSA ALTERNATIVA

(Sobre os regimes de historicidade da arte)

Jacques RANCIÈRE*

André Fabiano VOIGT**

Não sou músico nem historiador da música. Minha relação com a música – contemporânea ou outras – é a de um ouvinte que nunca aprendeu como era feito o que sente prazer em ouvir. Minhas reflexões hoje serão realizadas, portanto, não sobre um objeto particular da “história da música”, mas sobre o nó conceitual que este seminário estabelece entre a música como nome de uma arte e a história como uma forma de racionalidade a partir da qual se pergunta em que sentido está ou não habilitada a pensar esta arte. Vou me perguntar sobre a constituição desse nó e suas condições de possibilidade. Para isso, partirei da posição do problema formulada por François Nicolas durante a sessão inaugural do seminário.¹

Essa posição articula duas relações essenciais entre música e história: uma de inclusão e uma de exclusão. Por um lado, a história surge como o estabelecimento de uma relação entre as dimensões do tempo – presente, passado e futuro. A música surge então como um dos objetos particulares que se enquadram no conceito de história em geral, sendo a questão de saber quem está qualificado para fazer essa história e a partir de qual relação entre as dimensões do tempo ela deve ser feita: peso do passado, exigência do presente ou direção dada por um futuro.

Mas, por outro lado, música e história aparecem como dois termos antagônicos. Existe, diz François Nicolas, um mundo da música, que forma uma totalidade que pode ser apreendida na interioridade. Mas não existe um mundo de história. Essa relação de

* Professor emérito de Estética e Política da Universidade de Paris VIII. Possui ampla obra acerca das relações entre arte, estética, política, história, cinema e literatura. Entre os livros mais conhecidos publicados pelo autor, podem ser citados: *A partilha do sensível* (publicado no Brasil em 2005), *O espectador emancipado* (publicado no Brasil em 2012) e *O destino das imagens* (publicado no Brasil em 2012). O texto original desta tradução foi resultado de uma intervenção realizada por Rancière no evento *Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l'histoire ?* [Pensar a música contemporânea: com/sem/contra a história?], organizado por Gilles Dulong e François Nicolas, promovido pela *École Normale Supérieure* [Escola Normal Superior de Paris]. A intervenção foi realizada em 13 de dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/Ranciere.html>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

** Professor Associado do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, Brasil. Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tradutor do artigo. Agradecemos a Jacques Rancière pela autorização dada à tradução deste artigo em português brasileiro.

exclusão retorna, então, à relação de inclusão e serve para opor uma boa e uma má história da música. A boa história captura a música em sua interioridade, em seu mundo. A má relaciona-a com a exterioridade da “história”. A primeira explica o musical pelo musical. Inclui uma genealogia que remete as obras a outras obras e uma arqueologia que as remete ao material musical. A segunda, a história “historicista”, explica o musical pelo não musical: o material não musical, as circunstâncias biográficas, as estruturas sociais, etc.

Essa posição do problema, portanto, vincula duas ideias de história: a história como determinação que abarca uma relação entre as dimensões do tempo e a história como termo de uma oposição espacial entre um dentro e um fora. Ela já nos permite ver que a história nunca é simplesmente o nome de uma orientação do tempo. É sempre ao mesmo tempo o nome de uma distribuição de possibilidades. Mas esta segunda determinação do tempo é introduzida sem ser tematizada. Ela aparece na forma de uma oposição simples: a história é o exterior, a instância da heteronomia; a música o interior, a instância da autonomia. Surge então o problema: em que opera essa divisão? Estamos dispostos a admitir, pelo menos à primeira vista, que o exterior se opõe ao interior. Mas as coisas se tornam mais obscuras quando se trata de saber em que espaço é traçada a fronteira entre os dois. De onde vem exatamente essa determinação da história como exterioridade? E como se define a interioridade? O que nos permite dizer que a música é um mundo? O que mundo quer dizer? E qual é a música que faz [esse]² mundo? O que marca a fronteira entre obras musicais e obras não musicais, material musical e material não musical? Se eu abrir uma história da música contemporânea, não encontrarei nenhum vestígio daqueles compositores que aplicaram cuidadosamente as regras aprendidas no Conservatório. Por outro lado, encontrarei toda sorte de compositores que introduziram um material não musical em suas obras – sirenes de navios, buzinas de automóveis, ranger de portas ou respiração pura. Se, por outro lado, eu escuto uma estação de rádio chamada *France Musiques*, há pouquíssima chance de ouvir nela qualquer uma dessas obras, muito mais provavelmente ouvirei um intérprete de Bach ou Rameau improvisando em companhia de um desses compositores.

Temos então um mundo da música contra o outro; uma relação de interioridade e de exterioridade, uma contra a outra. Isso não significa que tudo seja relativo. Isso significa que a interioridade musical nunca é definida como a esfera objetiva de um “propriamente musical”, como a esfera das ideias, dos materiais, das formas de transformação das ideias em matéria e dos materiais em ideias, das quais se possa estabelecer que elas pertencem à música e a ela apenas. Ela é definida como uma

partilha do interior e do exterior, do possível e do impossível que é sempre único e que vai além da música. Essa interioridade é uma ideia normativa que nem sempre existiu. Quer a música defina um mundo autônomo, quer esse mundo se defina em oposição a um exterior ou a um heterônomo, essa ideia não tem mais de duzentos anos. Por milhares de anos, fomos capazes de compor canções, hinos e árias de dança, depois madrigais, missas, óperas ou sinfonias, também pudemos escrever tratados deduzindo das propriedades do som as leis da composição musical sem ter a ideia de um mundo autônomo da música. Quando Sócrates ouve em sonho a injunção “Sócrates, faça música!”, ele lhe dá três respostas: a primeira, afirma que a filosofia é ela própria uma música; a segunda é a de compor um hino a Apolo; a terceira, é a de musicar os ensinamentos das fábulas de Esopo. Quando Rameau, dois milênios depois, escreveu seu *Tratado de Harmonia*,³ ele deixou claro que o propósito dessas harmonias era expressar paixões. A música surge assim como a ciência e a prática de um conjunto de possibilidades sonoras que fornecem os seus meios à arte. Mas ela não é um mundo. A autonomia da música é, como a da literatura, uma ideia historicamente determinada.

“Historicamente determinado” não significa simplesmente que apareceu em algum momento, em função de circunstâncias externas contingentes. Precisamente “história” não é o nome indiferente daquilo que se sucede no tempo, mas o nome de uma certa forma de racionalidade da experiência. “Determinado historicamente” significa, então, determinado por uma certa historicidade, por um certo sentido da história que é, em si mesmo, uma relação determinada entre as possibilidades da prática e as possibilidades de ponderação dessa prática. François Nicolas refere-se à noção de regime de historicidade proposta por François Hartog. Essa noção é efetivamente pertinente. Simplesmente envolve mais do que uma relação entre as dimensões do tempo. Um regime de historicidade é a combinação de vários “sentidos da história”.⁴

No meu texto “Sentidos e figuras da história”, escrito para o catálogo da exposição *Diante da história [Face à histoire]* em 1996 no Centro Pompidou, tive que – para desconstruir a massividade deste “face a face” – distinguir quatro significados diversamente combináveis de “história”. Eu os repito aqui de uma forma levemente modificada.

Em primeiro lugar, existe a história como o relato do memorável, a coleção de “exemplos” preservados pela tradição e oferecidos à imitação. Essa história, da qual Plutarco fornece o protótipo, está despreocupada de qualquer verificação factual. Por outro lado, ela usa todo o seu rigor para separar os tipos de temporalidade. Há um tempo do memorável que é o das ações notáveis – o dos homens que agem – e um

tempo sem memória, o tempo sucessivo da vida que se reproduz, dos homens que só vivem.

Depois, há a história como o conjunto de elementos unificados para fazer uma representação ordenada. Assim são os *mythos*, a fábula ou a *historia* de um quadro. Essa história também é motivada por uma partilha do tempo. O tempo da fábula trágica é o da ação, do encadeamento construído de causas e efeitos, oposto ao tempo da sucessão. E a *historia* de um quadro está centrada no momento do ato [representado], contrapondo-se à dispersão das figuras e do ordinário, à co-presença aleatória dos seres e de coisas quaisquer.

Terceiro, há a história como um regime de coexistência. É o espaço onde a temporalidade do memorável, como a da fábula ou do quadro, se torna comensurável com outras temporalidades, as da sucessão pura e a da vida sem memória das existências ordinárias. Esse é o sentido da história defendido pelos historiadores modernos, a “ciência dos homens no tempo” orientada pela ideia, resumida em um provérbio árabe citado por Marc Bloch, de que “os homens são filhos de seu tempo mais do que de seus pais”. É esta história como co-presença de temporalidades que François Nicolas chama principalmente de tempo de exterioridade. Isso não nos deve impedir de ver que este tempo define, ele mesmo, uma interioridade que rompe a oposição tradicional entre o tempo interiorizado das grandes ações e o tempo exterior da vida qualquer.

Por fim, há a história como tempo orientado: não apenas como movimento do passado para o futuro, mas como realização de um determinado conteúdo imanente. Pode ser providência, o avanço do iluminismo, emancipação ou modernidade. Mas também pode ser, com menos ênfase, o momento em que, por exemplo, se definem tarefas na literatura ou na música, como essa “extensão da curva” de que fala François Nicolas.

Chamarei, portanto, por minha própria conta, de regime de historicidade uma certa combinação desses sentidos da história que são, eles mesmos, relações entre uma partilha do tempo e uma distribuição do possível e do impossível, do interior e do exterior. É a partir daí que gostaria de reexaminar o nó entre história e música proposto por este seminário. Tentarei mostrar que este nó, na verdade, divide dois regimes de historicidade diferentes. Procurarei caracterizá-los a partir de dois textos exemplares que articulam uma ideia de tempo com uma ideia do possível – e do impossível – de uma prática artística. Combinando de formas diferentes os sentidos de história que identifiquei, esses dois textos nos fornecem dois protocolos exemplares de dois regimes

de identificação das artes, aqueles que chamei de regime representativo e regime estético. Esses dois textos são retirados, um do *Aviso ao leitor* que acompanha a edição do *Édipo* de Corneille, o outro da *Filosofia da Nova Música* de Adorno.

O *Aviso ao leitor* do *Édipo*, escrito em 1659,⁵ retrata uma relação entre o passado e o presente que é também uma relação entre várias “histórias”. O poeta recebeu uma encomenda de Fouquet para uma peça de teatro para as festas de Carnaval. Dos três temas propostos pelo superintendente, ele escolheu o de Édipo porque a antiguidade fornecia um modelo memorável sobre esse assunto a ser imitado, que só restava “traduzir” para a cena francesa moderna. No entanto, essa tradução muito rapidamente parece representar um problema. Não é um problema linguístico. Corneille não é um helenista. Ele é alheio a todo problema de autenticidade de uma obra ou de um trabalho sobre o idioma [grego antigo]. O que é “intraduzível” é o modelo do esquema trágico, o modelo da história proposto por Sófocles. Os “originais incomparáveis” fornecidos pelos Antigos não oferecem, de fato, uma história apropriada aos gostos dos contemporâneos de Corneille. O “milagroso” torna-se “horrível”. O “espetáculo eloquente” dos olhos arrancados do infeliz príncipe torna-se um espetáculo “repugnante”. A tarefa do “tradutor” é, então, preencher a lacuna entre o *gênio* do original incomparável e o gosto dos contemporâneos. Para isso, não basta suprimir o espetáculo que ofende a sensibilidade das damas. A história precisa ser completamente transformada – isto é, o arranjo das ações que leva à descoberta da culpa de Édipo. A multiplicação dos oráculos em Sófocles dá uma ideia muito clara para pressentir a culpa de Édipo. Corneille está, portanto, se ocupando para reduzi-los e, por outro lado, para multiplicar os possíveis culpados. Não se trata de uma adaptação circunstancial da arte ao público. Esse público está de fato incluído no *sensorium* que define a arte dramática como arte. Trata-se de harmonizar duas naturezas: a simples, a original que está em jogo na invenção de Sófocles e a natureza evoluída desse público do século XVII que não quer sangue em cena, que quer menos emoções sensoriais fortes e histórias melhor construídas, prazeres intelectuais mais refinados.

Ora, a relação entre uma e outra não decorre de uma história de transformação das formas poéticas. Para Corneille, nenhuma história das formas, nenhum *continuum* conecta as formas da tragédia grega às do espetáculo dramático contemporâneo. Isso significa que não há um mundo autônomo da poesia, mais do que qualquer outra arte. A relação é entre uma natureza original e uma natureza que se tornou socializada. É essa natureza socializada que determina as ocorrências e normas da arte poética. Ela define os lugares e tempos de suas performances, as regras para a construção de histórias e o

uso de formas adequadas de expressão e, sobretudo, a relação de endereçamento, dentro da qual uma sensibilidade verifica se as regras são boas e se estão sendo bem usadas. É isso que a palavra *representação* resume: essa relação normatizada entre um *fazer* e um *sentir* que o verifica.

Mas essa relação exclui duas coisas. Em primeiro lugar, exclui qualquer conceito forte de história como um *continuum* em transformação que ligaria a exemplaridade do passado à tarefa presente de fazer histórias. A relação entre o “original” e sua “tradução” é inteiramente definida na relação disjunta entre os dois primeiros sentidos da história: história/exemplo e história/arranjo de ações. Nenhum conceito de história contém em conjunto o *Édipo* de Sófocles e o de Corneille. O primeiro é estudado, mas não pode ser representado. É impensável que os contemporâneos de Corneille apresentem ao seu público tragédias que não foram feitas para ele.

Mas uma segunda coisa é excluída ao mesmo tempo: a autonomia de um mundo da poesia, isto é, a autonomia das artes em geral. O *Aviso ao Leitor* do *Édipo* – que Corneille, aliás, teve de reescrever depois da desgraça de Fouquet – apresenta um exemplo extremo. Mas essa circunstância extrema é compreendida no comum da relação da arte consigo mesma, que é uma relação à sua destinação. Poesia, pintura e música são concebidas para destinos sociais. São meios a serviço de fins. São meios de representação: meios de ilustrar pensamentos e pintar ações ou paixões. E são artes apenas se forem meios de representação. “Toda música que não pinte nem fale é ruim”, resume Diderot. Todas as discussões sobre música e dança no século XVIII giram em torno deste ponto: a música e a dança entram nas artes plásticas com uma condição: que contem histórias, que expressem paixões. São artes, em suma, na medida em que não são autônomas, não constituam seus próprios mundos, mas meios de expressão. O regime representativo das artes é, portanto, um regime de historicidade onde nenhuma arte constitui um mundo, onde nenhuma é autônoma *porque* nenhuma tem uma história, isto é, um regime de coexistência e orientação temporal que unifica suas produções.

O texto de Adorno na *Filosofia da Nova Música* apresenta à primeira vista um problema da mesma ordem que o de Corneille: uma impossibilidade ligada à diferença entre tempos. Existe, dizia Corneille, uma maneira de apresentar histórias que não é mais possível. Existem, ecoou Adorno, acordes que não são mais possíveis. O que Beethoven podia fazer – um uso artisticamente interessante do acorde de sétima diminuta – não podemos mais fazer. E a característica da arte atual é tirar as consequências dessa impossibilidade.

A analogia termina aí. Essa impossibilidade é, com efeito, consequência de um regime de historicidade inteiramente diferente. Se a retomada de seus acordes não é mais possível, não é porque Beethoven pertence a outra época, porque ele é rude e nós somos refinados. Não somos nem mais nem menos refinados do que ele. Mas, acima de tudo, o problema – o inverso do de Corneille – é que pertencemos ao mesmo tempo que Beethoven. O que caracteriza esse tempo é justamente a coexistência. Não existem mais antigos e modernos. Existem clássicos e modernos. E o próprio clássico é um termo definido pelos modernos. O *Édipo Rei* não é mais um modelo reservado ao estudo. É uma peça de teatro. É traduzida do grego antigo para o alemão moderno para ser representada em público. Bach não é mais um erudito, cujas partituras são estudadas a fim de se aperfeiçoar em fuga e contraponto. É um compositor cujas obras são tocadas, misturadas com composições de outras épocas, em salas de concerto onde a música é oferecida simplesmente como música a um público indeterminado. Quanto às pinturas, o seu lugar normal de apresentação é agora o museu – real ou imaginário – onde estão separadas da sua função de ilustrar uma religião ou uma grandeza social, onde as histórias que contam e os sentimentos que expressam são cada vez menos inteligíveis, onde são, portanto, cada vez mais vistas como *obras* pertencentes à categoria genérica de arte. A esta visibilidade como arte pura, no entanto, acrescenta-se uma condição que é quase universalmente respeitada: que as obras sejam apresentadas segundo um cenário de sucessão e de continuidade no tempo.

Duas coisas se dão assim ao mesmo tempo: a autonomia das artes em relação à função representativa e uma nova forma de historicização. Essa forma remete ao segundo plano o binômio história/exemplo e história/arranjo de ações – o qual regeu o regime representativo – em favor de um regime de historicidade maciçamente dominado pelo terceiro sentido da história: a história como coexistência. É a coexistência de obras em um mesmo tipo de espaço segundo um cenário de continuidade que as faz co-pertencer a uma arte. Que Guido Reni, em um museu, venha a quatro ou cinco salas depois de Fra Angelico, separada dele por Botticelli, Ticiano e Veronese, não implica que Fra Angelico seja o original que serve de norma para o segundo, nem que o último [seja] mais refinado que seu ancestral. Mas isso implica a possibilidade de que se aprecie a pintura de Fra Angelico sem conhecer bem os milagres de São Nicolau de Bari e a [pintura] de Guido Reni, sem saber muito quem são Atalanta, Hipomene e Meleagro. A função representativa perdida é substituída por uma função global de expressão de um tempo e de uma civilização. A autonomia das artes diz que elas não são mais definidas

por um regime de restrições ordenadas a uma finalidade expressiva, mas por um regime de coexistência.

Mas essa coexistência definiu uma interioridade da arte à custa de apagar qualquer fronteira que a circundaria. A coexistência significa: não há mais critérios objetivos separando o que pertence à arte e o que não pertence. As tragédias de Sófocles pertencem a ele como as de Corneille, os entretenimentos irrestritos do romance como os poemas dramáticos, compostos de acordo com as regras, os adultérios das filhas de agricultores como os de deuses e reis. Tudo pode entrar na arte autônoma, tudo pode também sair. É isso que fundamenta a afirmação de Adorno. Assim que a música deixa de estar a serviço de uma expressão definida fora de si mesma, todos os acordes são possíveis, todas as transformações de uma tonalidade a outra. As invenções da arte musical estão se transformando rapidamente em entretenimento de salões, esperando para se tornarem trilhas sonoras de filmes ou ambientes sonoros de supermercados. O regime de historicidade que autonomiza as artes é um regime de compossibilidade generalizada que remove todas as fronteiras. Há autonomia das artes porque tudo é possível. Mas, se tudo é possível, a fronteira entre autonomia artística e heteronomia exterior se desvanece. Não há mais arte. Não há nada mais – teme Adorno – que um engano universal.⁶

Portanto, nem tudo deve ser possível. E, para isso, faz-se necessária outra ideia de história, uma ideia de história que traça uma nova linha divisória entre o possível e o impossível. Hegel já havia oposto essa fronteira à “poesia progressiva universal” de Friedrich Schlegel. Para que haja arte nas condições da coexistência generalizada própria do regime estético, tudo não deve ser possível, que o artista não faça tudo o que quer, que apenas o material e a sua própria ideia lhe resistam e que esta resistência defina a temporalidade de sua arte e as tarefas que ele pode propor a si mesmo. “Hoje, insiste Adorno, o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora”. O compositor não dispõe do que dispõe. Claro, essa indisponibilidade não é factual. Na verdade, ele dispõe de muito. É isso mesmo que define a autonomia da música: a livre disposição de todos aqueles meios que não estão mais sujeitos a um fim expressivo exterior. Para quebrar esse vínculo entre autonomia e disponibilidade ilimitada, os termos devem ser duplicados. Tudo o que *está* disponível para os músicos *não está* disponível para a música. A autonomia da música não é a liberdade dos músicos, mas a lei do desenvolvimento próprio da música. O músico se desdobra em um técnico, que pode fazer o que quiser e um artista, que deve fazer somente o que quer a música.

Mas como entender essa vontade? A música não é uma pessoa. Sua “vontade” só pode ser uma coisa: a relação entre a música como um conjunto de operações praticadas e praticáveis por compositores e a música como um mundo sentido. No regime representativo, o que o artista podia fazer era normatizado pelo que o espectador, que encarnava a natureza refinada, podia ver ou ouvir com prazer. No regime estético, não há mais uma instância exterior, dando o testemunho da natureza sobre essa adaptação dos meios aos fins. A solução para o problema é que a música ocupa os dois lugares [simultaneamente]: o que ela normatiza como *corpo sensível* e o que ela pode como *corpo operativo* – o que ela pode e, sobretudo, o que ela não pode.

Para subtrair a autonomia da disponibilidade ilimitada que o ameaça, nem tudo deve ser possível. Mas como pensar nessa impossibilidade quando tudo é, de fato, possível? O único não possível que permanece é então o “mais possível”. A música deve, portanto, ser pensada como um corpo histórico em formação. Devemos pensar em um momento específico para a música orientado pelo desenvolvimento de seu conceito ou pela realização de sua essência. É então o quarto sentido de história que vem à tona: a história como tempo orientado para um futuro que é a realização de seu princípio imanente. Essa historicização adicional remedia os riscos da história-coexistência ao reintroduzir um princípio de exclusão.

A autonomia das artes não só não se opõe ao historicismo, como nunca foi sustentada senão pela afirmação de uma teleologia histórica definindo um tempo específico para a libertação das artes. A música, a literatura ou a pintura são autônomas na medida em que se apresentam como corpos definidos por uma história orientada – um princípio histórico de impossibilidade – frustrando uma história-coexistência. A autonomia das artes baseia-se, de fato, na conjunção desses dois sentidos da história, segundo uma lógica de dupla negação. Há autonomia porque tudo é possível. E há autonomia porque nem tudo é possível. É isso que a argumentação adorniana exemplifica. O impossível aí se verifica pela própria música como corpo sensível. A ampla disponibilidade dos meios de arte produz seu oposto, a banalização generalizada que torna qualquer nova descoberta tonal prontamente inaudível.

Mas esse devir-inaudível combina, de fato, uma ideia empírica e uma ideia normativa de inaudibilidade [*inaudibilit e*]. Existem, diz Adorno, alguns acordes que não são mais suportáveis ao ouvido. Os acordes de sétima diminuta soam falsos. Eles *são* falsos. Mas isso não significa que geralmente o sejam. Na música de Beethoven, eles soam verdadeiros, porque são a resolução de problemas colocados pelo estado da relação entre o corpo sensível e o corpo operativo que define as demandas de

Beethoven.⁷ Pode-se dizer então que as mesmas razões que exigiam esses acordes dele agora exigem que eles sejam renunciados.

Mas então surge o problema: qual é exatamente o *status* dessa exigência temporal? Se o corpo da música o impõe a Schönberg, por que não o impõe a Sibelius? Pode-se responder que é precisamente esse não-reconhecimento da exigência que torna o não-músico reconhecido. Se o corpo musical não o impõe a Sibelius, é porque ele não é músico e o que ele faz não é audível como música. Mas a pergunta voltou imediatamente. Se alguém – e possivelmente muitas pessoas – ouve o que Sibelius faz como música, pode-se dizer que é por falta de audição musical. Resta a questão mais embaraçosa, aquela que diz respeito ao próprio Beethoven. Que possamos justificar seus acordes de sétima diminuta, não há problema. O problema é que possamos ouvi-los. Se o estado do corpo sensível da música torna esses acordes inaudíveis hoje, ele o faz independentemente das boas razões extraídas da relação de Beethoven com a técnica e com o ouvido de seu tempo.

Então, aparentemente, temos que escolher: ou a autonomia da música é a disponibilidade livre de todos os materiais e todos os meios. Nesse caso, Sibelius é audível, bem como Schönberg ou Beethoven. Ou é o processo de autonomização, pelo qual a arte se separa das velhas fórmulas artísticas que se tornaram fórmulas mistas, comuns à arte e à não-arte. Neste caso, não podemos mais ouvir Sibelius. Mas também não podemos mais ouvir Beethoven. A autonomia da arte se encontra, então, normatizada por um fim que é o esgotamento de todas as suas fórmulas, que é, em suma, a autossupressão da arte.

Essa autonomia fica assim suspensa entre duas historicidades: a do museu imaginário onde tudo pode entrar e a da autossupressão tendencial da arte. É perfeitamente possível viver entre duas historicidades. Mas, em geral, não gostamos disso. Procuramos compromissos. A fórmula geral de compromisso tem um nome. Ele se chama *modernismo*. O modernismo é a montagem conceitual que tenta conciliar historicidades opostas. Ele quer a autonomia da arte, mas a quer sem as condições que a tornam pensável. Ele quer aquela separação entre as artes e suas funções expressivas e sociais tradicionais que pertencem ao regime estético da arte. Mas ele o quer sem a disponibilidade geral e o embaçamento [*brouillage*] das fronteiras que vinculam essa separação às condições da história-coexistência. Ele quer uma ruptura simples entre heteronomia e autonomia, sem alterar o regime de historicidade. Os regimes de historicidade complexos devem então desaparecer em favor de uma simples ruptura

entre o antigo e o novo, onde estes últimos são radicalmente opostos, mas também contidos no mesmo conceito de arte e na mesma história.

No paradigma modernista, faz-se necessário haver uma ruptura para que haja arte. É por isso que, em particular, as artes jovens como o cinema estão ansiosas por encontrar uma ruptura. Mas deve ser uma ruptura no interior de um *continuum* homogêneo. A maneira de fazer isso é focalizar a ruptura em uma única dimensão dos regimes de historicidade, um único sentido da história: a história como um arranjo de ações. Construimos assim um modelo simples: há uma arte antiga, representativa e heterônoma que contava histórias e expressava sentimentos codificados. E há uma nova arte que não conta mais histórias, mas desdobra suas próprias formas. Mas, ao mesmo tempo, essa nova arte autônoma não deve ser nada mais que a realização das potencialidades já imanentes na arte heterônoma.

Este é o significado das famosas frases de Maurice Denis sobre o quadro, que é uma montagem de praias [*plages*] coloridas dispostas em uma determinada ordem, antes de ser uma representação de mulheres nuas ou de cavalos de batalha.⁸ A ruptura anti-representativa que substitui as figuras por praias coloridas pressupõe que as próprias figuras já eram em sua essência apenas praias coloridas e que a ruptura moderna, portanto, apenas liberta a essência eterna da arte.

A operação é possível aderindo a esse esquema linear, liberando uma história contínua das formas por detrás da ruptura que separa as formas das histórias. A esse preço, pode-se opor uma arte moderna não-representativa a uma arte representativa antiga dentro de um conceito unívoco de arte. E é exatamente isso que *moderno* significa. *Moderno*, na verdade, não qualifica nenhuma era específica, nenhum tipo específico de forma ou de operações. *Moderno* designa essa operação de remover os regimes de identificação e historicidade da arte em um plano simples, onde a autonomia das artes é definida pela simples operação de uma ruptura histórica na eternidade da arte.

Mas o texto de Adorno e todo o seu projeto permitem ver que o problema não se deixa facilmente resolver. Não podemos simplesmente instalar as artes no tempo de sua autonomia. Uma arte autônoma é uma arte que busca seus próprios fins. Mas quais são exatamente os fins próprios da música, pintura ou literatura? Este “próprio” existe apenas em um processo de diferenciação. A revolução moderna deve, portanto, ser uma revolução permanente que se separa incessantemente das formas autônomas que se tornaram heterônomas. Como então ela pode conservar o que suprime? Não é ela conduzida, para manter a fronteira garantidora de um “próprio” da arte, a um processo

de autossupressão? A fórmula do modernismo conduz, de fato, a uma dialética infinita onde história-coexistência e história-exclusão nunca cessam de questionar a simples historicidade com a qual queríamos reconciliá-las. Se o adjetivo *pós-moderno* tem algum significado, só pode ser o de constatar essa dialética. O *pós-moderno*, como o *moderno*, não se refere a nenhuma época histórica ou forma de arte. Não há um tempo na modernidade que tivesse parado por causa das novas técnicas de reprodução, das mídias, da estetização da vida, etc. A chamada era da grande arte, da arte única separada do comércio, das reproduções ou da vida estetizada, nunca existiu como uma época. Somente existiu como uma ideia. E a ideia de uma era pós-moderna, como tempo desorientado onde tudo seria possível e nada mais se distingue, não existe mais como época. Este é apenas o outro lado da ideia modernista, outra versão do esquema que dobra os sentidos da história e os regimes de historicidade em uma única linha do tempo. É a mesma narrativa, em termos de história unilinear e de simples ruptura, que sustenta a afirmação modernista da missão histórica da arte autônoma e a afirmação pós-moderna da perempção dessa missão.

Para sair da referência cruzada entre essas duas versões da mesma narrativa, devemos desfazer tanto a concepção simples de história quanto a concepção simples de autonomia. Quando François Nicolas opõe a história historicista da música à uma história da “música sozinha diante de seu destino em plena autonomia”, essa mesma autonomia já se encontra duas vezes historicizada: na ideia de um destino a ser assumido e na ideia de uma “solidão” específica da música como arte. Para que haja essa solidão e esse destino de uma arte, duas condições são necessárias. Primeiro, a música deve existir como um lugar comum onde Palestrina e a Ars Nova entram, assim como Lachenmann ou Sciarrino. Ambos devem pertencer ao mesmo tempo. Em segundo lugar, deve haver a ideia de história como o cumprimento de um destino próprio dos seres históricos. Por um lado, é necessária uma co-pertença que desagregue as hierarquias entre os tempos; por outro, uma destinação que faça do tempo um princípio de seleção, estabelecendo impossibilidades.

Este seminário nos convida a perguntar se devemos pensar a música *com*, *sem* ou *contra* a história. Vejo, de minha parte, duas respostas possíveis, ao mesmo tempo opostas e compostíveis. A primeira é que a questão não se põe. A história de fato não existe, mas apenas histórias, combinações entre vários sentidos da história. A questão, então, se resume a saber em que combinação – em que regime de historicidade – podemos elaborar este ou aquele pensamento da música. A segunda é que a autonomia da música é impensável sem uma forte concepção da história como destino, promessa e

exigência, sem uma certa fé histórica. Tomemos o episódio serialista a que se refere François Nicolas como um episódio exemplar de uma época em que a música tinha um presente próprio a ela. O que então tornou possível a identificação do serialismo a um ponto alto da autonomia musical, senão a identificação da novidade musical e do “próprio” da música que ele declarou a um movimento na história – o qual o marxismo deu a teoria? Se a novidade serial optou por se colocar sob a égide de Webern, portanto aquele que, na Escola de Viena, nunca se ocupou com a história, nem com Moisés ou Napoleão como Schönberg, nem com as histórias contadas por Büchner ou Wedekind, como Berg, era porque a relação pura do material musical com a forma musical que ele propunha era assim identificável com um movimento da história expondo, sob as histórias de políticos ou escritores, a pura relação das forças produtivas com as relações de produção. Também porque as lutas anti-imperialistas e as lutas de libertação dos povos, por um lado, e o estruturalismo, por outro, enquadraram a novidade serial na trama de uma história contínua e inteiramente ordenada pelo sentido de uma ruptura imanente à sua continuidade.

No final de abril de 1968, fui com alguns amigos à Faculdade de Nanterre para assistir a um concerto em Stockhausen. Nanterre era então uma jovem universidade à beira da favela [*bidonville*], o jovem saber garantido pela proximidade do testemunho da luta de classes. A música jovem de Stockhausen naturalmente encontrou seu lugar no quadro definido pela proximidade da velha miséria e da juventude, da força de ruptura representada por sua conjunção inscrita na necessidade da história. Mas, para chegar ao auditório, era preciso contornar um prédio com uma parede nova, cheia de letras enormes: “Professores, vocês estão velhos!”. Esta declaração não podia deixar de ser ressentida pelos jovens *agrégés*⁹ althusserianos que éramos, convencidos de carregar o verdadeiro conhecimento da relação entre a velhice do movimento histórico e a novidade que ele carregava. Poucos dias depois, iriam estourar os “acontecimentos” que conhecemos, a declaração dos jovens que se opunham a esta velhice e também a este saber. Sem dúvida, essa oposição simples de jovens e velhos era ingênua. Mas ela testemunhou algo mais profundo: a ruptura do paradigma da concordância entre jovens e velhos, ou seja, o paradigma de uma história que contém sua ruptura em sua continuidade. Maio de 68 foi ao mesmo tempo a última representação desse esquema histórico e sua dissolução, a encenação exemplar da necessidade histórica marxista e a encenação de sua contingência radical em uma ruptura sem passado nem futuro. Foi a concretização de uma ideia da história e a sua liquidação.

Depois disso, durante vinte anos, não fui a nenhum concerto de música contemporânea. Em vez de seguir a arte contemporânea, durante esses vinte anos, ocupei-me em refletir sobre o que havia acontecido com a *história* que sustentou sua contemporaneidade, ou seja, sobre a forma de racionalidade que ligava as novidades entre elas, vinculando-as a um destino. Quanto à música em si, parece que a exigência e a dificuldade de pensar sobre ela hoje em dia estão ligadas a essa dissociação. O problema não é que a música tenha de proteger seu pensamento das invasões da história. Em vez disso, é, ao contrário, que a história – isto é, uma certa história – não existe mais para vincular sua novidade a uma continuidade e a outras novidades. O próprio “anti-historicismo” pode ser a forma mais sutil de ressentimento contra uma história que não responde mais ao chamado e sem a qual, de fato, é preciso pensar. Sempre pensamos com *as* histórias, com sentidos de história diversamente combinados. Mas certamente temos que pensar hoje em dia sem aquela forma unificadora que chamamos simplesmente de *a história*.¹⁰

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CORNEILLE, Pierre. *Oedipe: tragédie*. Rouen/Paris: Courbe/De Luyne, 1659. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704533>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LOUIS, Pierre [Maurice Denis]. Notes d’Art. Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, Paris, Ano 2, n. 65, 23 ago. 1890, p. 540-542.
- LOUIS, Pierre [Maurice Denis]. Notes d’Art. Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, Paris, Ano 2, n. 66, 30 ago. 1890, p. 556-558.
- NICOLAS, François. Généalogie, archéologie, historicité et historialité musicales. Séminaire “*Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l’histoire?*”. Paris: École Normale Supérieure, 8 nov. 2003. Disponível em: <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Histoire.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. Paris: Ballard, 1722. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Autonomie et historicisme: la fausse alternative (Sur les régimes d'historicité d'art)*. Séminaire “*Penser la musique contemporaine: avec / sans / contre l'histoire?*”. Paris: École Normale Supérieure, 13 dez. 2003. Disponível em: <http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/Ranciere.html> Acesso em: 4 ago. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l'Histoire*. Paris: PUF, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

¹ N. do T.: A fala de François Nicolas, realizada em 8 de novembro de 2003, intitula-se *Généalogie, archéologie, historicité et historialité musicales* [*Genealogia, arqueologia, historicidade e historialidade musicais*], provavelmente inspirada pelas questões filosóficas visíveis em aspectos da obra de Michel Foucault – sobretudo quanto aos conceitos de “genealogia” e “arqueologia” – presentes na obra foucaultiana a partir da década de 1960. Em obras como *A Arqueologia do Saber* [publicada inicialmente em francês em 1969, sob o título *L'Archéologie du Savoir*], Foucault questiona abordagens comuns da chamada Nova História francesa, principalmente o uso do conceito de “longa duração” como elemento teórico-metodológico para analisar blocos de eventos do passado.

² N. do T.: o uso de colchetes ao longo da tradução deste texto foi empregado de *duas* maneiras: em primeiro lugar, significa que foram realizadas *inserções* ao original em francês que podem auxiliar a leitura e compreensão do mesmo em português brasileiro; em segundo lugar, indica os termos empregados *no idioma original*, colocados logo após a tradução, como forma de tornar ao leitor mais facilitada a comparação entre o termo do texto original e a tradução empregada.

³ N. do T.: (RAMEAU, 1722).

⁴ N. do T.: Apesar da citação que Rancière faz do conceito de “regimes de historicidade” de François Hartog, não seria possível – a princípio – pôr lado a lado este conceito com o conceito de “regimes de identificação da arte”, sintetizado de maneira mais apurada em seu livro-entrevista *A partilha do sensível*, publicado na França em 2000 e traduzido para o português brasileiro em 2005. A diferença fundamental entre ambos os conceitos é *de princípio*. Em Hartog, o termo “historicidade” refere-se, conforme as palavras do próprio autor: “**a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo**” (HARTOG, 2014, p. 12, grifos nossos). Mais adiante, o mesmo autor define “regimes de historicidade” da seguinte maneira: “Ele é um artefato que valida sua capacidade heurística. Noção, categoria formal, aproxima-se do tipo-ideal weberiano. Conforme domine a categoria do passado, do futuro ou do presente, a ordem do tempo resultante não será evidentemente a mesma. Por essa razão, certos comportamentos, certas ações, certas formas de historiografia são mais possíveis do que outras, mais harmônicas ou defasadas do que outras, desatualizadas ou malogradas. **Como categoria (sem conteúdo), que pode tornar mais inteligíveis as experiências do tempo**, nada o confina apenas ao mundo europeu ou ocidental. Ao contrário, sua vocação é ser um instrumento comparatista: assim o é por construção” (HARTOG, 2014, p. 13, grifos nossos). Portanto, para Hartog, os regimes de historicidade partem do debate que vai “de Hegel a Ricoeur, passando por Dilthey e Heidegger”, em que a categoria tempo é elemento fundamental para a inserção histórica e a própria historicidade.

Por outro lado, o debate em torno do conceito de “regimes de identificação da arte” passa por outros critérios que não são, definitivamente, a inserção no tempo. Para Rancière, os regimes evocam diferentes formas de *partilha do sensível*, como bem define o autor em *Políticas da Escrita*: “Pelo termo de constituição estética [da comunidade] deve-se entender aqui a **partilha do sensível** que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, **o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas**. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, **uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível**: em uma relação entre modos de fazer, os modos do ser e os de dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8, grifos nossos). Quando o filósofo francês tratará mais literalmente do termo “regimes de identificação da arte”, em *A partilha do sensível*, ele exemplifica os três regimes (ético, representativo e estético) a partir de sua correlação com formas de partilha das maneiras de perceber, sentir e de ordenar a sociedade: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) (RANCIÈRE, 2005; HARTOG, 2014; RANCIÈRE, 1995).

⁵ N. do T.: (CORNEILLE, 1659).

⁶ N. do T.: (ADORNO, 2011, p. 37).

⁷ N. do T.: (ADORNO, 2011, p. 37-38).

⁸ N. do T.: Referência que Rancière faz ao artigo do próprio Maurice Denis, que sob o pseudônimo de Pierre Louis, publicou na revista *Art et Critique*, entre 23 e 30 de agosto de 1890. No artigo, intitulado “Notas sobre a arte. Definição de neo-tradicionismo” [*Notes d’art. Définition du néo-traditionnisme*], Denis afirma, de início: “Lembrar-se que uma pintura – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores, montadas em uma determinada ordem.” [*Se rappeler qu’un tableau — avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*].

Apesar de Rancière ter usado o termo “*plages colorées*” [praias coloridas], em vez de “*surface plane recouverte de couleurs*” [superfície plana recoberta de cores], talvez a palavra “*plages*” tenha sido usada propositalmente, considerando que um tema recorrente nas pinturas de Maurice Denis é a representação pictórica de praias. LOUIS, 1890, p. 540-542; LOUIS, 1890, p. 556-558.

⁹ N. do T.: Termo empregado para os professores ingressantes na carreira universitária francesa, após serem aprovados por um “concurso de agregação” [*concours d’agrégation*].

¹⁰ N. do T.: No original: « On pense toujours avec *des* histoires, des sens d’histoire diversement combinés. Mais il faut assurément penser aujourd’hui sans cette forme unificatrice que l’on appelait simplement *l’histoire* ». O jogo de significados estabelecido pelo autor entre *des histoires* e *l’histoire* não é somente uma questão de emprego do termo no plural ou no singular. Ele se remete ao debate estabelecido, sobretudo, em seu livro *Figures de l’Histoire* [*Figuras da História*], publicado em francês em 2012. Nele, o autor faz um percurso intelectual em torno de pelo menos *quatro* sentidos da palavra *história* e como os mesmos funcionam em descontínua simultaneidade na escrita histórica da modernidade – entendida pelo autor como “a história”. Ao final do livro, o próprio autor afirma: “A história não terminou de se pôr em histórias” [*L’histoire n’a pas fini de se mettre en histoires*]. Esta última frase pode ser emblemática da pluralidade de sentidos da palavra *história* que são simultaneamente empregados na sua prática de escrita na atualidade. Na demonstração deste trecho, observada a devida referência ao debate mais amplo estabelecido pelo autor, talvez seja possível perceber o refinamento das expressões *des histoires* e *l’histoire* postas ao final do texto. RANCIÈRE, 2012.

Tradução recebida em 17 de setembro de 2021.
Aceita para publicação em 19 de outubro de 2021.

MÚSICA E POLÍTICA: PARADOXOS DA HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA

MUSIC AND POLITICS: PARADOXES OF THE SOCIAL HISTORY OF MUSIC

André Fabiano VOIGT*

Resumo: O presente estudo pretende identificar – sobretudo em aspectos das obras de Theodor W. Adorno e de Françoise Escal – alguns dos principais elementos de base teórico-metodológica empregados por autores que utilizam os critérios da sociologia da música aplicados à história social da música para, então, apontar alguns dos problemas e paradoxos advindos de tais concepções para a interpretação da importância sociopolítica e histórica da música. Basearemos nossa crítica, na sua maior parte, em aspectos do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière que tratam da relação entre arte, estética e política – principalmente do que tange ao uso de “regimes de identificação da arte” para caracterizar as racionalidades que estão ligadas a determinada concepção de música.

Palavras-chave: História da música, Estética, Theodor W. Adorno, Françoise Escal, Jacques Rancière.

Abstract: The present study intends to identify – mainly in aspects of the works of Theodor W. Adorno and Françoise Escal – some of the main elements of theoretical and methodological basis used by authors who use the criteria of the sociology of music applied to the social history of music, in order to point out some of the problems and paradoxes from such conceptions for the interpretation of the sociopolitical and historical importance of music. We will base our criticism, for the most part, on aspects of the thought of the French philosopher Jacques Rancière that approaches the relationship between art, aesthetics and politics – mainly regarding the use of “art identification regimes” to characterize the rationalities that are related to certain conceptions of music.

Keywords: History of music, Aesthetics, Theodor W. Adorno, Françoise Escal, Jacques Rancière.

Música e importância sociopolítica: a exposição de um problema

O estudo das diversas expressões artísticas por parte dos profissionais do campo das humanidades enfrenta há décadas um problema de base teórico-metodológica: seria possível encontrar um meio-termo entre a esfera mais individualizada da *produção artística* e a sua *importância para a coletividade*?

Se hoje em dia tal problema parece ser de simples resolução, é importante lembrar que esta indagação está no cerne de uma das abordagens acadêmicas mais comuns da relação entre arte e sociedade: a *história social da arte*.¹ Esta perspectiva geralmente elabora suas hipóteses a partir de *variações de um mesmo princípio*, quase sempre derivado das concepções filosóficas de Georg W. F. Hegel e de interpretações do

* Professor Associado do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, Brasil. Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

pensamento de Karl Marx e Friedrich Engels acerca da relação entre indivíduo e sociedade para o progresso da história da humanidade. Qual seria este princípio? A pressuposição de que a maioria estaria inconsciente das grandes questões de seu tempo e, simultaneamente, apenas alguns indivíduos ou grupos teriam uma “compreensão” [*Einsicht*] mais clara das condições coletivas do momento atual e se encontrariam destituídos de interesses particulares – uma vez que suas ações específicas representariam somente a “expressão geral” dos conflitos de classe e dos problemas de um tempo específico.²

Como este princípio estaria no cerne de uma abordagem relacionada aos estudos da importância sociopolítica e histórica da arte? Ora, na mesma medida em que é recorrente a afirmação de que há uma suposta vocação da arte para “responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica” (RANCIÈRE, 2012, p. 51).³ Esta afirmação tem sido amplamente empregada, principalmente no meio acadêmico, como forma de atribuir uma relevância maior ou menor a uma expressão artística. Ela é tomada como se fosse um critério basilar para selecionar alguns exemplos mais importantes entre as diversas formas de expressão artística e julgá-los, por isso, mais representativos de um “tempo” ou “época” que os demais. Dessa forma, a separação entre a arte que mostraria os “estigmas da dominação” e a que não se enquadraria neste critério é – talvez ainda hoje – o elemento mais comum que norteia o debate acerca da importância da arte para a sociedade e, sobretudo, para a política.

Quando aplicado à *música*, este critério possui diferentes aplicações teórico-metodológicas – as quais, partindo de diversos autores e de princípios presumidamente variados – pretendem responder à sociedade de modo geral por que determinadas composições, canções, assim como alguns autores/compositores, mereceriam maior destaque na história da música que outros.

Em vez de fazer neste primeiro momento um exaustivo levantamento de todas as abordagens, obras e autores que tratam do tema, trataremos neste estudo de um *enfoque específico*, que mantém – sobretudo no meio acadêmico brasileiro atual – a utilização de um conjunto estrito de elementos norteadores para analisar as expressões artísticas musicais do passado e do presente: o da *história social da música*.⁴

O objetivo deste texto é, portanto, *identificar os elementos* de base teórico-metodológica empregados por alguns dos mais representativos autores que utilizam os critérios da sociologia da música aplicados à história social da música para, então, apontar alguns dos *problemas* e *paradoxos* advindos de tais concepções para a interpretação da importância sociopolítica e histórica da música. Basearemos nossa

crítica, na sua maior parte, em aspectos do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière que tratam da relação entre arte, estética e política.

Os estudos de “sociologia da música”, baseados em aspectos da obra de Theodor W. Adorno

A *sociologia da música* já é bastante antiga como referencial teórico-metodológico que apoia as afirmações de muitos intelectuais a respeito da relevância de determinada composição, canção, etc. – assim como de alguns compositores/autores, etc. – na suposta denúncia das estruturas de dominação. Talvez o mais citado autor que trata do tema e serve como referencial teórico ainda hoje para muitos trabalhos é, sem dúvida, Theodor W. Adorno.

Adorno ainda é um autor muito citado e empregado como modelo em certas tendências teórico-metodológicas presentes em diversos estudos, os quais trabalham a interpretação da arte – com maior ênfase na música – sob o foco de sua importância sociopolítica. Com uma ampla gama de escritos sobre música e ligado à Escola de Frankfurt, Adorno é talvez um dos autores mais próximos a uma possível abordagem marxista,⁵ relacionada à atribuição de importância histórica de determinadas composições e compositores na demonstração dos embates sociais e das grandes questões de um determinado contexto histórico-social.

No epílogo de sua *Introdução à Sociologia da Música [Einleitung in die Musiksoziologie]*, escrito em 1967, Adorno esboça os princípios que relacionam música e sociedade em seu pensamento:

Pode-se, sem muita violência, aplicar à Sociologia da Música a indagação social pela relação entre as forças produtivas e as relações de produção. Da força produtiva faz parte não apenas a produção no estrito sentido musical, isto é, a atividade composicional, mas também o trabalho artístico vivo levado a cabo pelos reprodutores, bem como a inteira técnica complexa e não homogênea em si mesma: a técnica composicional intramusical, a faculdade interpretativa de seus reprodutores e os modos de proceder da reprodução mecânica, aos quais atualmente se confere uma eminente relevância. Em vista disso, as relações de produção constituem as condições econômicas e ideológicas às quais se restringe cada som, bem como cada reação a ele (ADORNO, 2011a, p. 399-400; ADORNO, 1975a, p. 258).

A partir desta citação de Adorno, é possível perceber o arcabouço teórico que liga a esfera da *produção musical* e sua reprodução – entendida pelo autor como “forças produtivas” [*Produktivkräfte*] – às “condições econômicas e ideológicas” que estariam atreladas a cada som e sua reação a ele – compreendida sob o conceito de “relações de

produção” [*Produktionsverhältnisse*]. De certa forma, o autor da Escola de Frankfurt mapeia uma relação possível entre as esferas *individual* e *coletiva* da música, *adequando-as aos termos já empregados pelo marxismo*, definindo a relevância da música a partir de seus processos produtivos.

Mais adiante em sua argumentação, Adorno expõe que estas duas características sociológicas da música não são excludentes entre si, mas são “recíproca e variegadamente mediadas” [*vielfältig reziprok vermittelt*], de modo que se pode delinear uma relação de sobreposição entre uma e outra. O autor aponta que, por exemplo, as “forças produtivas” podem mudar as “relações de produção” em sua esfera social, ocorrendo “transformações no gosto do público” [*Wandlungen des Publikumsgeschmacks*] – com referência à inovação das composições de Wagner de um lado, indo até a música de entretenimento de outro. Da mesma forma, sustenta que as “relações de produção podem acorrentar as forças produtivas” [*vermögen Produktionsverhältnisse Produktivkräfte zu fesseln*], configurando o que aconteceria, segundo o autor, com o atual “mercado musical” [*musikalische Markt*], que “recusou o que há de progressista e, com isso, retardou o progresso musical” [*hat das Fortgeschrittene refusierte und dadurch den musikalischen Fortschritt aufgehalten*] (ADORNO, 2011a, p. 400-401; ADORNO, 1975a, 258-259).

A partir dessas afirmações postas por Adorno, delinea-se, de modo geral, a possibilidade de *dois extremos* entre os problemas sociológicos referentes à música: de um lado, a obra de um compositor ou um estilo musical podem inserir inovações que podem transformar o gosto do público; de outro, o próprio mercado musical pode reprimir a produção musical inovadora, causando aquilo que o autor chama de “alienação da produção avançada e do público ouvinte” [*Entfremdung von avancierter Produktion und Hörschaft*] (ADORNO, 2011a, p. 401; ADORNO, 1975a, 259).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, podemos retroceder a uma de suas obras mais conhecidas, *Filosofia da Nova Música* [*Philosophie der neuen Musik*] – publicada em 1949 na Alemanha – na qual Adorno levanta um aspecto fundamental de sua abordagem acerca da interpretação da arte: “Desde meados do século XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo [*Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an hat die große Musik vom Gebrauch ganz sich losgesagt*]” (ADORNO, 2011b, p. 16-17; ADORNO, 1975b, p. 16). Por conseguinte, o autor sustenta que o “gosto público e a qualidade das obras ficaram divorciados [*Öffentlicher Geschmack und Qualität der Werke fielen auseinander*]” (ADORNO, 2011b, p. 17; ADORNO, 1975b, p. 17).

Além disso, aponta, em tom de frustração, que os

[...] supostos mediadores profissionais perderam a capacidade de decidir em tais casos. Desde o momento em que o processo de composição se mede unicamente segundo a conformação própria de cada obra e não mais segundo razões genéricas tacitamente aceitas, já não é possível ‘aprender’ a distinguir entre música boa ou música má (ADORNO, 2011b, p. 17; ADORNO, 1975b, p. 17).

Ora, esta questão levantada por Adorno está no âmago de outras obras escritas pelo filósofo de Frankfurt. Por exemplo, em seu ensaio de 1938, intitulado *O fetichismo da música e a regressão da audição* [*Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*], o autor pretendia – conforme o próprio prefácio da *Filosofia da Nova Música*:

[...] expor a mudança da função da música atual, mostrar as transformações internas que os fenômenos musicais sofrem ao serem subordinados, por exemplo, à produção comercializada em massa e também determinar de que maneira certos deslocamentos ou modificações antropológicas da sociedade massificada penetram até na estrutura do ouvido musical (ADORNO, 2011b, p. 9; ADORNO, 1975b, p. 9).

A constatação da “decadência do gosto musical” em Adorno seria, portanto, o resultado de um processo histórico e social *duplo*: de um lado, o divórcio entre a “grande música” e o “consumo” teria causado uma semelhante ruptura entre o “gosto público” e a “qualidade das obras”; de outro lado, a massificação do consumo teria retirado dos “mediadores profissionais” a capacidade de ensinar o público a distinguir entre “música boa” e “música má”. O que Adorno chama de “fetichismo na música” é algo semelhante, em sua construção conceitual e aplicação social, ao processo de “fetichismo da mercadoria”, presente no primeiro volume da obra *O capital*, de Karl Marx (MARX, 2013). Em linhas gerais, o “fetichismo na música” defendido por Adorno seria, conforme o próprio autor aponta em seu texto sobre a “regressão da audição”:

O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que "valores" sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: [...] O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o *quantum* do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do "homem" (ADORNO, 1996, p. 77).

Entretanto, Marx não elaborou nenhuma teoria estética, por não ter se dedicado a escrever especificamente sobre a arte e seus elementos principais. Por isso, Adorno recorre curiosamente ao *pensamento estético de Hegel* para pontuar algumas questões sobre a arte e a música que serão importantes de destacar a seguir.

Na epígrafe do prefácio de sua *Filosofia da Nova Música*, o filósofo de Frankfurt faz uma interessante citação de Hegel, retirada da conclusão da terceira parte de seus *Cursos de Estética*. Citaremos aqui o trecho completo de Hegel, incluindo as partes suprimidas por Adorno, para uma possível melhor compreensão de seu conteúdo:

Deste modo, cada determinação essencial do belo e configuração da arte foi agora até o fim ordenada filosoficamente em uma coroa, cuja constituição pertence às tarefas mais dignas que a ciência é capaz de consumir. **Pois na arte não temos de nos ocupar com um brinquedo meramente agradável ou útil**, e sim com a libertação do espírito do Conteúdo e das Formas da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico, **com um desdobramento da verdade, que** não se esgota na história natural, e sim **se revela na história mundial**, da qual a arte mesma constitui o lado mais belo e a melhor recompensa para o trabalho duro no efetivo e os esforços árduos do conhecimento (HEGEL, 2004, p. 275-276, grifos nossos; HEGEL, 1838, p. 580-581).

Neste trecho é possível vislumbrar – ainda que de modo um pouco obscuro – um elemento basilar da relevância da arte para o filósofo de Frankfurt: a arte, longe de ser um “brinquedo meramente agradável ou útil [*angenehmen oder nützlichen Spielwerk*]”, demonstra um “desdobramento da verdade [*Entfaltung der Wahrheit*]”, o qual se “revela na história mundial [*in der Weltgeschichte offenbart*]”. A arte, para Hegel, supera a beleza da natureza pois “a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocados acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza”. Continuando a afirmação hegeliana, ainda que uma má ideia, sob o aspecto formal, passe pela cabeça dos homens, “é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade” (HEGEL, 2001, p. 28; HEGEL, 1835, p. 4).

No que diz respeito à importância da música na estética hegeliana, o próprio filósofo de Frankfurt cita Hegel em sua *Filosofia da Nova Música*. Apesar do foco principal deste livro adorniano ser, obviamente, a oposição entre as composições de Schönberg e de Stravinski no interior da música moderna,⁶ o filósofo de Frankfurt aponta uma instigante questão a partir do pensamento hegeliano. Vejamos, portanto, o seguinte trecho:

Hoje a música, e com ela todas as manifestações do espírito objetivo, paga a antiquíssima dívida que havia contraído ao separar o espírito do físico, o trabalho espiritual do trabalho manual: trata-se da dívida

do privilégio. A dialética hegeliana de senhor e escravo chega por fim ao senhor supremo, ao espírito que domina a natureza. Quanto mais este espírito avança para a autonomia mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina homens e matéria por igual. [...] A música não-conformista não está protegida contra essa dessensibilização do espírito, isto é, do meio sem fim. Em virtude da antítese frente à sociedade conserva sua verdade social, graças ao isolamento; mas precisamente este, passado o tempo, provocará seu perecimento. [...] Entre os sintomas desta paralisação e rigidez, o mais estranho é o fato de que a música de vanguarda, depois de haver afastado de si em virtude da autonomia, aquele amplo público em sentido democrático, conquistado antes com a própria autonomia, entrega-se agora ao costume de compor por encomenda, costume típico da era anterior à revolução burguesa e contrária, por sua própria natureza, à autonomia (ADORNO, 2011b, p. 26-27; ADORNO, 1975b, p. 26).

Neste trecho de Adorno, fica clara a influência da *dinâmica dialética do pensamento estético hegeliano* em sua constatação acerca do estado da chamada música “não-conformista”, “radical” ou de “vanguarda” diante do consumo. O referido divórcio entre a “grande música” e o consumo se deve, conforme o autor, também à crescente autonomia da música de vanguarda. Uma vez conquistada tal autonomia, ela se distancia do público maior e cai, segundo o diagnóstico adorniano, na composição por encomenda – dialeticamente contrária à sua autonomia no sentido composicional.

No entanto, Adorno deixa claro que, apesar do caráter autônomo da música de vanguarda e de seu distanciamento do público, ela ainda “conserva sua verdade social”, graças a seu isolamento. Poderíamos sustentar a hipótese de que Adorno defenderia a ideia de que a música de vanguarda, por mais que esteja distanciada do público e do consumo, *teria em si o germe das contradições de seu tempo* e, por isso, conservaria a sua “verdade social”, na medida em que representaria um importante reflexo da caminhada histórica da humanidade rumo à “reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico”? Talvez sim. Por outro lado, é importante ter em consideração a ideia de que esta constatação do filósofo de Frankfurt se faz ao custo de questionar a capacidade do público em distinguir a “boa” música da “má” e da necessidade de “mediadores profissionais” para lhes educar o gosto.

Neste momento, podemos levantar as seguintes indagações: como seria possível sustentar a ideia de que um estilo composicional – ou mesmo um conjunto sistemático de regras composicionais empregadas especificamente por um músico – teria uma importância maior que os demais em um determinado contexto histórico? Somente o especialista e analista minucioso estaria autorizado, portanto, a identificar e classificar quais os tipos de música e/ou composição seriam mais relevantes que os outros, pois

conservariam sua “verdade social”? Seria, ainda, o papel deste especialista o de um mediador entre o compositor e o público, ensinando o último a distinguir a música “boa” da “má”?

Parece-nos que aqui reside um dos principais problemas da compreensão do que seria o caráter “político” e/ou “social” da música em um determinado “tempo” a partir de aspectos da obra de Adorno. A música só pode ser avaliada em sua importância social e política na medida em que é identificada por um especialista como aquela que conteria uma “verdade social”, intrínseca às contradições de uma época, ainda que tal “verdade” não seja acessível ao público supostamente embrutecido pelo fetichismo?

Apesar da dificuldade em se responder prontamente esta questão sem pressupor a inferioridade de “compreensão” [*Einsicht*] do público ouvinte, vejamos outro exemplo de abordagem que toma elementos sociológicos da música, desta vez inspirados em princípios adornianos e mais aplicados à história social da música: os estudos de Françoise Escal.

Françoise Escal: entre a sociologia da música e a história social da música

Autora pouco conhecida e citada no meio acadêmico atual – inclusive o brasileiro – Françoise Escal era diretora de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris. Escreveu vários trabalhos que envolvem temáticas relacionadas à sociologia e à história social da música.⁷ Sua obra mais conhecida é, talvez, o livro *Espaces sociaux. Espaces musicaux*, publicado inicialmente em 1979 na França.

Sua importância neste estudo reside na demonstração de como os argumentos levantados por Adorno em seus escritos de sociologia da música foram aplicados à compreensão de aspectos bastante presentes na história social da música, a qual traça algumas interpretações muito comuns acerca da importância histórica e social de algumas formas musicais – bem como da obra de alguns compositores –, desde que lidas em seu “contexto” histórico específico.

No último capítulo de seu livro, Escal reconhece a influência de aspectos do pensamento de Adorno em sua interpretação histórico-social da música, sobretudo a relação entre as “forças produtivas” e as “relações de produção” presentes na música. Há, conforme a autora, a possibilidade de ler a “exterioridade histórica na própria interioridade dos sistemas musicais”, em que seria igualmente possível observar uma

“significação latente”, “reveladora de uma visão de mundo” (ESCAL, 2009, p. 212, tradução livre).

Ainda conforme Escal,

Da mesma forma, os sistemas musicais são apresentados como muitas maneiras de falar sobre o mundo. Qualquer sistema é parte da história, na medida em que se constrói a partir de uma conveniência, ou seja, de um ponto de vista trazido pelo sujeito social e, portanto, como último (ou primeiro) motor, de uma *práxis* (ESCAL, 2009, p. 213, tradução livre).

É a partir desta constatação da música como expressão de uma linguagem, cujo sistema de composição seria oriundo de uma visão de mundo de um sujeito social, denotando uma *práxis*, que se tornaria possível à autora afirmar que

[...] o sistema tonal, em seu próprio funcionamento e pelos valores musicais em que é fundado e que funda, pode ser questionado. Assim, para alguns, há correlações entre o sistema tonal e uma estética da repetição, do eterno retorno: em sua interioridade pode-se ler uma concepção periódica e fechada do tempo, ligada a uma ideologia conservadora, própria de uma sociedade, de uma estrutura política e social particular. Consequentemente, podia-se ver na música dodecafônica e mais tarde serial uma reação contra a tonalidade como sistema homeostático, com a hierarquia que lhe é inerente, a predominância da tônica e da ‘dominante’, sendo a música dodecafônica, ao contrário, baseada na utilização dos doze sons da escala cromática, apresentados em uma determinada ordem escolhida pelo compositor, formando assim uma série em que cada som tem igual importância e não reaparece até que os outros onze sejam novamente ouvidos (ESCAL, 2009, p. 213, tradução livre).

Neste momento de sua argumentação, compreendemos o quanto as afirmações de Françoise Escal ecoaram – e ainda ecoam – em muitos trabalhos de sociologia e de história social da música. A contraposição clara entre dois sistemas de composição musical – de um lado, o tonal; de outro, o dodecafônico/serial – seria a extensão do problema posto por Adorno em seus escritos de sociologia da música.

Se o sistema tonal, de um lado, baseia sua estrutura composicional em torno da *tônica* e da *dominante* – ou seja, entre o primeiro e quinto sons da escala diatônica – ela denotaria uma visão de mundo baseada em uma “ideologia conservadora”. Por outro lado, se o sistema dodecafônico/serial emprega os doze sons da escala cromática de modo igualitário, a partir de uma ordem escolhida pelo compositor, seria ele a expressão de uma sociedade igualitária, que se oporia à ordem “dominante” expressa pelo sistema tonal?

Este problema apontado pela autora é, provavelmente, um dos mais emblemáticos da história social da música do século XX. Podemos afirmar, neste caso, que as hipóteses e as de Adorno são muito próximas. No que diz respeito à oposição

entre “*música de vanguarda*” – autônoma de sua vinculação com o público ouvinte – e a *música tonal* – supostamente mais adequada ao mercado – Escal radicaliza o ponto de vista adorniano, chegando à conclusão de que *o próprio sistema de composição musical*, por ser denotativo de uma visão de mundo e de uma *práxis*, demonstraria de modo analítico a oposição entre uma proposta “conservadora” e outra “progressista” de sociedade. Aliado a essas afirmações, podemos acrescentar que a própria autora – em consonância com Adorno – sustenta que

Reconhecer, portanto, em uma técnica ou sistema musicais, um ‘pensamento’, uma visão de mundo, é – levando em consideração o caráter não conceitual da música – admitir, porém, a base histórica e social dos códigos, a evolução histórica de suas modalidades, o que Adorno chama de ‘conteúdo social imanente’ da música, ou mesmo seu ‘caráter ideológico imanente’, e para ele era uma das tarefas da musicologia se engajar na ‘decifração social da própria música’: ‘Os constituintes formais da música – em última instância, sua lógica – devem ser explicitados de um ponto de vista social’ (ESCAL, 2009, p. 216, tradução livre).

Escal aposta, portanto, em uma visão analítica da música como linguagem artística que possuiria um “conteúdo social” ou um “conteúdo ideológico” imanentes a ela, muito próximas das afirmações adornianas que, em obras como *A Filosofia da Nova Música*, buscam no pensamento de Hegel a constatação de que a música autônoma e não-conformista conservaria sua “verdade social”, graças a seu isolamento do mercado e do gosto do público. A oposição dialética ao sistema dominante conteria em si – inclusive na música – o germe de sua própria superação histórica.

Outro elemento importante de ser ressaltado no trabalho de Françoise Escal é sua aproximação ao *modelo platônico* de interpretação social da música. Mais adiante em sua exposição, a autora faz um paralelo interessante entre a característica eminentemente histórico-social das formas musicais e a obra platônica, sobretudo no livro *A República*:

Além disso, o fato de a música ser uma parte da história e das sociedades já no nível dos esquemas de ordenação de seus sistemas, gamas, modos, etc., é sentido há muito tempo. Os gregos antigos consideravam que a ordem de sucessão dos intervalos era significativa em si mesma, que os modos musicais, cada um procedendo por uma sucessão característica de tons e semitons, tinha efeitos específicos, uma ação real sobre as correntes de nosso pensamento, sobre nossas emoções e tudo o que hoje chamaríamos de nossas reações psicomotoras. A música era para eles constitutiva da personalidade, tinha um valor educativo, e é em virtude desse princípio, retomado com os pitagóricos, que Platão em particular, em *A República*, recomendava um controle e uma severa regulamentação da música. Ele carregou os diferentes modos [musicais] de valores éticos, ele atribuiu a eles características morais específicas (ESCAL, 2009, p. 215, tradução livre).

Ora, a autora aproxima simultaneamente concepções analíticas de música que são distintas em suas características conceituais e mesmo filosóficas, mas que possuem em convergência um *elemento pedagógico* considerado como fundamental para identificar sua relevância para a sociedade. Para Françoise Escal, destarte, é possível por lado a lado os *elementos formais/composicionais* e os *conteúdos sociais/ideológicos* da música, como se fossem intrínsecos um ao outro.

Creemos que, a partir dos exemplos expostos pela autora, em conformidade com as questões levantadas por Adorno a respeito da sociologia da música, é possível delinear um quadro minimamente perceptível dos princípios que norteiam as principais interpretações da história social da música. De todas estas observações e exemplos citados, parece-nos possível extrair um axioma a partir de Adorno e Escal: *a importância social e coletiva da música residiria em seu caráter ideológico, cognoscível a partir da análise de seus elementos formais e composicionais, observado o contexto histórico-social em que foi produzida/recebida.*

Poderíamos dizer que este axioma ainda é amplamente empregado como base teórico-metodológica para diversos trabalhos acadêmicos que têm como objeto a análise histórico-social da música.⁸

No entanto, alguns poderiam questionar: quais seriam os problemas e paradoxos de tais concepções analíticas da música? Este é o ponto a partir do qual trataremos a seguir, quando confrontaremos as análises até então expostas e a aplicação de alguns critérios e elementos do pensamento de Jacques Rancière à compreensão da historicidade da música.

Problemas e paradoxos da história social da música: Jacques Rancière e a noção de regimes de identificação da arte

De início, poderíamos destacar um problema a respeito dos princípios mobilizados pelos estudiosos da sociologia e história social da música: é possível afirmar que as características ideológicas e sociais da música são *imanes* à sua forma (sistema composicional) e a seu contexto de produção/recepção? Se é possível realizar tal aproximação, ela só se efetiva na medida em que se estabelece um critério *a priori* acerca da realidade musical: o de que não há uma separação clara entre seus *elementos formais e conceituais*.

Entretanto, o *juízo estético* que podemos fazer da música *depende*, necessariamente, da convergência entre seus elementos formais e conceituais? Diante desta questão, vamos confrontar o que já foi posto anteriormente com um importante debate inaugurado sobre o belo a partir da obra crítica de Immanuel Kant – sobretudo em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*.

Para iniciar nossa análise, citaremos um exemplo muito bem colocado pelo filósofo de Königsberg no início da Terceira Crítica, quando ele trata da contemplação de um palácio:

Caso alguém me perguntasse se acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso perfeitamente responder que não gosto dessas coisas feitas somente para serem vistas, ou fazer como aquele xamã iroquês, que em Paris dizia preferir as rotisseries a todo o resto; posso ainda, à moda *rousseauísta*, zombar da vaidade dos grandes, que gastam o suor do povo em coisas tão supérfluas; [...] O que se quer saber é apenas se a simples representação do objeto se faz acompanhar em mim por uma satisfação, pouco importando se sou indiferente ou não em relação à existência do objeto dessa representação. Vê-se facilmente que o que importa – para eu dizer que um objeto é belo e provar que tenho gosto – é aquilo que faço com tal representação em mim mesmo, e não o modo como dependo da existência do objeto (KANT, 2016, p. 101; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 209).

Esta é uma das passagens mais polêmicas e discutidas no kantismo acerca da importância da arte do ponto de vista estético. Facilmente confundido com uma concepção “alienada” da arte, o juízo estético de gosto defendido por Kant não é algo desconectado da realidade social e coletiva, como se essa forma de juízo, partindo de uma “contemplação desinteressada” na esfera subjetiva, estaria, necessariamente, alienado em uma espécie de solipsismo.

Ao contrário, o exemplo do palácio aqui foi colocado como pedra de toque a respeito da *racionalidade* que está conectada à forma de *coletividade* inerente a tal concepção de juízo estético sobre o belo. Para estabelecer uma confrontação entre a visão dos autores citados anteriormente e esta passagem de Kant, utilizaremos a interpretação que o filósofo francês Jacques Rancière faz da experiência do marceneiro Louis-Gabriel Gauny em uma noite de trabalho como taqueador. Quando pesquisou nos documentos do “Fundo Gauny”, Rancière deparou-se com a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do filósofo plebeu como taqueador em uma casa em construção, publicado no jornal *Le Tocsin des Travailleurs*, em 1848:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento para os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do

que os proprietários, as casas vizinhas (RANCIÈRE, 1988, p. 86; RANCIÈRE 1983, p. 45-46).

A princípio, este texto não seria “político” ou mesmo “engajado”, porque não denuncia – conforme as regras do discurso e as figuras retóricas de linguagem – os mecanismos de opressão que dominam o trabalhador que usa suas mãos e ferramentas para sobreviver. Entretanto, Rancière vê neste trecho de Gauny uma inversão *de facto* da relação entre o trabalhador e o proprietário da casa, na medida em que, enquanto olha as casas vizinhas acreditando estar em casa, seus braços param sua atividade, subvertendo a hierarquia dada *a priori* entre quem deve usar os braços para trabalhar e quem pode apenas ter a liberdade de olhar. Em outras palavras, “ela define a constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial dos lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). Divisão esta que pressupõe, antes de qualquer outro critério, quem deve mandar e quem deve obedecer em um mundo determinado pelas hierarquias do trabalho e do ócio. Por isso, se partíssemos das estratificações sociológicas dadas *a priori*, poderíamos concluir que este trecho de Gauny seria visto tão somente como “apolítico” ou mesmo “alienado” dos problemas sociais de seu tempo.

Mas isso não seria, pelo contrário, uma conformação de Gauny às ideologias de dominação que valorizam o trabalho produtivo? Não, pois ele não depende da concessão do patrão e de sua avaliação pessoal para parar sua atividade braçal e se dar ao luxo de simplesmente olhar a vizinhança, como se fosse o proprietário da casa. Ele não depende do fim de seu expediente ditado pelo patrão para poder exercer o ócio, como aqueles que usam as noites para se dedicarem às palavras.

Curiosamente, Rancière compara a passagem do texto de Gauny de 1848 ao trecho da contemplação de um palácio realizado por Kant e sua conseqüente noção de juízo estético ligado à “contemplação desinteressada”. Rancière percebe, na atitude observadora *ativa* de Gauny, a “universal possibilidade de um julgamento sobre a forma do palácio, indiferente à oposição ancestral entre os palácios e as casas”, cuja universalidade do juízo estético é a base da “promessa de um mundo que não colocará mais em oposição a cultura dos dominantes à natureza dos dominados” (RANCIÈRE, 1983, p. 15, tradução livre).

Com essa afirmação, o autor não está defendendo, obviamente, uma alienação do trabalhador que, reduzido à condição de “proletário”, pode contentar-se com as sobras do patrão ou do proprietário. Pelo contrário, o filósofo francês afirma, a partir do princípio kantiano da universalidade do juízo estético, a possibilidade de que todos têm,

em igual condição, capacidade e faculdades necessárias para julgar algo belo, independente das questões de classe, trabalho, ou mesmo de uma possível “diferença de naturezas” entre o senhor e o escravo.

A partir destas observações feitas por Rancière a respeito da importância da “contemplação desinteressada” como elemento fundamental no juízo estético, é possível notar que esta *racionalidade* que está conectada à identificação da arte não faz da contemplação livre de interesse um comportamento “alienado” diante da realidade, mas sim, a torna um *ato político* de verificação da igualdade entre todos e qualquer um diante do mundo ao nosso redor.

O sentido comunitário [*gemeinschaftliche Sinn*] kantiano a partir do juízo estético têm como pressuposto a ideia de que “estamos autorizados a pressupor como universais, em todo ser humano, as mesmas condições subjetivas da faculdade de julgar que encontramos em nós” (KANT, 2016, p. 188; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 299). Esse pressuposto de igualdade só se torna possível quando se realiza a *clivagem* entre o juízo estético de gosto e as demais formas de juízo.

Desta maneira, podemos afirmar, a partir do raciocínio kantiano, que o juízo de gosto não pode ser um juízo lógico ou de conhecimento, pois ele então se basearia em conceitos do entendimento – e não de seu “jogo livre” com a faculdade da imaginação –, o que já põe em prática uma *diferença entre as pessoas*, conforme o seu grau de entendimento por meio de conceitos da realidade sensível/inteligível. Em outras palavras, é exatamente o fato de o juízo estético de gosto não se fundamentar em critérios postos pelo entendimento e pelos conceitos o que torna possível a todos reconhecer em cada um a possibilidade de emitir juízos de gosto. Ainda que duas pessoas *discordem* em seu juízo de gosto quanto a um objeto dado, persiste o seguinte problema: se negamos ao outro esta pressuposição das mesmas condições que encontramos em nós mesmos de estabelecer nossos juízos de gosto, não haveria a mínima possibilidade de sentido comunitário, pois, sem esta pressuposição da igualdade, somente haveria espaço para as hierarquias de entendimento e de inteligência como elementos organizadores de nossa sociedade.

Com estes elementos importantes da reflexão kantiana entre o juízo estético de gosto e o sentido comunitário que a ele é inerente, poderemos – na leitura que Jacques Rancière faz do kantismo e outras referências para caracterizar o *regime estético da arte*⁹ – assinalar alguns problemas e paradoxos da leitura realizada por autores como Theodor W. Adorno e Françoise Escal, sobretudo no que tange à suposta *imanência*

entre a forma musical, seu conteúdo ideológico e o contexto histórico-social do momento de sua produção/recepção.

Em primeiro lugar, a forma musical não contém em si uma mensagem que lhe é inerente, a ponto de inferirmos de modo peremptório qual é sua “verdade” intrínseca. A conexão que eventualmente podemos fazer com uma determinada mensagem ou “conteúdo ideológico” só é possível na medida em que tal conexão *não é imanente* à forma, mas sim, sempre *transcende* suas condições formais. Ainda que se conheça amplamente as noções teórico-musicais de uma obra, não seria possível dela deduzir de modo inerente o que ela significa. É a questão apontada por Kant a respeito do papel da forma para o juízo estético na “arte dos sons” [*Tonkunst*] em sua Terceira Crítica.

Kant defende que, devido ao fato das ideias estéticas ligadas à música “não são conceitos ou pensamentos determinados”, a *forma da composição* [*die Form der Zusammensetzung*] destas sensações, como a *harmonia e a melodia*, servem somente como “forma de uma linguagem” [*Form einer Sprache*] para, “através de uma disposição proporcional delas” expressar a “a ideia estética de um todo concatenado de uma plenitude inominável de pensamentos em conformidade com um certo tema – que constitui o afeto dominante em uma dada passagem” (KANT, 2016, p. 227; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 339). Em outros termos, poderíamos dizer, a partir de Kant, que a beleza da música e sua qualidade como expressão estética têm nos elementos técnicos de sua composição e em suas proporções matemáticas apenas uma *função secundária* para o juízo de gosto universalmente comunicável. Até mesmo porque, ainda na mesma seção, o autor entende que, para a “movimentação da mente” que a música produz, “a matemática não tem por certo a mínima participação”; ela é antes a condição incontornável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões, tanto em sua ligação como em sua mudança” (KANT, 2016, p. 227; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 340).

Portanto, se considerarmos a racionalidade em que está inscrito o juízo estético de gosto sobre a música a partir de elementos da crítica kantiana, não seria possível deduzir da forma composicional nenhum suposto “conteúdo ideológico” a ela imanente. Não é o uso do sistema tonal ou da técnica serial dodecafônica que fará dessa ou daquela composição uma obra autônoma do público e, por isso, mais “verdadeira” em relação às contradições materiais de seu tempo. Da mesma forma, o “contexto” histórico e social de produção/recepção parece contar muito pouco diante da “plenitude inominável de pensamentos” quer pode surgir da experiência estética com um

determinado tema musical. É, novamente, aquilo que Rancière trata a respeito do “senso comum estético” como “dissensual”:

O enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível é a essência da experiência estética em geral. O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual. Da mesma forma, não há a pureza apopática da arte diante do compromisso estético com os ideais e as práticas da vida estetizada, sob a forma totalitária ou mercadológica (RANCIÈRE, 2011, p. 175).

Dessa maneira, fica pouco provável sustentar o princípio defendido por Theodor W. Adorno ou mesmo Françoise Escal acerca da *imanência* entre a forma musical, seu “conteúdo ideológico” e sua relação imediata com o “contexto” histórico e social de sua produção/recepção. É exatamente a *instabilidade* entre as esferas do inteligível e do sensível que torna possível inferir uma “plenitude de ideias” sobre um tema musical – e não sua estabilidade. Da mesma forma em que pode pensar tal ou qual composição como “revolucionárias” em termos de autonomia em relação ao público, podem-se retirar várias outras ideias de um tema musical qualquer.

Para além destas questões, é igualmente importante salientar que – diferentemente do que apontam autores como Adorno e Escal – a arte não prescreve modos de comportamento ou ensinamentos para se praticar o bem comum: a arte apenas demonstra e verifica a todo o tempo a *dissociação estética* entre forma e conteúdo, entre arte e não-arte, abrindo possibilidades de uma outra partilha do sensível, retirando a necessidade de “mediadores”, de “analistas”, assim como da separação entre “boa” e “má” música. Esta partilha do sensível, como já mencionamos a respeito do sentido comunitário kantiano, se baseia na igualdade *a priori* entre os seres falantes e espectadores.

Em conclusão a este estudo, gostaríamos apenas de destacar que esta forma de pensar a historicidade da música também inaugura uma *outra visão de história*, que não pensa o tempo em sua suposta “evolução” rumo ao cumprimento de um fim específico, mas ela parte de uma noção de tempo/espço que torna possível considerar a *sobreposição de várias temporalidades e espacialidades* relacionadas aos diversos campos de possibilidade da experiência estética, sem o suposto compromisso dos mais conscientes de “libertar” aqueles com “compreensão” [*Einsicht*] menos privilegiada de sua própria “ignorância” posta por uma ideologia.

As pessoas, em geral, pensam e agem em sociedade de maneira bem mais livre do que supõem os que estão do lado de dentro dos muros da academia.

Referências

ADORNO, Theodor W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, Jahrgang VII, Heft 3, p. 321-356, 1938. Disponível em: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozialforschung_7_1938.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.

ADORNO, Theodor W. Nachwort. Musiksoziologie. In: _____. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1975a. p. 258-269.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975b.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108 (Coleção “Os Pensadores”).

ADORNO, Theodor W. Epílogo – Sociologia da Música. In: _____. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a. p. 399-414.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-Docência em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

ESCAL, Françoise. *Espaces sociaux. Espaces musicaux*. Paris : L’Harmattan, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik*. Erster Band. Berlin: Duncker und Humblot, 1835. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=64peukhAGOC&dq=hegels%20werke%20volume%2010&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions . Acesso em 13 jan. 2021.

HEGEL, Georg W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter Band. Berlin: Duncker und Humblot, 1838. Disponível em: http://books.google.com/books?id=bcIpxaBwfMUC&hl=&source=gbs_api. Acesso em 13 jan. 2021.

HEGEL, Georg. W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Berlin: Duncker und Humblot, 1848. (Werke, Neunter Band). Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_oBMycPEDeQC. Acesso em: 02 jun. 2021.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética, volume I*. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética, volume IV*. São Paulo: EDUSP, 2004.

KANT, Immanuel. Kritik der Urtheilskraft. In: HARTENSTEIN, G. *Immanuel Kant's Sämmtliche Werke*. Fünfter Band. Leipzig: Leopold Voss, 1867. p. 171-500. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=ed4OAAAAIAAJ&pg=PP9&dq=HARTENSTEIN,+G.+Immanuel+Kant%27s+S%C3%A4mmtliche+Werke.+F%C3%BCnfter+Band.+Leipzig:+Leopold+Voss,+1867.&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiDudv6iMzoAhUBd98KHf6aCQUQ6AEIXTAF#v=onepage&q=HARTENSTEIN%2C%20G.%20Immanuel%20Kant's%20S%C3%A4mmtliche%20Werke.%20F%C3%BCnfter%20Band.%20Leipzig%3A%20Leopold%20Voss%2C%201867.&f=false>. Acesso em: 3 abr. 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei*. São Paulo: Meta Libri, 2008. Disponível em:

http://www.ibiblio.org/ml/libri/e/EngelsFMarxKH_ManifestKommunistischen_s.pdf. Acesso em: 02 jun. 2021.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques (org.). *Louis Gabriel Gauny*. Le philosophe plébéien. Paris : La Découverte/Maspero ; Saint-Denis : PUV, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos Proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17: 169-187, jul. 2011. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf. Acesso em: 12 maio 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VOIGT, André F. Qual a importância de uma época? Anacronismo e história. *Anos 90 (Online)*, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 23-44, 2017. Disponível em:

<https://doi.org/10.22456/1983-201X.74086>. Acesso em: 02 maio 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹ A *história social da arte* é um campo de pesquisa muito amplo. Poderíamos citar, apenas a título de exemplo, autores seminais para esta tendência de pesquisa, como György Lukács, Arnold Hauser e Raymond Williams. Nas obras desses autores, é possível observar a relação entre arte e sociedade sob o ponto de vista da *ideologia*. Para maiores detalhes, ver: LUKÁCS, 2000; HAUSER, 1998; WILLIAMS,

1979.

² Esta questão aqui apontada é bastante ampla para ser retomada nos limites deste artigo. Ela pode ser remetida, em última instância, a passagens das lições de *Filosofia da História* de Hegel, em comparação a um trecho do próprio texto do *Manifesto Comunista de 1848* – redigido por Marx e Engels. Em ambos, a defesa da existência de um indivíduo/grupo com uma melhor “compreensão” [*Einsicht*] que os demais seria um elemento-chave na superação histórica de uma contradição dialética referente a um contexto social específico. Embora argumentem por meios diferentes, os autores em questão sustentam a importância fundamental do elemento vanguardista daqueles com melhor “compreensão” que os demais. Ver, em edições no idioma original: HEGEL, 1848; MARX; ENGELS, 2008. Este tema foi trabalhado de modo mais aprofundado em: VOIGT, 2017.

³ A citação de Jacques Rancière foi feita neste trecho somente como a expressão sucinta de um axioma, o qual define boa parte das tendências de pesquisa ligadas à *sociologia da arte* e à *história social da arte*. Rancière, por outro lado, é um crítico de tais concepções ao longo de sua obra.

⁴ Apesar de compreendermos que os escritos de Theodor W. Adorno são trabalhos seminais a respeito da sociologia da música e, por sua vez, fundamentais nos trabalhos de história social da música, citaremos, a título de exemplo, o trabalho de Henry Raynor, publicado inicialmente em 1972 na Inglaterra. Este foi um dos primeiros trabalhos no campo específico da história social da música (RAYNOR, 1981). Ele não será tratado neste estudo por entendermos que as obras de Adorno e de Françoise Escal traduzem mais diretamente os princípios a partir dos quais se estabelece a relação entre *música* e *sociedade* – sobretudo por ser mais notória neles a relação entre suas concepções e a utilização de autores como Hegel e Marx/Engels como referenciais teórico-metodológicos.

⁵ Esta questão é igualmente amplíssima e, por sua vez, não caberia em um artigo realizar um exaustivo levantamento bibliográfico acerca da recorrência deste critério entre todos os autores disponíveis como fundamento para a atribuição de uma pressuposta importância sócio-histórica de uma expressão artística. Podemos apontar, por outro lado, que este modelo de pensamento é recorrente em inúmeras pesquisas acadêmicas acerca de estudos sobre a relação arte/sociedade, além das que já apontamos em notas anteriores.

No caso do meio acadêmico brasileiro, a tese de Silvano Fernandes Baia, intitulada *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* é um importante levantamento realizado a respeito dos modelos mais comuns de análise da música popular brasileira entre as décadas de 1970 e 1990. O autor da tese afirma: “De fato, é grande a presença do marxismo na maioria dos trabalhos do período, refletindo o ambiente da universidade brasileira naquele momento. Uma hipótese que se poderia levantar é que o marxismo nestes estudos entrava pela via da Escola de Frankfurt. Mas parece que não. Talvez a tendência fosse inversa: a assimilação das elaborações adonianas, tais como o conceito de *indústria cultural*, eram uma decorrência da força do pensamento marxista. A grande profusão com que é utilizado o jargão marxista – *luta de classes*, *proletariado*, *pequena burguesia*, *burguesia*, *lumpemproletariado*, *valor de uso*, *valor de troca*, *mais valia*, *modo de produção*, *forças produtivas*, *alienação* - indica mais que esses conceitos estavam presentes no ambiente da universidade brasileira, como um *senso comum acadêmico*. Estes conceitos eram utilizados com naturalidade, sem que a pessoa abraçasse necessariamente todo o ideário marxista, de maneira consciente, como referencial teórico claramente definido” (BAIA, 2010, p 75).

⁶ Esta questão fundamental da *Filosofia da Nova Música* de Adorno é muito ampla para ser discutida mais detalhadamente nos limites deste artigo. Nosso intuito com as citações de trechos desta obra é, por outro lado, agrupar os elementos iniciais do debate estabelecido por Adorno para embasar uma sociologia da música moderna/contemporânea, os quais combinam tanto elementos do “fetichismo” marxista quanto da estética hegeliana, culminando em uma grande crítica à indústria cultural e, simultaneamente, ao isolamento da música “não-conformista”, “radical” ou de “vanguarda” de sua relação com o público.

⁷ Embora pouco conhecida no meio acadêmico brasileiro atual, ela foi citada na tese de livre-docência de Arnaldo Daraya Contier, *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Nas notas à introdução de seu trabalho, Contier aponta, a partir de afirmações de Escal – entre outras referências teórico-metodológicas – uma possível relação entre a “linguagem musical”, suas “tendências estéticas” e como elas “representam, paralelamente, em cada momento histórico, uma determinada concepção de mundo”. Esta inter-relação entre música, estética e história é marcante na obra de Contier como base para estabelecer uma crítica ao sistema tonal e sua “hegemonia” centrada na Europa, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, enquadrando-a em uma “estética da repetição” (CONTIER, 1988, p. LXX-LXXI).

⁸ Para corroborar esta afirmação, é importante remeter-se às observações colocadas na nota em que citamos a tese de Silvano Fernandes Baia acerca da recepção de Adorno no meio acadêmico brasileiro, já ambientado com os conceitos e critérios do marxismo, entre as décadas de 1970 e 1990 (BAIA, 2010, p. 75).

⁹ Acerca da noção de “regimes de identificação da arte”, em particular o regime estético, ver: RANCIÈRE, 2005.

Artigo recebido em 15 de maio de 2021.
Aceito para publicação em 23 de junho de 2021.

JAZZ NO BRASIL OU JAZZ BRASILEIRO? UM BALANÇO HISTÓRICO SOBRE O JAZZ DURANTE O LONGO MODERNISMO (1920 – 1980)¹

JAZZ IN BRAZIL OR BRAZILIAN JAZZ? A HISTORICAL REVIEW OF JAZZ DURING THE LONG MODERNISM (1920 – 1980)

Renan Branco RUIZ*

Resumo: Entre as décadas de 1920 e 1980, o jazz iniciou e consolidou sua presença na cultura musical brasileira. Apesar das intensas disputas e contradições nessa trajetória, é possível identificar um fio condutor: a presença de um nacionalismo multifacetado que impôs, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz no Brasil. Assim, o intuito deste artigo é verificar quais seriam as principais permanências e rupturas desse processo, que coincide com o período do longo modernismo (1920 - 1980) descrito por Napolitano (2014). A proposta não é citar a totalidade das experiências jazzísticas em solo nacional, tarefa que seria impossível. Neste artigo, objetiva-se realizar um balanço histórico e bibliográfico sobre a presença do jazz na música popular brasileira e refletir sobre os possíveis indícios do lugar coadjuvante da música instrumental em grande parte da memória e da historiografia.

Palavras-chave: jazz brasileiro, música instrumental, música popular, nacionalismo, modernismo.

Abstract: Between the 1920s and 1980s, jazz began and consolidated its presence in Brazilian musical culture. Despite the intense disputes and contradictions in this trajectory, it is possible to identify a common thread: the presence of a multifaceted nationalism that imposed, to a greater or lesser degree, barriers to the reception of jazz in Brazil. Thus, the purpose of this article is to verify what would be the main permanences and ruptures of this process, which coincides with the period of long modernism (1920 - 1980) described by Napolitano (2014). The purpose is not to cite the totality of jazz experiences in Brazil, which would be impossible. In this article, we aim to make a historical and bibliographical balance about the presence of jazz in Brazilian popular music and reflect on the possible indications of the coadjuvant place of instrumental music in much of the memory and historiography.

Key-words: brazilian jazz; instrumental music; popular music; nationalism; modernism.

Introdução

O debate referente à presença do jazz no Brasil propiciou múltiplas opiniões divergentes sobre a sua relação com a música popular brasileira. Mesmo assim, um aspecto é recorrente nessa trajetória: a presença de um nacionalismo multifacetado que impôs, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz em solo nacional. Esses

* Doutorando e mestre em História e Cultura Social pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bolsista CAPES. Membro do GECU (Grupo de Estudos Culturais da UNESP) e do GEJAZZBR (Grupo de Estudos Jazz no Brasil). E-mail: renan.ruiz@unesp.br

conflitos marcaram, com diferentes roupagens e conotações, todo o desenvolvimento do jazz no Brasil - pelo menos - desde a década de 1920, até meados dos anos 1980. Quando alguns dos nomes mais referendados como os “autênticos” sambistas – Donga, Pixinguinha e seu grupo Oito Batutas – retornaram da viagem até a França, em 1922, por exemplo, foram acusados de “jazzificados” pelas transformações na instrumentação e no repertório. Ao mesmo tempo, o formato *jazz-band*, característico desse período, era visto como uma via de acesso à modernidade cosmopolita que se apresentava naquele início de século, pelo mundo transatlântico, logo após a Primeira Guerra Mundial.

Essa “amizade indesejada” entre jazz e música brasileira - como um elemento constituinte de modernismo nacionalista - prossegue na relação problemática entre bossa-nova (como canção) e sambajazz (enquanto viés instrumental): sonoridades marcantes entre os anos de 1950 e 1960. Além disso, as contradições no trato com o jazz também recaem na intensa falta de definição e concordância na utilização dos termos “música popular instrumental brasileira” e/ou “jazz brasileiro” por parte dos envolvidos (na produção artística, musical, logística e crítica), do jazz dos anos 1970 e 1980. Assim, a análise crítica do aspecto nacionalista do longo modernismo brasileiro (1920-1980) auxilia na compreensão do lugar ainda coadjuvante que o jazz ocupa na memória e na historiografia musical brasileira.

Napolitano (2014, p. XVI) ressalta que a busca por uma linguagem artística à brasileira deu o tom ao longo modernismo nacional (1920 - 1980), na união entre “sons e imagens da modernidade” com os “materiais populares, não oriundos da tradição letrada” (2014, p. XX). A intenção de marcar a produção artística e cultural como algo “tipicamente” nacional, característica fundante do projeto modernista brasileiro, foi constantemente atualizada e reiterada, com apropriações diversas por artistas e produtores e críticos, durante os impulsos de modernização da sociedade brasileira dos anos 1950 e 1970. Essas diversas variações do nacionalismo modernista situaram toda a recepção do jazz no Brasil, enxergando-o como elemento que deturpava o ímpeto de brasilidade estruturante do longo modernismo nacional². Como o jazz consolidou-se junto à formação da indústria cultural nos EUA (sendo, na verdade, o principal paradigma musical desse nascimento), foi recebido, muitas vezes, como algo exclusivamente vinculado ao consumo de massa, mero entretenimento e, portanto, de “menor” valor artístico; além de estrangeiro e “imperialista”.

Dessa forma, a interação do jazz com a música brasileira foi extremamente conturbada e contraditória, além de bastante parcial e potencialmente inacabada. Propostas e relatos a favor da modernização da música popular brasileira via jazz

também fizeram eco e corroboraram com o olhar “positivo” da aproximação do jazz com os ritmos e sons reconhecidamente brasileiros. Assim, se, por um lado, a intenção de brasilidade do modernismo nacional parecia excluir, *a priori*, o jazz do projeto artístico nacional; por outro, a ideia inconclusa sobre o jazz foi percebida como uma das principais formas de se inserir na modernidade ocidental, como um caminho possível para ultrapassar nosso “atraso artístico-cultural”, rumo ao futuro.

Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? (1920 – 1980)

Durante o mesmo período de desenvolvimento do modernismo de longa duração, o jazz iniciou e consolidou sua presença no mercado de música e na cultura brasileira. O conteúdo nacionalista se entrelaçou de modo inerente ao debate sobre as sonoridades do jazz produzidas no Brasil. E, durante o século XX, houve três momentos nos quais esse diálogo se faz de forma bastante expressiva na produção artística e na recepção social das obras produzidas: (1) nas *jazz-bands* (a partir dos anos 1920) e *big-bands* (a partir dos anos 1930) até meados dos 1950; (2) na bossa-nova e no sambajazz, nas décadas de 1950 e 1960 e (3); no jazz brasileiro produzido por Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Airto Moreira e pela Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) (RUIZ, 2021a), dos anos de 1970 em diante.

Enfim, todos esses períodos passaram por conflitos com as retóricas de cunho nacionalista relacionado ao moderno, em diferentes formatos e níveis, influenciando na organização artística do jazz na música brasileira. Essa relação deu-se tanto no nível dos elementos internos (repertório, constituição estética e aspectos formais da linguagem musical) quanto externos (recepção, intermediação e apropriação) das propostas de cunho jazzísticas que acompanharam o desenvolvimento da música nacional. É necessário destacar que o viés instrumental é um elemento central dessa trajetória em três momentos: as *jazz-bands* do Rio de Janeiro dos anos 1920 gravaram principalmente músicas instrumentais (LABRES FILHO, 2014, p. 86), enquanto o sambajazz iniciou um processo de vinculação cada vez maior com a música instrumental, que será potencializado com o jazz brasileiro a partir de Hermeto, Egberto e a VPI, recusando o formato canção (cantado).

As três “fases” do jazz no Brasil representam atualizações da ótica modernista antropofágica que recaem (direta e indiretamente) sobre os modos de ser do fazer artístico nacional, especificamente, sobre as conexões com a concomitante expansão do jazz no Brasil e no mundo. Tal perspectiva estabelece uma articulação bastante

particular do tempo por parte do historiador. A proposta não é citar a totalidade das experiências jazzísticas em solo nacional, tarefa que seria impossível. Neste artigo, realiza-se um tratamento específico das temporalidades de acordo com os objetivos específicos do texto, entre eles: analisar as permanências e rupturas no desenvolvimento do jazz pela história do Brasil entre os anos 1920 e 1980; realizar um balanço histórico e bibliográfico sobre a presença do jazz na música popular brasileira e, apontar possíveis indícios sobre o lugar coadjuvante do jazz brasileiro (e do viés instrumental) na memória musical e na historiografia.

Jazz-bands, big-bands e orquestras: formatos transnacionais para balançar o esqueleto (1920 – 1950)

Se a década de 1920 é marcada pelo início do modernismo brasileiro, é justamente por volta desse momento que a ideia de *jazz-band* se insere de maneira expressiva no país. E não por acaso: o jazz era compreendido como uma das principais formas de acesso à modernidade almejada como projeto. Com circulação em larga escala para os padrões do início do século XX, a *jazz-band* é um componente central da origem e da difusão das ideias cosmopolitas por todo o mundo transatlântico logo após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). Nesse sentido, vale destacar a importância do 15º Regimento de Infantaria da Guarda Nacional de Nova York, também conhecidos como “soldados do jazz”: negros do Harlem (de várias profissões, inclusive músicos) que contribuíram para a divulgação do jazz na Europa ainda durante a Primeira Guerra, entre janeiro e novembro de 1918 (SAINTOURENS, 2018).

Com as dificuldades econômicas da Europa logo após o término da guerra, os EUA surgem como ator econômico central na reconstrução do velho continente. Desse modo, a influência cultural norte-americana pelo mundo ocidental cresceu a amplamente. Nesse cenário, o formato *jazz-band* simbolizava um elemento basilar dessa nova modernidade em expansão pelo mundo atlântico durante o entreguerras (1918-1939). No contexto internacional, “a partir de 1920, talvez tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo jazz” (HOBSBAWM, 1989, p. 159).

No Brasil, mesmo antes da década de 1920 o jazz já marcava presença na nossa cultura, mas não com esse nome. Recentes pesquisas apontam que já durante a primeira década do século XX, os ritmos reconhecidos como *fox-trot*, *cake-walk* e *one-step* (relacionado às origens do jazz nos EUA) demarcam o início do contato entre o jazz e

sociedade brasileira (GILLER, 2013, p 52 - 79). Isto é: “a história do jazz no Brasil é quase concomitante à sua consagração mais ampla como forma musical nos Estados Unidos” (IKEDA, 1987)”. Essas conexões só foram possíveis devido à internacionalização das primeiras tecnologias de gravação e reprodução sonora, propagadas pela expansão da incipiente indústria fonográfica mundial a partir dos EUA como polo irradiador (DENNING, 2015; DIAS, 2000, p 37- 42), processo no qual o jazz ocupa lugar central.

Outro elemento primordial na constituição da ideia de *jazz-band* é a bateria. Fusão de vários tambores e aparatos percussivos em um só instrumento, a bateria foi criada nos primórdios do jazz, relacionando-se ao próprio desenvolvimento histórico do estilo, especificamente aquele de New Orleans por volta de 1900 (BARSALINI, 2014, p. 41). A união de vários instrumentos percussivos diferentes executados por uma só pessoa pode parecer banal hoje em dia, no entanto, é um elemento central de distinção da tradição rítmica estadunidense para o resto da América. Pois, na música popular norte-americana, a percussão ficou atrelada à figura única do baterista, executando várias funções. Distintamente, em boa parte da música popular latina e brasileira, “a multiplicidade de instrumentos de percussão e a distribuição das funções percussivas são características de uma prática coletiva que se realiza mais diretamente conectada ao movimento corporal” (BARSALINI, 2018, p. 61).

À vista disso, quando uma das primeiras baterias apareceram no Brasil, provavelmente em 1919, o espanto foi geral: “a aparição de Kosarin foi um escândalo!” segundo Rossi citado por Ikeda (1984). Barsalini (2018, p. 65) destaca, por sua vez, o registro encontrado no museu da cidade de Salto, interior de SP: uma foto de 1920 da orquestra do cinema mudo da cidade (Cine Pavilhão Salto) dotada de bateria completa (em primeiro plano). O autor conclui, se a primeira bateria norte-americana esteve no Brasil em 1919, “é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo” (2014, p. 43). Essa documentação é muito interessante para dimensionar o desenvolvimento do jazz no Brasil, pois “quando chegava a bateria o pessoal dizia: ‘chegou o *jazz-band*’” (IKEDA, 1984, p. 118). A bateria era vista, então, como sinônimo de jazz-band: ela representa tanto manifestações antigas, relacionadas ao batuque, quanto aquelas da modernidade (BARSALINI, 2018, p. 64).

É importante frisar que este artigo não objetiva analisar a questão das “origens” do jazz no Brasil - e não a identifica como problema específico - podendo remontar ao século XIX com as bandas militares. O recorte temporal deste texto foca no período a

partir da década de 1920, momento em que os atritos inter-relacionados à *jazz-band* se entrelaçaram contraditoriamente com o desenvolvimento inicial do longo modernismo brasileiro (1920 - 1980) e seu efervescente ímpeto nacionalista.

Nesse sentido, durante o ano marcante de 1922, pelo menos outros dois elementos são centrais para ampliação da *jazz-band* no Brasil: as palestras sobre jazz do modernista português António Ferro³ e a viagem dos Oito Batutas até Paris, retornando “jazzificados” desse contato com a Europa. O grupo Oito Batutas contou com vários expoentes do samba e do choro, entre eles: Pixinguinha, Donga e João Pernambuco e foi criado em 1919 para apresentações na sala de espera do Cine Palais. Intitulavam-se, naquele momento, como “orquestra típica”, com repertório baseado exclusivamente em gêneros nacionais (sambas, maxixes, choros, lundus, canções sertanejas, emboladas, batuques, cateretês), além de “fantasiados com vestes típicas do Nordeste” (BESSA, 2005, p. 83). Esse tipo de formação e repertório também era compreendido, na época, como expressões dos chamados “conjuntos regionais” ou “típicos”.

Após retornarem de viagem até a França, em 1922, a banda se transformou em quase todos os aspectos. A instrumentação foi alterada: bateria, saxofone e banjo foram incluídos. O repertório da banda, antes baseado em ritmos nacionais, passou a incluir *fox-trot*, *shimmy* e *ragtime*. O nome do grupo foi alterado, passando a se chamar “Jazz-Band Os Batutas”. Além disso, aquela típica vestimenta nordestina deixou de ser utilizada, dando lugar ao smoking e ao terno. Não obstante, mesmo a performance fotográfica foi transformada, assumindo uma espécie de “postura *jazz-band*” com seus novos instrumentos e roupas.

Se, por um lado, a *jazz-band* representava uma via de acesso à modernidade, por outro, o nacionalismo musical enxergava sua presença no Brasil como um grande perigo para a “descaracterização” da nossa música popular. Pixinguinha foi interpretado como o principal exemplo da “verdadeira” música popular brasileira pela revista de mesmo nome e por boa parte da crítica musical dos anos 1950, durante o processo de folclorização do samba urbano (GARCIA, 2010) que ganhará força nas décadas seguintes. Todavia, estabeleceu ligações extremamente íntimas com o jazz sendo um dos responsáveis por suas conexões no Brasil.

Ainda nos anos 1920, a aproximação dos Batutas com o jazz também será alvo de intensas críticas devido à perda da “autenticidade” brasileira. Em tom de denúncia, o crítico Cruz Cordeiro ressaltava na revista Phono-Arte, em 1929: “Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos de jazz”, apontando que sua composição *Gavião Calçudo* “mais parece um *fox-trot* que um samba”

(CORDEIRO apud BESSA, 2005, p 167). Tal interpretação não representava a totalidade das percepções sobre a relação entre jazz e música brasileira, longe disso. Entretanto, exercia certa influência sobre o público e os rumos tomados pelos artistas. Tanto que, no final dos anos 1920, Pixinguinha e Donga (entre outros) reiteraram sua identificação com as sonoridades “autenticamente nacionais”, participando de alguns grupos e bandas focados em “instrumentos típicos” na tentativa de “se distanciar da música estrangeira” (BESSA, 2005, p. 101).

O contexto de circulação do jazz entre os EUA, o Brasil e a Europa converge, em partes, com a ideia de Atlântico Negro, apresentada por Gilroy (2012). Especificamente, nesse caso, a partir das relações estabelecidas pela circulação dos bens culturais da modernidade no hemisfério sul. Nesse prisma, o jazz pode ser entendido como um dos principais exemplos de uma forma cultural transnacional construída a partir da interação dos elementos afrodiáspóricos com a expansão da modernidade ocidental. Mesmo que o jazz não fosse executado exclusivamente por negros, o seu desenvolvimento estava intimamente conectado às relações históricas construídas a partir do fim da escravidão formal na América do norte (JONES, 1967).

A perspectiva apresentada por Gilroy (2012) auxilia na análise crítica do insistente nacionalismo musical brasileiro e sua retórica de autenticidade na relação com o jazz. Aliás, a busca pela “pureza” de determinada forma musical é um falso problema, principalmente, em sonoridades construídas sob uma base histórica de (pós-)colonialismo e seu posterior engendramento pela modernidade. Assim, o jazz pode ser considerado, nessa ótica, como uma forma artística e cultural transnacional “por natureza”, interpretação que é defendida por autores latinos como Berenice Corti (2013). Ao estudar as semânticas adjacentes ao termo “jazz latino”, a autora ressalta que o “primeiro jazz” - aquele relacionado a New Orleans - não deveria ser compreendido, *a priori*, como um tipo de música norte-americana (CORTI, 2013). Nesse ângulo, o jazz deve ser interpretado como uma forma artística resultante das trocas culturais do mundo portuário caribenho com o golfo do México, a partir da circulação transatlântica que pauta a história da região nos últimos séculos, potencializada a partir das novas tecnologias da modernização, principalmente no final do século XIX. Logo: o jazz é, desde suas primeiras manifestações, latino.

A proposta de Corti (2013, p. 359) é analisar a intensa circulação do jazz sobre uma condição “pós-nacional”. Essa ideia não nega a importância, influência e relação do estado-nação como central para identidade musical jazzística, apenas redimensiona os cânones da nacionalidade sob outra perspectiva, criticando a consolidação de alguns

elementos considerados como nacionais por antecedência. O foco recai, dessa maneira, sobre as “práticas musicais e o complexo da performance”. Tal relação apontada por Corti (2013), convergente com a leitura de Gilroy (2012), vem se consolidando na perspectiva dos estudos transnacionais sobre o jazz, pensando o desenvolvimento de sua forma como, essencialmente, diaspórica (JONHSON, 2020) e não mero resultado da cultura norte-americana.

Finalmente, pode-se concluir que o Brasil participou ativamente da “Era do Jazz” (STEARNS, 1964, p. 165), concomitante ao seu surgimento nos EUA. Todavia, por aqui, esse momento estava muito mais relacionado à ampliação de novas sonoridades (ritmos considerados jazzísticos) do que ao desenvolvimento geral da sociedade e sua expansão cultural para além das fronteiras nacionais, como acontecia com os EUA no pós-primeira guerra. Em outros termos, a “entrada” do Brasil na “Era do Jazz” significou a expansão do ritmo em terras nacionais e uma forma de acesso à modernidade almejada, não convergindo, entretanto, com a estruturação de uma sociedade majoritariamente urbana e industrializada (o que aconteceria somente nas décadas posteriores ao segundo pós-guerra). Por conseguinte, o Brasil deve ser compreendido como um forte elo dessa corrente transatlântica e diaspórica do jazz, contribuindo significativamente para expansão do fenômeno.

Durante as décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, as *jazz-bands* perdem espaço para as *big-bands* da Era do Swing (SCHULLER, 1989). Nesse momento, cada rádio mantinha sua orquestra (MELLO, 2007, p. 92 – 93), com a instrumentação distinta das *jazz-bands*. O banjo cede lugar à guitarra, e a tuba ao contrabaixo acústico. O violino e violoncelo, por exemplo, saíram de cena, dando lugar ao número bem maior de instrumentos de sopro, com vários saxofones (de 3 a 5), trompetes (2 a 4) e trombones (2). O sax ganhou destaque. A bateria, antes marcando presença no meio do palco, nas fotos em geral e nas propagandas de jazz, agora perdeu sua ênfase e foi para o fundo do palco (Ibidem). Assim, as bandas de jazz, que contavam com cinco a oito integrantes, passaram a ter por volta do triplo disso, em alguns casos.

No Brasil, as *big-bands* também se espalharam pelas crescentes rádios brasileiras, a partir dos anos 1930, dividindo espaço com as *jazz-bands*. Destaca-se a orquestra Columbia (de Gaó) e a Orquestra Fon-Fon (do saxofonista alagoano Otaviano Romeiro Monteiro). Nesse formato, o maestro tinha visibilidade primordial, sendo o *bandleader* e organizando as funções de cada seção e instrumentista dentro da orquestra. Radamés Gnatalli também fez parte desse cenário, sendo um dos nomes mais ativos. Segundo Mello (2007, p. 103), por volta de 1936, o Brasil já contava com, pelo

menos, oito grandes orquestras regulares mantidas pelas emissoras de rádio. Muitas dessas orquestras em formação *big-bands* se desenvolveram pelo Brasil, principalmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo (MELLO, 2007, p. 93 -130)⁴.

O ritmo mais executado por essas *big-bands*, conclui Melo (2007), era o “choro de orquestra” que reinterpreta aquele praticado no início do século, executado de forma mais lenta, diferentemente dos primeiros choros, “cuja velocidade beira o vertiginoso” (2007, p. 145). Além do choro, as *big-bands* brasileiras tocavam as próprias versões de diversas músicas e composições já consideravelmente reconhecidas (MELLO, 2007, p. 145-146). Outra característica primordial desse momento do jazz no Brasil, representando pelas *big-bands* orquestrais dos anos 1930 e 1940, é a evolução tecnológica que pauta o período. A partir da expansão do sistema de gravação elétrica, e da proliferação das rádios nessas duas décadas, as orquestras tiveram o suporte técnico necessário para gravações e execuções ao vivo.

Por fim, é necessário ressaltar a presença de um elemento constituinte tanto das *jazz-bands* (dos anos 1920 em diante), quanto das *big-bands* (a partir dos anos 1930): são músicas produzidas e executadas para dançar. Tal característica também circunscreve esse primeiro momento do jazz no Brasil - dos anos 1920 até as décadas 1950/1960 - quando o sambajazz e a bossa-nova modificaram o *status* de autonomia da música brasileira frente às suas interconexões com o desenvolvimento jazzístico transatlântico após a Segunda Grande Guerra (1939-1945).

Sambajazz e bossa-nova: o berço do jazz brasileiro (1950 - 1960)

A relação do Brasil com o jazz transformou-se nas décadas de 1950 e 1960. Com a bossa-nova e o sambajazz (sonoridade instrumental que emerge no mesmo período), a música brasileira passou por um processo de atualização da perspectiva antropofágica oswaldiana, manuseando novamente elementos do modernismo, da música popular e dos ritmos estrangeiros sob o “risco” de uma possível descaracterização da “verdadeira” musicalidade nacional. Mais uma vez, o jazz engendra um sentido ambíguo nesse processo. Atualmente, a bossa-nova goza de muito prestígio por sua posição consolidada na “linha evolutiva” da música popular brasileira, todavia, durante os últimos anos da década de 1950 e início dos anos 1960, o surgimento da BN foi marcado por alguns percalços, nos quais o jazz é utilizado como elemento ratificador de argumentos a favor ou contra a expressão bossa-novista.

Conforme demonstrou RIBEIRO JR. (2018, p. 62 – 122), a “modernização” do samba via presença do jazz foi vista, novamente, como uma ameaça à musicalidade brasileira por uma parte da crítica do período, expressada de forma nítida na amplamente estudada perspectiva de José Ramos Tinhorão. A perspectiva expressada pela leitura de Tinhorão é herdeira das premissas expostas pela *Revista de Música Popular* durante os anos 1950, em um processo de folclorização do samba urbano e negação das “influências externas”. Inclusive, o primeiro número do periódico expõe Pixinguinha na capa colocando-o como suprassumo da verdadeira música popular brasileira. O editorial da estreia (setembro de 1954) destaca o sambista como “verdadeiro” e “autêntico” símbolo da música nacional e representante de um ímpeto de brasilidade que nunca deixou-se influenciar pelo “elemento estrangeiro” (RIBEIRO JR., 2016b, p. 58). Entretanto, conforme vimos anteriormente, Pixinguinha foi um dos grandes responsáveis pela inserção e circulação do jazz no Brasil.

Mesmo que buscasse legitimar as raízes de uma “autêntica” música popular nacional (vale sublinhar, totalmente localizada no sudeste do país) em contraste aos perigos das interferências estrangeiras, a *Revista de Música Popular* manteve publicações periódicas, também sobre o jazz: “uma seção inteira, em cada número” (SARAIVA, 2007, p. 22) dedicada a esse tipo de música. Dentre algumas colunas: *Jazz*, *Notas de Jazz*, *Os fatores essenciais do jazz*, e *Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional*. Sendo assim, “o periódico não se limitou apenas à ‘verdadeira’ música popular, mas também se propôs a divulgar o ‘verdadeiro’ jazz” (RIBEIRO JR., 2018, p. 47).

Para os críticos da revista, assim como o legítimo samba era aquele do início do século XX, o jazz genuíno também era aquele praticado no mesmo período na América do Norte (SARAIVA, 2007, p. 44). Assim, o teor geral dos textos se refere ao componente racial como principal elemento articulador da autenticidade do jazz. Além disso, sua crescente comercialização e inserção na indústria de massa também recaem como critério de originalidade; quanto mais o jazz incorporava os meios massivos de produção e circulação, mais os tradicionalistas enxergavam tal música como deturpada. Em grande medida, os críticos brasileiros reproduziam tal perspectiva, em voga na época (ULANOV, 1957, p. 356 - 384), daqueles “tradicionalistas” do jazz que consideravam do *bebop* (reconhecido como “jazz moderno” (GIOIA, 2002, p. 267 - 366), após a Era do Swing (SCHULLER, 1989) ao *cool jazz* em diante, distorções que descaracterizavam, totalmente, a própria identidade musical jazzística construída nas primeiras décadas dos anos 1900.

Vinicius de Moraes, por exemplo, destacou durante uma entrevista em 1969: “eu acho que o jazz acabou, não existe mais” (2013, p. 29). Vinicius morou nos EUA (Los Angeles) de 1946 até 1957, quando foi vice-cônsul, estando muito próximo do desenvolvimento jazzístico que se efetuava na costa oeste dos EUA. Na carta escrita a Manuel Bandeira, em maio de 1950, o poeta afirma, “jazz: você vai ver a coleção que estou trazendo. Pretendo mesmo, caso me dê a bossa, dar um pequeno curso ilustrado aí, num canto qualquer. Ouvi tudo que há de legítimo nesse país, sendo que fiz boa camaradagem com muito *player* famoso” (2013, p. 10). Escreveu diversos textos sobre o assunto entre 1951 e 1966, dentre eles: *Jazz: sua origem* (1951), *O nascimento do Spiritual* (1951), *Nouvelle-Orléans: Eh, Lá-basi* (1951), *O que é Jazz* (1951), *Jam Session* (1951), *Desert Hot Springs* (1954) e muitos outros.

Vinicius de Moraes ecoava a percepção de que o único e verdadeiro jazz era aquele executado por negros nos momentos que antecedem o surgimento do bebop e do cool, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. O caráter racial é reincidentemente destacado como medidor de autenticidade. Diversos críticos norte-americanos do período enxergavam as novas propostas do jazz moderno como uma ofensa à tradição jazzística. Nesse momento, houve um grande *revival* do *new orleans jazz*, das *jazz-bands* e das *big-bands* como forma de ratificar os modelos vistos como legítimos (STEARNS, 1964, p. 229 – 231; GENDRON, 2002, p. 143). A conexão cada vez mais íntima com os meios de comunicação de massa também foi alvo de duras críticas daqueles tradicionalistas, que buscavam manter uma pureza imaginada das primeiras expressões jazzísticas. Não por acaso, o formato de crítica que Vinicius endossa sobre o jazz, ironicamente, recaiu, também, sobre a bossa-nova (RIBEIRO JR, 2018, p. 49).

Nesse cenário, é importante lembrar: desde a expansão da “política boa vizinhança” (1933 - 1945) durante governo de Franklin D. Roosevelt (1882 – 1945), a relação de proximidade entre Brasil e Estados Unidos tomou novas proporções, sendo potencializada durante as décadas de 1950 e 1960. Dentre as muitas manifestações da ampliação da influência cultural norte-americana pelo globo, o jazz ocupou lugar central como “agente de propaganda do *american way of life*”, sendo muito difundido por todo o mundo logo após a segunda guerra mundial (1939-1945). A partir de 1947, o jazz obteve grande apoio oficial/estatal e seus músicos foram considerados verdadeiros “embaixadores culturais” (HOBBSAWM, 1989, p. 82). No Brasil, ocorreram diversos shows de grandes nomes do jazz patrocinados pelos órgãos governamentais dos EUA, dentre eles: Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959), Ella Fitzgerald (1960) Jo Jones, Herbie Mann, Coleman

Hawkins, Zoot Sims (1961), Benny Goodman, Buddy Rich (1962), Stan Getz (1965), entre outros, tocando inclusive na televisão (Record e Tupi). Nesse contexto, “os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do jazz como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido” (FRANCISCHINI, 2008, p. 61-62).

Mesmo que a expansão do jazz no Brasil seja concomitante ao seu desenvolvimento nos EUA, a leitura que destaca os problemas de sua inserção na música brasileira foi ativa na percepção nacional, como vimos, desde, pelo menos, a década 1920, apropriada e atualizada nos anos 1950/60 e posteriormente, também, nas décadas de 1970/80. Essa ótica acompanhou o desenvolvimento da música brasileira e gerou diversos problemas no processo de profissionalização dos instrumentistas nacionais durante todo o século. Muitos artistas que trabalhavam na intersecção entre os ritmos considerados “tradicionais” e “populares” do Brasil com as expressões musicais jazzísticas transatlânticas passaram por diversas dificuldades para viabilizar sua carreira em solo nacional, e consolidaram sua trajetória artística somente no exterior, em um processo de autoexílio⁵. Um exemplo importante é o caso do violonista Laurindo de Almeida (FRANCISCHINI, 2008). Sua trajetória também nos auxilia a compreender como a criação e consolidação dos “movimentos musicais” (no caso, a bossa-nova) sempre se realiza por meio de um mecanismo de seleção regulada, excluindo diversos outros personagens ativos e pertencentes ao mesmo engendramento social e estético, historicamente interligados.

A música brasileira também se conecta ao jazz via outra sonoridade emergente por volta do mesmo período, mais vinculada ao universo instrumental: o sambajazz. Tais propostas são compreendidas, muitas vezes, como o “gênero musical que antecedeu a bossa-nova” (MONGIOVI, 2017, p. 86), pelo menos daquele marco temporal (*Chega de Saudade*, 1959) mais referenciado, constituindo um pressuposto para formação do formato cantado. Mongiovi busca elucidar essa questão, voltando-se para o início fonográfico do sambajazz em 1952 (2017, p. 87). Gomes ressalta que o “primeiro” sambajazz, de 1952 até 1958, “estimula, influencia, possibilita e, principalmente, cria condições para o surgimento” (2010, p. 82) da bossa-nova. Independente do marco temporal utilizado, o importante é compreender: as duas possibilidades se influenciavam mutuamente, pois os músicos participavam de ambos os caminhos, cantado ou instrumental.

O sambajazz, segundo Saraiva (2007, p. 15), caracterizou-se pelo formato de “pianos-trio”, constituindo da “trilogia piano-baixo-bateria como base”, incorporando, de acordo com as propostas de cada banda/artista, “violão, percussão e instrumentos de

sopro - saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes pesados” (SARAIVA, 2007, p. 15). Ou seja: mesmo que às vezes seja compreendido como versão instrumental da bossa-nova – por florescer no mesmo período com instrumentistas partilhando espaços de trocas –, o sambajazz põe em prática uma instrumentação e sonoridade muito distante das proposições intimistas da canção bossa-novista, com sua ambientação característica de voz, violão e banquinho⁶. Já Gomes (2010, p. 56) destaca, a bossa-nova mantém “um caráter suave, intimista, e conciso, enquanto o SJ [sambajazz] em geral tem atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas de seus executantes”.

Outra diferenciação importante entre a bossa-nova e os conjuntos de sambajazz é o “ressurgimento” da centralidade dada à bateria. Também por isso, muitos dos principais expoentes dessa nova expressão musical são vinculados ao instrumento percussivo: Edison Machado, Milton Banana, Jorge Autuori e Airto Moreira e Dom Um Romão, antes da trabalharem no exterior com as bandas de *fusion jazz*. Na instrumentação do sambajazz, o piano também passa a ocupar uma posição inédita de extrema relevância no desenvolvimento da música popular brasileira, ampliando sua influência, principalmente, a partir das novas possibilidades de execução ao vivo (MAXIMIANO, 2009, p. 27-29). Portanto, os “pianos-trios” de sambajazz representam (junto com a bossa-nova) um novo momento do jazz no Brasil e o “nascimento” do jazz brasileiro, no sentido de composições autorais.

Alguns artistas e grupos ilustrativos desse momento, além dos bateristas e percussionistas já citados, foram: Zimbo Trio, Tamba Trio, Rio 65 Trio, Trio Sérgio Mendes, Paulo Moura, Sambalço Trio, Bossa Jazz Trio, Sérgio Barroso, Hélcio Milito, Tenório Jr., Tânia Maria, Bossa Três, entre muitos outros, símbolos de uma sonoridade que se espalhou de forma extremamente intensa, “como gripe” (ALEXANDRE, 2009, p. 52) entre os anos de 1962 - 1965. Muitos deles se encontravam em *jam sessions* no Beco das Garrafas (Rio de Janeiro) antes de 1961, quando, nesse ano, muitos trios instrumentais foram criados de forma fixa após o sucesso do Tamba Trio no Beco (CASTRO, 1990, p. 269; 2015, p. 415). Mesmo que localizados, principalmente, em terras cariocas, São Paulo também participou ativamente desse momento da música nacional (CAMPOS, 2014, p. 28; 32), vista como “a terra prometida para os trios instrumentais, com festivais, casas de show e gravadoras empenhadas no estilo” (ALEXANDRE, 2009, p. 53).

Saraiva (2007), Ribeiro Junior (2018) e Mongiovi (2017) debatem as diferentes formas de denominação surgidas naquele período para o viés instrumental, dentre as

mais utilizadas: 'jazz samba', "hard bossa", "bossa-jazz", "sambop", "sambalanço", "bossa-nova instrumental" e "samba moderno". Piedade (2003) salienta as confluências que articulam a ideia de "jazz brasileiro" como sinônimo de "música instrumental" ou mesmo de "música popular instrumental brasileira", num cenário bastante específico de transformações da presença do jazz no Brasil, localizado nos anos 1960. Piedade destaca ainda que jazz brasileiro é chamado "pelos nativos" de música instrumental, em uma relação "ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento" (2011, p. 105).

O etnomusicólogo destaca que a característica fundante do jazz brasileiro pode ser expressada pela noção de fricção de musicalidades: a reafirmação de "uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo" (PIEADADE, 2005, p. 200). Dessa forma, o alicerce formador do jazz brasileiro, se caracteriza por uma situação na qual "as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (2005, p. 200). Essa perspectiva "fricativa" é pertinente com as nuances e as contradições sobre a influência do jazz na música brasileira durante o decorrer do século XX, mas apresenta diversos limites, conforme serão destacados nas considerações. Por ora, é importante ressaltar que, segundo o autor, o cerne do jazz brasileiro - localizado por ele nos anos 1960 - é a tensão entre o "paradigma bebop" e suas negociações com as musicalidades nacionais.

Enfim, analisando a trajetória do jazz no Brasil durante o longo modernismo nacional, é demasiado importante ressaltar: é justamente a partir do sambajazz que o jazz brasileiro passa a se constituir enquanto expressão musical, essencialmente, instrumental. Por mais que amplamente presente nas proposições executadas durante o desenvolvimento das tramas jazzísticas no Brasil, o formato canção (em suas mais variadas possibilidades) ficou cada vez mais desvinculado das sonoridades do jazz brasileiro, principalmente após as contribuições do sambajazz, nas décadas de 1950 e 1960. Durante o mesmo período, a música instrumental se conectou de forma ampla e irrestrita às semânticas ao redor da ideia de jazz brasileiro, fortalecendo essa relação com as propostas musicais empreendidas durante as décadas de 1970 e 1980.

Essa intersecção entre jazz e música instrumental se estabelece de uma maneira tão simbiótica e indivisível que, a partir da década de 1970, "jazz brasileiro" confunde-se, cada vez mais, com o termo "música instrumental popular brasileira", ou só "música instrumental brasileira". Em outras palavras, mesmo que a música instrumental do e no

Brasil possa abranger um universo extremamente plural de referências – podendo se remeter às manifestações ameríndias pré-colombianas, às obras sinfônicas do XIX, ou mesmo ao choro, entre diversas outras contribuições exclusivamente instrumentais - “jazz brasileiro” foi e é utilizado como sinônimo de música instrumental (popular) brasileira, tanto pelos atores do período histórico quanto por quase toda incipiente bibliografia sobre o jazz no Brasil explicitada neste artigo, justamente para se referir às sonoridades surgidas nos anos 1970, mais precisamente, após o único disco do Quarteto Novo (1967).

A partir desse momento, além do caráter instrumental, outro elemento se vincula umbilicalmente às propostas do jazz brasileiro gestado pelo sambajazz: o improviso. Esse é um dos traços marcantes de distinção entre os pianos-trio e a bossa-nova, do mesmo período (GOMES, 2010, p. 52; 60-68; 87 - 89; 99). Vale frisar, o próprio jazz norte-americano passou a ser visto, muitas vezes, como “a infinita arte da improvisação” (BERLINER, 1994). Mais precisamente: o improviso torna-se uma característica recorrentemente compreendida como um dos procedimentos principais para o reconhecimento do jazz, sendo o fio condutor para incluir tantas sonoridades diferentes - criadas em uma janela temporal longa e heterogênea - sob o mesmo termo.

É importante deixar claro que, mercadologicamente, o termo *Brazilian jazz* foi utilizado fora do Brasil a partir dos anos 1960, mas englobava a música cantada e outras expressões instrumentais anteriores ao sambajazz, mesmo que remeta principalmente à música instrumental brasileira relacionada ao campo jazzístico, a partir dos anos 1960. Vale acentuar que, o jazz norte-americano foi se tornando (principalmente a partir das correntes modernas), majoritariamente, instrumental, por volta do mesmo período, assimilando as “técnicas instrumentais da música clássica” (MEDAGLIA, 2003, p. 237). Enquanto, no Brasil, a canção se consolidou como elemento primordial e irreduzível da música popular e da MPB.

Desse modo, é necessário elucidar: se a bossa-nova foi amplamente estudada e referendada enquanto um importante elo da “linha evolutiva” da música popular brasileira, o sambajazz, em contrapartida, mesmo sendo um marco para a constituição do jazz brasileiro, foi posto em lugar demasiado coadjuvante na memória e na historiografia sobre a música popular no Brasil. Essa questão se torna ainda mais pertinente quando temos em mente outra informação interessante: no período de atividade, os solistas dos grupos instrumentais eram, até mesmo, segundo Naves (2001, p. 28), “mais venerados do que os cantores”. Mesmo assim, os instrumentistas e a música instrumental foram praticamente esquecidos enquanto atores centrais desse

momento histórico por parte esmagadora da bibliografia, problema que recai fortemente sobre a formação do jazz brasileiro.

Enfim, o sambajazz inicia outra “tendência” a ser desenvolvida pela afirmação do jazz brasileiro durante os anos 1970 e 1980, quando o samba começou a perder “o monopólio para outras matrizes rítmicas como o maracatu, o baião” (SARAIVA, 2007, p. 17), entre outras tradições e referências distantes da reincidência sudestina e, principalmente, carioca. Apesar de carregar a palavra samba enquanto parte do termo que o nomeia, o sambajazz abre caminhos para que outros ritmos nacionais possam ser inseridos no escopo do jazz brasileiro. Nesse sentido, o álbum do Quarto Novo (cujos integrantes eram ativos em grupos de sambajazz como Sambrasa Trio e Sambalção Trio) pode ser considerado um marco de transição, pois congrega tal procedimento de ampliação do material rítmico nacional em diálogo com as novas sonoridades colocadas em pauta pelo jazz moderno, consolidando as propostas do jazz brasileiro e sua relação umbilical com o viés instrumental.

Experimentalismo e música instrumental: a afirmação do jazz brasileiro (1970 – 1980)

As décadas de 1970 e 1980 podem ser compreendidas como um período de transformação no paradigma sambajazz enquanto sonoridade primordial do jazz brasileiro. O improviso e o viés instrumental, incorporados dos anos 1960, são reinterpretados e consolidados. No caso das improvisações, são utilizadas como imperativo fundamental, constituindo o motivo central de muitas composições, e não somente um momento bastante particular do solista durante a música. Consequentemente, os improvisos adquirem, também, em alguns momentos, caráter coletivo. O nível de experimentação é elevado a outros patamares, assim como a fricção de musicalidades. Se os diversos conjuntos de sambajazz acompanhavam cantores como parte integrante dos trabalhos do próprio grupo, as bandas e artistas de jazz brasileiro dos anos 1970 e 1980 tiveram sua atividade ainda mais inter-relacionada ao viés instrumental, mesmo que conectada, em alguma medida, inevitavelmente, ao formato canção. Por isso, durante a década de 1970, os termos “jazz brasileiro” e “música instrumental brasileira” se confundiam e se complementavam (BAHIANA, 1979; LEVY, 2016).

Durante o período de nascimento do jazz brasileiro, nas décadas de 1950 e 1960, as duas principais referências a sua origem norte-americana eram via *bebop*, com sambajazz e; pelo *cool*, a partir da bossa-nova. Nos anos 1970 e 1980, o Brasil se

conecta às novas revisões da tradição jazzística, reinterpretando o intenso experimentalismo do *free jazz*, e marcante eletrificação do *fusion* (NICHOLSON, 1998; BERENDT, HUESMANN, 2014. p. 55 - 63), à luz da utilização de diversos ritmos nacionais (frevo, baião, choro, entre muitos outros) e da percussividade como matéria-prima para construir diversas *intenções de brasilidade*⁷.

Nessa perspectiva, dois personagens podem ser considerados grandes responsáveis pela transformação na herança jazzística instrumental à brasileira, “destronando” a bossa-nova e, principalmente, o sambajazz, enquanto principais representantes dessas possibilidades: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Conforme aponta Rodrigues (2008), tais instrumentistas são considerados “o pai e mãe da música instrumental brasileira. São a grande referência. Hermeto é o Sol e Egberto é a Lua [risos], eles são complementares”. De fato, Egberto e Hermeto podem ser considerados “os principais responsáveis pela transição estética por que passou a música instrumental brasileira na década de 1970, transcendendo a fórmula bossa-nova/jazz, que vinha dos anos 60” (MULLER, 2005, p. 65).

A partir do disco *Academia de danças* (1974), Egberto passa por um processo de abertura às “possibilidades de eletrificação”, aproximando-se “de um universo que integrava grande parte da vanguarda da música improvisada internacional: o *fusion* ou jazz-rock” (MOREIRA, 2016, p. 12). Quer dizer: mesmo com uma sonoridade extremamente ampla e plural, Egberto usufrui das possibilidades criadas pelo desempenho do *fusion*, durante a década de 1970, para firmar-se como representante da música instrumental brasileira (MOREIRA, 2016, p. 16 - 33). Com intensa produção discográfica nessa década, Gismonti, às vezes “tido como artista difícil e ‘inacessível’, mantido na gravadora mais por prestígio do que por interesse comercial” atingiu, durante esse período, “números espantosos” na venda de discos e lotação de shows (BAHIANA, 2006, p. 115-119; 154-164).

Hermeto Pascoal é reiterado como principal articulador do jazz brasileiro, sendo compreendido como um “artista portador de alta dose de legitimidade” representando um “um índice de revitalização da música instrumental no país, na segunda metade da década de 1970” (MULLER, 2005, p. 66). Mesmo com grande prestígio nacional e internacional, Hermeto passou por dificuldades para manter uma carreira discográfica estável nas *majors*, alocando-se na gravadora independente e exclusivamente instrumental Som da Gente, durante a década 1980, lançando 5 álbuns de estúdio nessa parceria. Hermeto chegou a afirmar no ano de 1980 que nunca mais gravaria discos, todavia, voltou atrás em 1982, após a parceria com os proprietários do selo (MULLER,

2005, p. 66-69). No decorrer da década de 1970, o “bruxo” também se conectou às novas possibilidades colocadas em prática pelo *fusion* (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 186), assim como Egberto.

São muitos artistas e bandas que figuram nesse momento de superação da fórmula sambajazz para novos caminhos e propostas da música instrumental e/ou do jazz brasileiro: além de Hermeto e Egberto, Azymuth, Victor Assis Brasil, Robertinho Silva, Nico Assumpção, Bocato, João Donato, Antonio Adolfo, Márcio Montarroyos, Cesar Camargo Mariano, Heraldo do Monte, os grupos da Vanguarda Paulista Instrumental (Divina Incrência, Grupo Um (RUIZ, 2017), Pé ante Pé, Pau Brasil, Metalurgia), entre diversos outros. Além disso, de forma mais ampla, a transição estética da década de 1970, incluindo elementos rítmicos brasileiros em diálogo com o jazz, a música instrumental, o rock e o soul, também pode ser percebida nos casos de Wagner Tiso e o Som Imaginário (BAHIANA, 1979, p. 82; MOREIRA, 2011), e na banda Black Rio (ZAN, 2005).

Mesmo que a censura implementada durante a ditadura militar (FICO, 2004 a/b) não impusesse grandes limites burocráticos à circulação das composições instrumentais, justamente pela ausência de letra⁸, o período entre 1968 – 1976 é marcado por um momento de baixa no mercado de música instrumental. Isso ocorre devido à união vários fatores, dentre eles, a intensa racionalização do mercado fonográfico (DIAS, 2000; VICENTE, 2014); a ampliação da hegemonia do formato canção durante a “era dos festivais” (1965-1972) e consequente institucionalização da MPB (NAPOLITANO, 2001); a grande inserção de música estrangeira (discos já gravados no exterior) no Brasil pós AI-5 (1968), enquanto principal filão comercial das gravadoras (MORELLI, 2009, p. 61-66), entre outros.

Nesse sentido, a segunda metade da década de 1970 é compreendida como a retomada da música instrumental, proporcionando um reavivamento do jazz brasileiro. Em 1976, Kubrusly faz quase um apelo em seu artigo no Suplemento Cultural do jornal O Estado de São Paulo: “caso o gênero instrumental não comece logo a ser praticado por músicos brasileiros, em escala ampla e com apoio do público local, todos estaremos assumindo o risco de colaborar com a perda de algo que não poderá ser recuperado” (KUBRUSLY, 1976, p. 5).

Igualmente, muitos pesquisadores apontam o “renascimento” do jazz instrumental brasileiro justamente a partir do ano de 1976. Algumas ações e empreendimentos auxiliam a compreender esse processo, dentre os principais: a visibilidade alcançada por instrumentistas brasileiros no exterior, principalmente

Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Airto Moreira (símbolo percussivo atrelado ao nascimento do *fusion* de Miles Davis), a série de discos MPBC⁹; o projeto Trindade¹⁰; o 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo em 1978 (RUIZ, 2021c), e o movimento de “revival” do choro (MULLER, 2005, p. 47 - 63), entre outros.

Vale enfatizar: a ideia de modernização da música nacional, agora focada no caminho instrumental, é reiterada, mais uma vez, como elemento fundamental do jazz brasileiro, também dos anos 1970/1980. A música popular instrumental brasileira vincula-se, nesse período, às tendências vanguardistas do *free jazz* e, principalmente, do *fusion*, incorporando, a partir desse espectro, algumas técnicas da música “erudita” (tradição escrita europeia), como o tensionamento do tonalismo, o ruído como elemento constituinte das composições, a música eletroacústica, entre outros fatores (RUIZ, 2021b). Também por isso, essas propostas são compreendidas como “de vanguarda” ou até mesmo “contemporâneas”, outro termo bastante utilizado para se referir à música produzida pelos jazzistas do Brasil da década de 1970 e início de 1980.

A relação entre jazz brasileiro, música instrumental e a ditadura que reorganizou nosso cenário artístico-musical necessita de um trabalho específico e será alvo de debate em outra oportunidade. De modo geral, podemos dizer: realocadas em um momento de novos questionamentos, estatalmente comandado pelo regime militar, as variações do nacionalismo que acompanham o longo modernismo (1920-1980) não deixam de impactar (com diferentes intensidades) o caráter criativo e produtivo da arte nacional, sendo, na verdade, um aspecto central sobre o jazz brasileiro instrumental e suas formas de reconhecimento no Brasil e no exterior, também no período ditatorial.

Considerações Finais

Como pudemos constatar, a incorporação do jazz pelo Brasil acontece ao mesmo tempo de seu desenvolvimento nos EUA, e tem suas primeiras manifestações nacionais logo no início do século XX. Todavia, o jazz passou a ser objeto de estudo da bibliografia nacional apenas durante os anos 1950, quando o debate sobre a inautenticidade do jazz moderno e da bossa-nova dominavam a crítica musical brasileira do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Esse problema exemplifica a condição do jazz no Brasil durante boa parte do século XX: mesmo que estivesse presente na formação da cultura modernista brasileira desde a década de 1920, a escrita sobre jazz tardou a considerá-lo objeto de análise e, mesmo quando o fez, reproduzia em grande medida os

mesmos argumentos daqueles “tradicionalistas”, que consideravam o “único e verdadeiro” jazz, fundamentalmente negro, praticado no começo do século XX.

As *jazz-bands* brasileiras não são citadas nos primeiros escritos nacionais sobre jazz da primeira metade dos anos 1950, justamente pela incorporação dos modelos analíticos em voga na bibliografia internacional sobre o assunto. O ano de 1953 é primordial, pois existe uma diferença de poucos meses entre os dois primeiros livros de jazz escritos por brasileiros: *Jazz Panorama*, de Jorge Guinle, e *Pequena História do Jazz*, de Sérgio Porto (RIBEIRO JR., 2018, p. 75-76). Ambos os autores também faziam parte da *Revista de Música Popular*, escrevendo alguns textos sobre jazz e sua discografia selecionada entre 1954 - 1956. No que se refere ao conteúdo desses escritos, Labres Filho (2014, p. 35) destaca que todos os artigos encontrados por ele “insistem na articulação entre jazz e a autenticidade do gênero, desde que ligado às suas origens raciais e estadunidenses”¹¹. Os textos de Vinicius de Moraes dessa mesma década, também demonstram esse teor, conforme vimos anteriormente. Assim sendo, o jazz no Brasil entre os anos 1920 e 1950 é esquecido por essa primeira bibliografia haja vista que reproduzem, em grande medida, o debate das obras americanas do período. Após a década 1980, a bibliografia sobre o jazz vai ampliando suas perspectivas, pouco a pouco, sendo ainda um tema incipiente na academia brasileira, mesmo com grandes contribuições nos últimos anos.

Outro aspecto recorrente na trajetória do jazz e sua escrita no Brasil se remete aos vários tipos de nacionalismos que se fixaram na análise brasileira a partir dos anos 1920 e suas (re)leituras posteriores. As apropriações sobre o modernismo nacionalista dimensionaram as possibilidades jazzísticas no Brasil. Justamente por isso, durante a íntima relação do jazz com o longo modernismo nacional (1920-1980), muitos instrumentistas foram acusados de “inautenticidade”, sendo ou esquecidos ou deixando o país para viabilizar sua carreira no autoexílio, fosse para superar as dificuldades financeiras ou ampliar as possibilidades de experimentação. Além do nacionalismo modernista multifacetado, outros elementos auxiliam a compreender esse lugar secundário do jazz brasileiro, entre eles, a estrutura geral de produção e o funcionamento do mercado fonográfico.

As dificuldades são ainda maiores no caso dos músicos que trabalham com o viés exclusivamente instrumental, pois o Brasil é, muitas vezes, considerado “tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não fosse [música] cantada” (CASTRO, 2000). Assim, a consolidação da canção durante a “era dos festivais” (1965-1972) parece limitar, ainda mais, as possibilidades instrumentais e jazzísticas no Brasil, pois o

“grande sucesso da canção popular brasileira e o tom político parecem ter sido fatores que competiram conjuntamente para a (des)construção do jazz brasileiro” (FERREIRA JR; RIBEIRO JR., 2017). Signori (2009, p. 12) aponta na mesma direção, dizendo que após o sambajazz, a música instrumental brasileira “vai ter seu espaço reduzido a partir do início da era dos festivais em 1965. A letra da canção, ou seja, o aspecto textual, já vinha assumindo importância mais acentuada com a canção engajada. Os festivais fortaleceram essa tendência”. Nessa conjuntura, diversos instrumentistas foram assimilados pelo “cancionismo”, impedidos de trabalhar com o universo instrumental (sem letra), sendo absorvidos por esse cenário enquanto acompanhantes de intérpretes em apresentações e trabalhos de estúdio.

A partir do final dos anos 1960, a música instrumental foi ficando cada vez mais alocada a um nicho específico de especialistas, com algumas tentativas posteriores – conforme realizado pela Vanguarda Paulista Instrumental – de superar essa condição e se aproximar do mercado mais amplo dominado pelo formato canção, mesmo que sem sucesso no quesito da amplitude. A articulação da indústria fonográfica em prol do formato canção é destacado por Mammi (2014), quando salienta que “houve um século da canção” somente “porque houve um século do disco”.

Em síntese, apesar das muitas formas de nomear as diferentes sonoridades produzidas do contato entre jazz e música popular brasileira, é necessário apontar: o termo “jazz brasileiro” não condiz com o cenário nacional entre os anos 1920 - 1950 apresentado neste artigo. Nesse primeiro momento, é mais prudente pensar o contexto como “jazz no Brasil”, sendo um período de gestação, antecedente ao nascimento do jazz brasileiro. É somente com a bossa-nova e o sambajazz, nas décadas de 1950/60, que uma fusão intra-musical entre os elementos nacionais e as técnicas jazzísticas produziram novas sonoridades, inéditas até aquele período, podendo ser interpretados como berço do jazz brasileiro. Não obstante, é só com a música gerada pela década de 1970 que o jazz brasileiro vai amadurecendo e afirmando-se enquanto uma sonoridade (fundamentalmente) instrumental, com altos níveis de experimentação harmônica e criativa, podendo, em larga medida, desvincular-se da reincidência do samba enquanto matriz rítmica hegemônica e principal símbolo sonoro da brasilidade. Como pudemos perceber, a ideia de jazz brasileiro nasce na virada dos anos 1950 para 1960 mas se fortalece e se afirma nos anos 1970 e 1980, mesmo que ainda pequeno em termos relativos de mercado e circulação.

Até meados da década 1950, as trocas culturais entre jazz e música brasileira aconteciam, principalmente, de forma exógena ao conteúdo propriamente musical

executado pelas *jazz-bands*, orquestras e *big-bands* que exemplificam o período. No caso das *jazz-bands* da década de 1920 em diante, seu repertório era baseado ou em estilos e ritmos nacionais (como samba, maxixe, lundu, canções sertanejas, emboladas, batuques, cateretês, etc., aquilo que era considerado, naquele momento, “conjunto regional”/“típico”), ou em ritmos estrangeiros (como *fox-trot*, *one-step*, *two-step*, *shimmy*, *schotischs*, *cake-walks*, etc.).

Conforme vimos, as músicas executadas pelas *big-bands* nacionais que se espalhavam a partir da segunda metade dos anos 1930 eram, em larga medida, um “choro de orquestra”, tocado mais lentamente do que aquele choro do início do século. As *big-bands* orquestrais também incluíam, em seu repertório, versões próprias das mais variadas obras, propondo releituras diversas das sonoridades e músicas já existentes. Isto é, uma fusão endógena entre elementos do jazz e das (muitas possibilidades) de música brasileira, na formação de uma nova sonoridade, com obras autorais, não se realizou nesse período dos anos 1920 - 1950. Pois, de acordo com a tese de Mongiovi (2017, p. 101), o jazz brasileiro

surge quando os músicos profissionais do país materializam suas primeiras composições autorais fundamentados na interseção, fusão ou hibridismo dos gêneros musicais brasileiros consolidados e sedimentados na realidade social do país, com certos elementos estruturais do Jazz norte americano.(...) Estes processos poderiam ter tido lugar nas composições de Choro de Pixinguinha, de Jacob do Bandolim, de K-Ximbinho, de Severino Araújo com a Orquestra Tabajara, de Romeu Silva e sua Jazz-Band Sul Americana ou no seio de qualquer outra orquestra jazz-band em atividade no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, *mas não aconteceu. Em algumas composições, contata-se uns ou outros daqueles ingredientes, mas nenhum dos artistas apontados ousou ou teve vivência e domínio suficiente destas duas áreas de conhecimento para concretizar uma união estável entre essas linguagens, pelo menos até a década de 1950.* (grifos do autor)

Foi somente durante as décadas de 1950/1960 que um encontro mais profundo, em termos musicais, proporcionou a realização das primeiras composições autorais que podem ser compreendidas como jazz brasileiro. Isto é, a partir das diversas propostas e questões em torno da bossa-nova e do sambajazz enquanto materializações do “samba moderno”. Esse movimento de emancipação do jazz produzido no Brasil - deixando de apenas reinterpretar músicas brasileiras ou estrangeiras e passando a produzir novas possibilidades de composição autoral - também foi possível, graças às proposições da bossa-nova, pois “muda a música brasileira, de influenciada a influenciadora do jazz” (CAMPOS, 1974). Tanto que algumas canções bossa-novistas fazem parte dos grandes

standards mundiais do jazz, conforme podemos constatar, também, em Gioia (2012, p. 36; 72; 319).

A transição desse primeiro momento do jazz brasileiro (realizado nas décadas de 1950 e 1960, com bossa-nova e sambajazz) para um novo período, é iniciada, pode-se dizer, em 1967, com o único disco do Quarteto Novo (GEROLAMO, 2014), quando o samba deixou de ser a principal a principal matriz rítmica das músicas (mesmo continuando muito ativo) e o improviso assume uma maior importância, centralidade e duração nas composições. No período posterior, essas características são potencializadas pelas proposições instrumentais dos anos 1970 e 1980, momento de amadurecimento e afirmação do jazz brasileiro, a partir, justamente, desses elementos: (1) improviso, (2) pluralidade rítmica (brasilidade almejada de forma percussiva, também, fora da região sudeste) e (3) maior vinculação com o universo instrumental.

Com a convergência dessas características e a atuação de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Airto Moreira e tantos outros, o jazz brasileiro se afirma enquanto um universo próprio (e demasiadamente plural). Não por acaso, as músicas analisadas por Mongiovi são do período 1963 - 1980, sendo a maioria da década de 1970, com sonoridades extremamente distintas e, apenas uma cantada, justamente aquela representante da fórmula bossa-novista, a saber: *O morro não tem vez* (Tom Jobim, 1963). Todas as outras recusam o formato canção.

Nesse cenário, as ações da Vanguarda Paulista Instrumental, no início dos 1980 representam uma nova fase do jazz brasileiro, consolidando-se, de forma ainda mais umbilical, ao formato instrumental. Apesar da intensa influência de Hermeto, Gismonti e Airto, a proposta era, justamente, criar algo que os diferenciasse desses artistas, para conceber manifestações próprias e particularidades frente a carreira desses músicos, na tentativa de marcar uma diferenciação, um caráter único, além da busca por um lugar específico no mercado, mesmo que de produção musical independente (RUIZ, 2020), também formulado por essa geração.

A revitalização do cenário jazzístico instrumental brasileiro, a partir da década de 1970, também está intrinsecamente relacionada às novas proposições realizadas pelo *fusion*, abrindo muitas possibilidades de diálogo entre jazz e música brasileira, potencializando as propostas improvisatórias e revitalizando o jazz no mercado estadunidense e mundial. O *fusion* mantém um papel primordial nesse processo: é o elo que interliga, a partir dos anos 1970, a insistente *intenção de brasilidade*, típica do longo modernismo e o experimentalismo marcante do jazz brasileiro desse período.

Enfim, pensando esse cenário generalizante da trajetória do jazz no Brasil e do jazz brasileiro, é necessário salientar: haja vista que a interação musical endógena entre alguma expressão musical nacional e outra estrangeira não se sucedeu no período das *jazz-bands*, orquestras e *big-bands*, a fricção de musicalidades não constitui uma categoria pertinente para compreender o período entre os anos 1920 e 1950, assim como é realizado pelos excelentes trabalhos de Piedade (2003), Ribeiro Jr (2016a) e Giller (2013, p. 54-55). Isso pois a ideia central que a noção de fricção de musicalidades deseja reiterar (o atrito musical entre o “nacional” e o “estrangeiro”) é, na verdade, um problema ativo na formação da cultura modernista brasileira durante o século XX (e suas releituras), sendo parte de uma questão maior e não um sintoma específico dos problemas para formação do jazz nacional. Podemos concluir: a proposta analítica colocada em prática pela ideia de fricção de musicalidades não é característica exclusiva do jazz composto por brasileiros, mas está alocada nas problemáticas engendradas pelo longo modernismo nacional, com muitas variações em diversas esferas artísticas da sociedade.

Portanto, pode-se dizer que a fricção de musicalidades nada mais é do que apontar a contradição primordial do modernismo no campo específico do jazz brasileiro dos anos 1960. Além disso, se o diálogo fricativo entre as interpretações da música popular brasileira e o jazz norte-americano é a característica fundante do jazz brasileiro como fricção de musicalidades, esse teor será elevado a outros patamares com as experimentações instrumentais dos anos 1970 e posteriormente, ainda mais, com as composições da Vanguarda Paulista Instrumental no início dos 1980.

Os três períodos delimitados e apresentados nesse artigo sobre as “etapas” de formação do jazz no Brasil representam, em certo sentido, atualizações da perspectiva nacionalista do modernismo antropofágico e, também, meios de acesso à modernidade almejada enquanto projeto. As *jazz-bands* eram sinônimo de inserção no mundo moderno durante a década de 1920 e o debate sobre modernização do samba (em termos sociais e estéticos) acompanha a formação da bossa-nova e do sambajazz nas décadas de 1950 e 1960. Durante a década de 1970, as ideias de música moderna, de vanguarda ou mesmo “contemporâneas” recaem sobre diversos artistas do jazz brasileiro, e incessantemente sobre as gravações da Vanguarda Paulista Instrumental, por exemplo. Assim, dos primeiros passos do jazz no Brasil até a formação do jazz brasileiro, podemos observar a sintonia desse desenvolvimento (bastante contraditório) com o processo da “tradicionalização do moderno”, apontado por Ortiz (1988).

Nessa ótica, insiste a seguinte questão, existente (pelo menos) desde a década de 1920 - perpassando a formação da cultura modernista brasileira com incontáveis conotações - chegando até os anos 1980 com diversas roupagens, mas, ainda assim, de forma substancial: como unir as possibilidades harmônicas e criativas do jazz com os ritmos e sons considerados tradicionalmente brasileiros, sem perder o substrato identitário?

Apesar da bibliografia sobre o jazz apresentada neste texto, o estudo pormenorizado dessa expressão pelo Brasil ainda carece de outros trabalhos e pesquisas, dada a imensa riqueza e o alto nível de interlocuções entrelaçadas pelo jazz na música brasileira, e vice-versa. Dessa forma, a história do jazz brasileiro, em suas várias possibilidades de sentido, ainda necessita passar por cuidadoso tratamento histórico, sociológico, filosófico e musical.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. Egberto Gismonti renuncia ao estilo 'Egberto Gismonti'. In: BAHIANA, Ana Maria *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, Ana Maria. M. et. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: págs. 76-89.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2014.

BARSALINI, Leandro. *Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva - Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. História e Música popular nos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado em História Social da FFLCH/ USP, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. *Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo*. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação (mestrado em História) – IFCS. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem. A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CASTRO, Ruy. “Música popular, das ‘Bananas’ ao ‘Desafinado’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2000. Caderno 2.

CORTI, Berenice. Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano IN: Vargas, Herom, et al. (eds.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. *Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), p.356 - 364, 2013.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. 1999. A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DENNING, Michael. *Noise Uprising. The audiopolitics of world musical Revolution*. London: Verso, 2015.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERREIRA JR., José; RIBEIRO JR., Antonio Carlos Araújo. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 1960 no processo de (des)construção do jazz brasileiro. *História e Cultura*, Franca, v.6, n.2, p.267-288, ago-nov. 2017.

FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e ditadura militar. Rio de Janeiro, Record, 2004a.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.24, n. 47, p.29 – 60, 2004b.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo de Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood*. Dissertação - Mestrado em Música (Instituto de Artes) UNESP, São paulo, 2008.

- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *Artcultura*, v. 12, n. 20, 2010.
- GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Muddclub: popular music and the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e Música Popular Instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, 2014.
- GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música) –Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2^a ed, 2012.
- GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GIOIA, Ted. *The Jazz Standards: a guide to repertoire*. Nova York: Oxford University Press, 2012.
- GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Das Vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular*. 1^a ed. Curitiba: Appris, 2018.
- HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos. São Paulo: Comunicações e Artes, p. 111 – 124. 1984. v.13, 1984.
- IKEDA, Alberto. Jazz-band e ações históricas no Brasil. São Paulo: Suplemento Cultura: O ESTADO DE SÃO PAULO: 28 nov.1987 anoVII, número 387.
- JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora. Music and Globalisation*. Nova York/Oxon: Routledge, 2020.
- JONES, Leroi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- KUBRUSLY, Maurício. Música Instrumental. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Cultural, 19 dez. 1976.
- LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

- LEVY, Deborah W. *O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- MAMMÌ, L. “A era do disco – O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n.89, fevereiro de 2014, p. 36-41.
- MAXIMIANO, Guilherme Campini. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do jazz brasileiro*. Tese (Doutorado em Música), Departamento de comunicação e arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.
- MORAES, Vinicius de. *Jazz e Co*. FERRAZ, Eucanaã (org). São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e Historiografia*. IN EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (orgs). *Arte e política no Brasil: Modernidades*. 1a Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- NICHOLSON, Stuart. *Jazz Rock - A History*. New York: Schirmer Books, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*, Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p.41-58.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). *Anais do XII Enecult – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, Universidade Federal da Bahia, 2016a.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016b.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970*. 2018. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, São Luís, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil”. In: Brazilian Studies Association (BRASA) International Conference, IX Brasa, [s/n], 2012. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/brasa_ix/Marcelo-Ridenti.pdf, consultado em 20/19/2021.
- RODRIGUES, Azael. Entrevista ao programa Instrumental SESC Brasil. São Paulo: SESC TV, 2008.
- RUIZ, Renan Branco. “*Procura-se Mecenas*”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.
- RUIZ, Renan Branco. A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986). *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 8, n. 00, p. e021005, 2021. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15370. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370>. Acesso em: 14 set. 2021a.

RUIZ, Renan Branco. Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976 – 1984) : Speechless attitude: Grupo Um, the musical independent production and the Lira Paulistana (1976 – 1984). *Revista Caminhos da História*, v. 25, n. 2, 1 jul. 2020. p. 136-162, 2020.

RUIZ, Renan Branco. *Marcha sobre a cidade: Diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista*. In: José Adriano Fenerick (Org.). *Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Ed. Appris. 2021b.

RUIZ, Renan Branco. *Mobile/Stabile: O Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreux (1978)*. *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 18(1), 385-406, 28 jun. 2021c.

SAINTOURENS, Thomas. *Soldados do Jazz: os heróis negros do Harlem na primeira guerra mundial*. São Paulo: Vestígio, 2018.

SAIRAVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) PUC, Rio de Janeiro. 2007

SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: the development of jazz (1930 – 1945)*. New York: Oxford University Press, 1989

SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

STEARNS, Marshall W. *A história do Jazz*. São Paulo: Martins, 1964

ULANOV, Barry. *A história do jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

ZAN, José Roberto. *Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio*. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n.11, p. 187-200, 2005.

¹ Este artigo é uma versão sintetizada do segundo capítulo da minha tese de doutorado em andamento, sob financiamento da CAPES.

² Napolitano (2014, p. XVI) também ressalta que no “epicentro” do longo modernismo nacional “estava a vontade de construir um idioma artístico-cultural comum”. Ora, nesse sentido, tudo que se afastava da construção dessa unidade artística imaginada sofria diversas consequências impedoras, assim como o jazz em suas mais variadas mediações. É importante apontar que a ideia de longo modernismo entre as décadas de 1920 - 1980 também está presente, por exemplo, na obra de Ridenti (2012) e, indiretamente, nas obras de Naves (1998), Granato (2018) e Dunn (2009).

³ António Ferro proferiu palestras sobre a jazz band no Rio de Janeiro (teatro Lírico, 30 de julho), em São Paulo (teatro Municipal, 12 de setembro) e Santos (teatro Guarany, 10 de outubro), sendo um dos textos, publicado em 1923. O fio condutor da interpretação de Ferro sobre o jazz está na ideia de autenticidade baseada no binômio raça e sensualidade. Labres Filho (2014, p. 52 - 60) destaca a influência que Ferro exerceu sobre os modernistas brasileiros, auxiliando nas maneiras que interpretaram e representaram a ideia de *jazz-band* e sua “veracidade” enquanto forma musical. É importante lembrar que António Joaquim Tavares Ferro (Lisboa, 1865-1956) foi jornalista, escritor e político. Editor da revista modernista *Orpheu*, por volta de 1915. Manteve cargos no Estado Novo português desde o início da década de 1930 até 1949.

⁴ Somando aquelas já citadas, é importante ressaltar a Brazilian Serenaders de Carlos Machado (formada, também, por Laurindo de Almeida e Dick Farney), a Orquestra de Zaccarias, Orquestra Clóvis e Elly, Orquestra de Silvio Mazzuca, Orquestra de Osmar Milani, Orquestra do maestro Carioca, Orquestra de Oswaldo Borba, Orquestra de Edmundo Peruzzi, Orquestra de Walter Guilherme, Orquestra Tabajara de Severino Araújo, entre outras.

⁵ Dentre alguns exemplos de artistas brasileiros inter-relacionados ao jazz que construíram alguma parte ou toda sua carreira no exterior: Tânia Maria, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Dom Um Romão, Flora Purim, Aírto Moreira, Dom Salvador, Eumir Deodato, Moacir Santos, Laurindo de Almeida, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Sérgio Mendes, entre muitos outros.

⁶ Vale lembrar que a distinção entre música cantada e instrumental não pode ser compreendida como uma separação de polos antagônicos e inconciliáveis. Principalmente no caso da bossa-nova e do sambajazz, pois um dos principais fatores dessa relação se ancora justamente na grande capacidade de retroalimentação entre as partes. Não obstante, muitos artistas também implodem a distinção entre instrumental e cantado, como, por exemplo, no *scat singing* de Tânia Maria e Leny Andrade. A proposta neste artigo não é criar um molde totalizante de separação que seja capaz de incluir todos os artistas desse momento da música brasileira. Meu intuito é apenas refletir sobre o afastamento escalonado entre a canção e o universo da música instrumental enquanto fatores centrais no processo de formação e distinção das noções de “MPB” e “jazz brasileiro”, pois são questões totalmente conectadas aos sentidos da bossa-nova e do sambajazz na formação da cultura musical modernista brasileira.

⁷ Segundo Ruiz (2021a: 12): “a intenção de brasilidade, no universo do jazz brasileiro das décadas de 1970 e 1980, representa o objetivo claro e marcante de demarcar um espaço fundamental, reservado e permanente para elementos que possam remeter diretamente à identidade brasileira”.

⁸ Como é possível depreender a partir da experiência do disco *Calabar - O Elogio da Traição* (Chico Canta) (Phonogram/Philips, 1973) de Chico Buarque, em que duas composições do álbum (*Vence na vida quem diz sim* e *Ana de Amsterdã*) foram permitidas pela censura oficial do governo somente em versão instrumental, sem letra (CAROCHA, 2007, p. 65).

⁹ A série de LPs *Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC)* foi um empreendimento da *major* Phonogram que lançou discos exclusivamente instrumentais. Os artistas que participaram do projeto eram instrumentistas que tocavam e gravavam com cantores, mas nunca haviam conseguido viabilizar a produção de suas composições autorais. Foram lançados pelo menos 11 discos entre 1978 e 1981, entre eles: Robertinho Silva, Nelson Ayres, Nivaldo Ornelas, Djalma Correa, Marcos Resende & Index, Octavio Burnier, Stenio Mendes, Luiz Claudio Ramos, entre outros.

¹⁰ O projeto Trindade consiste em uma série de ações realizadas para fomentar a música instrumental. Idealizado por Luiz Keller e Tânia Quaresma, o projeto realizou algumas viagens de pesquisa e criação musical com instrumentistas nacionais como Hermeto Pascoal (Feira de Caruaru) e Egberto Gismonti (Alto Xingu). Também foram realizadas apresentações com artistas do viés instrumental; shows pelo país; um disco, *Trindade* (Tapecar, 1978) e o documentário, *Trindade, Curto Caminho Longo* (Sky Light, 1978) (MULLER, p. 49 -50).

¹¹ Ribeiro Jr. (2016b, p. 91 - 92; 2018) e Ferreira Jr; Ribeiro Jr (2017, p. 278) demonstram que mesmo as opiniões divergentes desse período (1950) esbarravam em um mesmo conjunto de problemáticas comuns, entre elas: o mito das origens, a busca pela autenticidade e as questões raça e mestiçagem. Os autores demonstram que, mesmo aqueles mais “progressistas” - que aceitavam, em partes, o jazz moderno - como Sérgio Guinle, pautavam-se nesse mesmo campo de critérios para pensar o desenvolvimento jazzístico, formando vozes dissonantes e bastante imbricadas.

Artigo recebido em 06 de maio de 2021.

Aceito para publicação em 08 de setembro de 2021.

VENGA A BAILAR EL ROCK AND ROLL: A FORMAÇÃO DO MERCADO DA MÚSICA JOVEM NA ARGENTINA ENTRE OS PRIMEIROS ROCKER'S E A NUEVA OLA (1956-1964)

VENGA A BAILAR EL ROCK AND ROLL: LA FORMACIÓN DEL MERCADO DE LA MÚSICA JOVEN EN LA ARGENTINA: ENTRE LOS PRIMEROS ROCKER'S Y LA NUEVA OLA (1956-1964)

Karin Helena Antunes de MORAES*

Resumo: Este trabalho busca apresentar um levantamento acerca das principais expressões musicais voltadas para a juventude argentina em um período que abarca os anos de 1956 a 1964. Deste modo, o artigo se debruça principalmente sobre os principais eventos detonadores do interesse musical no campo do rock and roll, suas práticas, danças e as articulações com a sociedade do período. O trabalho analisa também a formação de um mercado de consumo juvenil e suas reverberações no cenário da música nacional antes da chegada do chamado “primeiro rock argentino”, movimento privilegiado pela historiografia da música jovem argentina que se inicia entre os anos de 1965 e 1967.

Palavras-chave: rock, música jovem, juventude, Argentina

Resúmen: Este trabajo busca presentar un levantamiento acerca de las principales expresiones musicales direccionadas a la juventud argentina en un período que va del año 1956 al 1964. De este modo, el artículo se dedica principalmente a los eventos principales detonadores del interés musical en el campo del rock and roll, sus prácticas, danzas y sus articulaciones con la sociedad del período. El trabajo también hace un análisis de la formación de un mercado de consumo juvenil y sus huellas en el escenario de la música nacional antes de la llegada del llamado “primer rock argentino”, movimiento privilegiado por la historiografía de la música joven argentina que empieza entre los años de 1965 y 1967.

Palabras-clave: rock, música joven, juventud, Argentina

Introdução

A historiografia do rock argentino considera – não de maneira unânime – que o marco inicial do movimento foi o lançamento do disco simples da banda Los Gatos, em 1967. Este compacto continha o primeiro *hit* do gênero cantado em castelhano, *La Balsa* no lado A e *Ayer Nomás* no lado B e alcançou a marca de mais de 200.000 cópias vendidas na época. Com o sucesso da canção de autoria de Litto Nebbia e Tanguito se inicia uma etapa que se estende até meados da década seguinte chamada de “primeiro rock” ou “rock canônico” (PUJOL, 2015, p. 15), período responsável por difundir e

*Jornalista e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). karin.helena@gmail.com

fortalecer as produções cantadas em castelhano, criando uma “cena musical” consolidada (Napolitano, 2002) que irradiou de Buenos Aires para outras províncias do país.

Apesar das divergências quanto ao evento fundante, cuja cronologia varia entre os anos de 1965, 1966, 1967, boa parte da historiografia inicia o relato sobre o rock produzido no país na segunda metade da década de 1960. Este recorte é utilizado tanto em trabalhos acadêmicos, como os de FANJUL (2017) e Díaz (1993), quanto nos não acadêmicos, GRINBERG (1977) e FERNÁNDEZ BITAR (1987), por exemplo. Ainda que a escrita da música popular não hesite em alicerçar seus relatos em mitos fundacionais que marcam um antes e um depois, é preciso reconhecer que tal demarcação é hermética e excludente. Deste modo, a exemplo de PESCE (1989) e ALABARCES (1995), defendo que houve uma dupla fundação do rock na Argentina: uma em 1950, ligada à música proveniente dos Estados Unidos, onde o corpo constituía uma importante ferramenta de expressão e de prática musical e outra, mais alinhada à contracultura, iniciada depois de 1965, que teve a Inglaterra como referência.

Deste modo a proposta deste trabalho é repassar as principais expressões musicais juvenis produzidas na Argentina no período que antecede à etapa demarcada como “primeiro rock” (1965-1975)¹. Para isso, são apresentados os eventos que estimularam o interesse pelo rock and roll² e o surgimento dos primeiros músicos dedicados à música jovem na Argentina. O destaque é dado para os primeiros artistas que cantaram ao ritmo do rock ainda na década de 1950, como Eddie Pequenino, Billy Cafaro e os artistas do *Club del Clan*, grande sucesso da música juvenil dos anos 1960. Contribuem de forma significativa para esta discussão os trabalhos de KARUSH (2019), MANZANO (2010) e PUJOL (2003; 2010; 2015).

Ahi viene el rock and roll

Acreditávamos que a história do baile estava completa. Mas não foi assim, faltava alguma coisa. O inconcebível e indefinível rock. Veio do norte e veio lentamente, apesar de seu ritmo. Mas chegou e aqui podemos vê-lo. É uma dança? É um esporte? É as duas coisas ao mesmo tempo? Acreditamos que não seja nenhuma. (...) Os dançarinos não dançam rock para inspirar ninguém. Dançam porque 1957 é a era do rock. (NOTICIERO PANAMERICANO, 1957, tradução minha³)

Em 1957 muitos espectadores das salas de cinema argentinas foram apresentados a uma nova dança através do *Noticiero Panamericano* (1940-1970), um

breve noticiário que era obrigatoriamente exibido antes do início dos filmes e que tratava de temas diversos que iam do entretenimento à política. Jovens executando movimentos frenéticos surgiam na tela acompanhados de um texto narrado, que não poupava qualificativos para marcar assombro e distanciamento diante das elaboradas coreografias. Embora admitisse que havia chegado a era do rock, o narrador – para quem os jovens dançarinos eram membros de uma estranha seita – lamenta que os “bailes de hoje” estejam tão distantes dos de Balzac e Stendhal. Pudera, uma vez que aproximadamente 100 anos separavam os salões parisienses dos clubes de dança onde os argentinos agora se entregavam a um novo – e não tão bem compreendido – ritmo.

Desde que os acordes de uma nova música vinda dos Estados Unidos ressoaram na Argentina até a sua crescente popularidade no país, ela já era observada de perto por autoridades e familiares que a consideravam perigosa e obscena. Deste modo, mesmo antes da apresentação realizada pelo *Noticiero Panamericano*, os jovens argentinos já bailavam ao ritmo de suas melodias. Enquanto isso, setores conservadores acompanhavam com assombro essa nova e estranha música.

As canções de Chuck Berry, Buddy Holly e, principalmente Bill Haley e Elvis Presley desembarcaram na Argentina, tão logo surgiram durante a segunda metade da década de 1950 e contribuíram definitivamente para a popularização deste gênero musical, sobretudo entre os mais jovens. Um dos eventos mais mencionados pelas fontes como detonador do movimento rock, não apenas na Argentina, mas, em outros países da América do Sul como Brasil, Chile e Peru é o lançamento do filme *Blackboard Jungle* (1955).

Blackboard Jungle, ou *Semillas de Maldad*, em sua tradução para o espanhol, estreou nas salas de cinema argentinas em dezembro de 1955. O filme, que se concentra na jornada de Richard Dadier, o professor de uma escola que sofre com sérios problemas de delinquência juvenil, inicia com *Rock around the clock*, interpretada por Bill Haley & His Comets. Este é o único momento em que a música aparece na produção, mas sua breve presença bastou para arrebatrar mentes e corpos. O diário *La Nación* relembrou que o filme “foi tão controverso, pelo efeito que a música provocava nos jovens, que foi proibido em vários países”(LA NACIÓN, 24 abr. 2018, tradução minha⁴). No mesmo sentido, o jornalista Garry Mulholland, narra uma tentativa de censura da obra. Segundo ele, a embaixadora estadunidense Clare Boothe Luce, tentou proibir sua exibição no Festival de Cinema de Veneza, porque, segundo ela, apresentava uma “imagem negativa da América” (MULHOLLAND, 2015, p 34). Ao refluir sobre a relação que se estabeleceu entre o cinema e o rock, Mulholland toma elementos de sua

experiência enquanto jovem que experienciou essa inflexão. Sobre este momento o autor recorda que:

(...) o filme ainda não havia sido lançado por aqui, e quando quis assisti-lo, havia sido proibido para menores de 18 anos. Mas não a canção. Ela tinha algo de arrebatador, de mexer com a gente, com um som que nunca tinha ouvido antes. (...) na música, o que me pegou, foi uma batida diferente, que mexia comigo e não me deixava parado. Contagiosa, irrefreável. Mas nem eu, e nem ninguém podia imaginar que daquela canção em diante, nem o cinema, nem o mundo, e nem nós todos, nunca mais seríamos os mesmos. (MULHOLLAND, 2015, p. 38).

Em 1956 Bill Haley & His Comets protagonizaram um filme homônimo de grande sucesso do grupo – *Rock around the clock*, que na tradução para o espanhol ficou conhecido como *Al compás del reloj*, que estreou na Argentina no final daquele ano. Além de Haley, atuaram no filme outros músicos que começavam a se tornar tão populares quanto o próprio rock and roll como The Platters, Johnny Johnson, além do *disc jockey* Alan Freed. O destaque para este último se deve ao fato de que Allan Freed não é apenas o criador do termo “rock and roll”, como também foi um dos grandes responsáveis pela popularização do gênero entre os jovens brancos nos Estados Unidos (MUGGIATI, 1983, p. 82).

Os efeitos dessa estreia foram ainda mais intensos dos que os observados anteriormente com *Blackboard Jungle* e deixaram umas quantas poltronas quebradas pelo caminho. Em Buenos Aires “os meninos e as ‘meninas menos tímidas’ abandonaram seus assentos para ‘dançar com seus ídolos da tela’” (REVISTA ANTENA, 1956 apud MANZANO, 2010, p. 24, tradução minha⁵). Este fenômeno se repetiu em inúmeros países das Américas e também da Europa. Uma matéria publicada na *Folha de São Paulo* em outubro de 1956 relata a estreia do filme em Londres. A nota afirmava que um jornalista inglês, que acompanhou as projeções, “jamais vira espetáculo semelhante”. A matéria prossegue informando que *Rock around the clock* desatou uma série “delitos” como os registrados na Austrália, quando “um homem foi navalhado” ao tentar impedir que os jovens provocassem tumulto nos cinemas. O relato se encerra ponderando que:

(...) são tais as preocupações que esse novo genero de musica está provocando que um juiz de Londres aventou a necessidade de se proibir a divulgação da mesma. "Se - disse ele - essa musica provoca nos jovens os mesmos efeitos do alcool, não vejo porque não se proiba a sua divulgação, da mesma forma que é proibido o consumo de alcool pelos menores⁶" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1956).

No Brasil, as autoridades de São Paulo emitiram alerta para as funções da película depois que salas de exibição foram destruídas na capital, Rio de Janeiro. Os eventos levaram o então governador, Jânio Quadros (1955-1959), a emitir nota oficial em que determinava que a polícia tinha permissão para deter “colocando em carro de preso, os que promovem cenas semelhantes. Se forem menores, entregá-los ao honrado juiz” (MULHOLLAND, 2015, p. 51). Enquanto isso, grupos como o Movimento de Arregimentação Feminina e a Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs também pressionavam para que a faixa etária da produção fosse alterada de 14 para 18 anos.

Na Argentina o clima de apreensão das autoridades não era muito diferente do observado no Brasil. Desde setembro de 1955 o país passava por uma ruptura institucional provocada pelo golpe contra o presidente Juan Domingo Perón (1946-1955 e 1973-1974) e era comandado pelos militares, que prezavam por determinados códigos e valores judaico-cristãos. No entanto, apesar da fratura provocada pela autodenominada “Revolução Libertadora” (1955-1958) — que também seria conhecida por Revolução Fuziladora, termo cunhado pelo escritor e jornalista Rodolfo Walsh — Sergio Pujol considera que a vida cultural do país seguiu com certa normalidade. Diante deste curso habitual o autor enfatiza que “a cronologia da história política tem razões que a história cultural não compreende” (PUJOL, 2003, p. 288, tradução minha⁷). Pujol não nega que houve um aumento no patrulhamento exercido pelo novo regime às práticas de ócio e a elementos considerados “peronistas” como o tango e o futebol. Entretanto, à medida em que o clima de violência política e de perseguição às figuras ligadas ao peronismo crescia, florescia também inúmeras expressões artísticas e culturais, não apenas na cidade de Buenos Aires, mas também em outras províncias do país. Na capital foi inaugurado em 1956 o Museu de Arte Moderno de Buenos Aires e os cinéfilos da cidade concorriam às mostras idealizadas por Alberto Kipnis, no Cine Lorraine. O local, que exibia obras de cineastas como Bergman, Godard, Truffaut, Antonioni e Fellini, fazia um grande sucesso entre os jovens universitários. A algumas quadras dali, o Instituto Di Tella abria suas portas, já sob o governo eleito de Arturo Frondizi (1958-1962). Encabeçado por Jorge Romero Brest, o Di Tella abrigou um movimento que tinha como objetivo ressuscitar a arte abstrata que o governo de Perón deixava de lado (KARUSH, 2019, p. 118).

Existia também a intenção de colocar Buenos Aires no mapa das capitais culturais ligadas às vanguardas. Outra mudança significativa ocorrida neste momento, se deu no âmbito das universidades. Durante o peronismo, as instituições estiveram

controladas por católicos apegados às tradições nacionais. Paulo Renato da Silva relata que depois do golpe contra Perón:

O historiador socialista José Luis Romero (1909-1977) foi nomeado reitor da UBA. Todos os professores foram exonerados e foram abertos concursos para todos os cargos. Além dos documentos e procedimentos comuns a qualquer concurso, havia um novo requisito: os candidatos não poderiam ter tido qualquer relação com o governo peronista. (SILVA, 2009).

O processo de “desperonização” da Argentina era comemorado por uma parcela significativa das camadas médias, intelectuais e artistas, que sentiam que havia um clima mais aberto e livre para experimentações (KARUSH, 2019, p 120). O autor afirma ainda que neste cenário, a música se converte em um elemento fundamental de expressão e divulgação artística. Para estes grupos o Octeto Buenos Aires, criado por Astor Piazzolla, é reivindicado como um dos principais símbolos da vanguarda que se contrapunha ao nacionalismo defendido pelo antigo governo⁸.

No início da década de 1950 o tango já se encontrava em dificuldades comerciais aprofundadas com a crise econômica. Além disso, inúmeras mudanças se apresentavam no cenário global da música, onde o tango tradicional, já soava antiquado. Matthew Karush avalia que o grupo formado por Piazzolla e sua proposta de modernização do tango tocaram fibras sensíveis nos críticos musicais que se lançavam com entusiasmo à esta sonoridade. Não faltavam notas positivas sobre o músico nas principais revistas do país que utilizavam adjetivos como “revolucionário”, “autêntico” e “moderno” para legitimá-lo. Nas páginas destas publicações também se revelaram as disputas entre o “nacional” e o “estrangeiro” que marcaram os argumentos acerca da música popular argentina neste período. Matthew Karush revela ainda que neste momento, alguns leitores escreviam cartas para repudiar a atenção que a “música yanqui” conquistava nas revistas⁹.

Regressando aos filmes estrangeiros exibidos depois da queda de Perón, Valeria Manzano observa um aspecto interessante quando das primeiras emissões de *Rock around the clock*, na cidade de Buenos Aires. Analisando uma reportagem realizada pela revista *Antena*, publicada em 1957, a autora observou que as *teenpics*¹⁰, atraíam uma audiência familiar, ao menos, nas primeiras semanas de exibição do filme. As *teenpics* logo se transformaram em um grande êxito, cujo principal responsável foi o executivo Sam Katzman. Segundo Antônio Carlos Florenzano, Katzman “criou em 1955 uma produtora voltada apenas para unir a música popular com o cinema para a juventude” (KATZMAN, 2017, p. 13). Sendo assim, após o sucesso alcançado pelo filme

protagonizado por Bill Haley, vieram muitas outras produções. O crescimento de obras voltadas para o público jovem fez com que um dos maiores ídolos da música naquele momento, Elvis Presley, suspendesse sua agenda de apresentações. A partir de 1960, Elvis deu uma pausa nos concertos e shows para a televisão para se dedicar integralmente à atuação e à gravação de músicas para trilhas sonoras (FLORENZANO, 2017, p. 14).

Na Argentina, a circulação destas produções foi favorecida pela modificação na lei que restringia a exibição de filmes estrangeiros sancionada pelo peronismo. Manzano aponta que em 1957, um total de 701 produções estrangeiras estrearam nas salas de cinema do país, sendo que 397 delas eram de origem estadunidense. A autora avalia que:

Talvez, como resultado dessa oferta tão abundante, esse ano bateu um recorde em termos de assistência do público: só nas salas da cidade de Buenos Aires foram vendidas 75 milhões de entradas, cifra muito superior às 67 milhões vendidas em 1954 e as 45 milhões em 1960. Os jovens eram os mais assíduos assistentes. Enquanto isso, a nível nacional, durante a intersecção das décadas de 1950 e 1960, a população ia ao cinema sete vezes por ano. Os menores de 21 o faziam 50 vezes (MANZANO 2010, p. 23 tradução minha)¹¹.

A capilaridade do cinema na sociedade argentina, e em especial, entre os jovens provenientes das camadas médias, demonstra em termos ainda mais contundentes, o papel desempenhado pelo cinema na construção e na expansão dos modelos juvenis. As experiências cinematográficas que chegavam dos Estados Unidos estimularam os argentinos a introduzir paisagens e vozes locais às produções. Sendo assim, o país foi o primeiro na América do Sul a produzir um filme musical voltado para os jovens. *Venga a bailar el rock* (1957), foi dirigido por Carlos Marcos Stevani. Seu argumento gira em torno de um grupo de jovens que desejava realizar um festival de música com o intuito de levantar fundos para ações beneficentes.

Apesar de seu pioneirismo *Venga a bailar el rock* não é um filme exclusivamente roqueiro. Uma das possíveis explicações para que a obra explore ritmos diversos como o flamenco, a salsa e o cha cha cha reside na baixa oferta de músicos dedicados ao rock naquele momento. Outro fator a ser considerado, é que, em razão dos atos de rebeldia ocorridos nos cinemas, a vigilância sobre o rock ficou ainda mais forte. Deste modo, era preciso apresentá-lo como mais um, entre tantos ritmos de dança disponíveis nos salões familiares, uma diversão saudável e inofensiva, como demonstra o próprio argumento da película.

Os créditos iniciais são apresentados ao som de *Venga a bailar el rock*, música composta por Eber Lobato – um dos protagonista do filme – e Eduardo Pecchenino,

mais conhecido como Eddie Pequenino, músico e uma das figuras mais destacadas da produção. O registro da música foi realizado na Sociedad argentina de autores e compositores de música (SADAIC), em maio de 1957, o que atesta que o rock desembarcou no país anos antes do marco utilizado por grande parte dos trabalhos dedicados ao tema que reivindicam os músicos da segunda metade da década de 1960 como precursores do uso do castelhano. De acordo com o jornalista Víctor Tapia – um dos principais opositores à ideia fundacional com Nebbia e Tanguito, músicos que se destacam na segunda metade da década de 1960 – o primeiro registro composicional de rock na Argentina data de 1956. Se trata da canção *Rock Con Leche*, que também foi interpretada por Pequenino e pelo humorista Delfor Dicásolo, um dos compositores da obra. Víctor Tapia [2017?], tradução minha destaca ainda que “Ambos temas, apesar de serem composições autorais cantadas em espanhol, brilham pela ausência nos livros dedicados à história do rock argentino¹²”. A colocação de Tapia é parcialmente verdadeira, uma vez que tanto em *Rock con Leche* como em *Venga a bailar el rock* os músicos também se utilizam de versos em inglês.

Um exemplo mais aproximado de uma obra musical de rock integralmente em castelhano – mesmo se tratando de uma versão de Paul Anka – é *Pity, pity* (1958), interpretada por Billy Cafaro. Cafaro foi um dos grandes ídolos da música jovem no período e também é reivindicado como um dos pioneiros do rock na Argentina por alguns setores. O portal de notícias *Infobae* destaca que Cafaro desatava hordas de fãs em suas apresentações na rádio e que, segundo “conta a lenda, que a fila para ingressar a Maipú 555, templo da Rádio El Mundo, chegava até o Obelisco, cortava o trânsito e obrigou Billy Cafaro *The Great* a chegar ao local em um helicóptero!” (INFOBAE, 13.jul.2019, tradução minha¹³). O sucesso alcançado com *Pity Pity* se estendeu para a sua versão de *Marcianita* (1959), canção gravada inicialmente pelo grupo chileno Los Flamings, e que no Brasil, foi gravada por Sérgio Murilo.

Entretanto a derrocada na carreira de Billy Cafaro chegou no mesmo ano, quando gravou *Kriminal Tango*, música composta pelo alemão Hazy Osterwald, o que “provocou a fúria em milhões de tangueros” como destaca o jornalista Alfredo Serra (INFOBAE, 13.jul.2019, tradução minha¹⁴). Alguns setores interpretaram a letra como um deboche, uma provocação às tradições argentinas. Este argumento fortalecia o rechaço ao rock, que era visto como um ritmo estrangeiro que colocava em risco a cultura musical do país. Valeria Manzano relata um entre os tantos embates entre tangueros e roqueiros ocorridos neste período. Segundo a autora, o episódio, ocorrido na cidade de Bahía Blanca, província de Buenos Aires, teve lugar quando:

Um grupo autodenominado de “anti-rock” – supostamente composto por fanáticos do tango – provocou a cólera dos roqueiros ao interromper uma competição de dança gritando que o rock era uma “música degenerada” e que os roqueiros eram uma “degeneração da humanidade” (MANZANO, 2010, p.25 tradução minha¹⁵).

Alguns anos antes, nos Estados Unidos, Frank Sinatra afirmava que o “O rock and roll é a marcha marcial de todos os delinquentes juvenis sobre a face da terra”. Apesar das disputas e da troca de farpas entre artistas e defensores de outros ritmos, Carlos Polimeni recorda que este período é marcado por valores em discussão, uma vez que a juventude estava mais disposta e encontrava fatores mais favoráveis para se aventurar e viver novas experiências. Por este motivo, os “vastos setores observaram primeiro com surpresa, depois com raiva e ao final, com resignação” a expansão ocidental do rock and roll¹⁶ (POLIMENI, 2001, p. 31, tradução minha).

Diante dos frequentes choques morais e geracionais, a estrela de *Venga a Bailar el Rock*, Eddie Pequenino, adotou uma estratégia que buscou fugir deste tipo de desavença. Talvez em razão de sua experiência prévia como músico de jazz – que era, segundo Sergio Pujol (2003) – desde 1920, a música dos jovens – o trombonista enxergava o rock and roll como uma porta para o futuro. E este acesso só se daria se não confrontasse determinados valores sociais. Um exemplo disso é a música que ele interpreta em *Venga a bailar el rock*. A canção *Ahi viene el rock and roll* utiliza o refrão de *Rock a Beatin' Boogie*, de Bill Haley and His Comets em seu idioma original, mas oferece uma primeira estrofe em castelhano que é bastante ilustrativa:

Según cuenta mi abuelito
él también se enloqueció
por los vales y las polcas
y la misma historia se repite hoy
aunque ahora es otro ritmo
el que a mí me enloqueció
nadie puede ya pararalo
¡aquí viene el rock and roll!¹⁷

Na letra da canção observamos uma tentativa de aproximação mais do que de ruptura geracional. Neste fragmento temos a repetição do entusiasmo pela música, que é partilhado pelas histórias do avó e do neto. E deste modo, tal continuidade, não poderia ser interpretada como algo negativo, já que demonstra certo apego às tradições e vivências familiares.

O intérprete de *Ahi viene el rock and roll* ganhou notoriedade ao tocar na orquestra de jazz de Lalo Schifrin. Ao perceber que os ventos traziam novas sonoridades passou a se dedicar ao rock. Sendo assim, formou a banda Mr. Roll y sus Rocks, que participou com ele do filme. Os músicos assinaram contrato com a *Columbia* (CBS)

para gravação de um disco com versões de músicas de Bill Haley como *Hasta luego*, *cocodrilo* e *Mambo del rock*, que tiveram os seus títulos traduzidos, mas as letras não (MANZANO, 2010 p. 29).

Antes de ser mundialmente conhecido por trilhas sonoras de filmes e séries como *Horror em Amityville* (1979), *Bullit* (1968) e *Missão Impossível* (1966), Lalo Schifrin atuou como pianista e diretor do álbum gravado por Pequenino. Entretanto, este período da trajetória de Schifrin abriga certa desconformidade por parte do compositor. Lalo Schifrin não se mostrou muito entusiasmado com o rock em uma entrevista realizada pela revista *Mundo Argentino*, publicada em fevereiro de 1957 e analisada por Matthew Karush. Na ocasião o compositor, criticou o estilo musical juvenil, frente a isso, Karush observa que:

Como em geral, se considerava que essa música provinha do jazz, a revista *Mundo Argentino* consultou Lalo Schifrin – o mais prestigiado músico desse gênero no país – para que explicasse o fenômeno. Schifrin criticou Bill Haley dizendo que era um ‘mal músico de jazz’, mas tranquilizou os leitores ao afirmar que a nova moda não significava que houvesse ‘uma geração jovem, mas decadente’. (KARUSH, 2019, p. 68, tradução minha¹⁸)

Ao final, Schifrin atenua as críticas despendidas ao rock, que apesar disso, dava bons frutos a Eddie Pequenino. O músico passou a apresentar um programa na rádio *Splendid*, emitido aos sábados. Ainda em 1957, conduziu uma série de concursos de dança de rock and roll realizados no estádio Luna Park.

Por outro lado, enquanto crescia a adesão dos jovens e a condescendência de alguns adultos, os protestos contra o novo ritmo aumentavam de forma proporcional. Como vimos, Valeria Manzano apontava que as *teenpics* contavam com um público familiar em suas primeiras exhibições, contudo, um mês depois da estreia de *Rock Around the Clock*, a paisagem já era outra. Matthew Karush enfatiza também que o prefeito da cidade de Buenos Aires sofreu fortes pressões de entidades de orientação católica com relação às práticas de dança. Diante disso, publicou um decreto em que estabelecia normas rígidas para os concursos e para as práticas de baile nos salões. O decreto previa, entre outras coisas, que a força pública podia intervir nos bailes onde se praticasse o rock and roll. Logo no primeiro artigo da determinação é possível ler que:

(...) a realização de concursos, competições e práticas de dança denominada “rock and roll” ou outras semelhantes, somente será permitida quando a mesma for realizada com os arranjos no ritmo normal de sua música, ficando proibido fazê-lo mediante contorções exageradas, práticas acrobáticas ou figuras que afetem o normal desenvolvimento das reuniões dançantes, ou de forma que possam afetar a moral e os bons costumes, ou quando gerem histerismo coletivo, fricções e/ou golpes violentos. (BOLETÍN OFICIAL DE LA

CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES, 1957 apud UNIVERSO EPÍGRAFE [entre 2014 e 2017], tradução minha¹⁹).

Havia uma atenção especial para os movimentos provocativos que não eram aceitos pela moral católica. Para Alejandro Ulloa Sanmiguel (2004), a dança que se instala com o rock apresenta uma grande liberdade para a expressão corporal. Isso porque, o rock não possui uma marcação de movimentos estabelecidos como outros tipos de baile. Cada pessoa pode dançá-lo da forma que quiser, realizando os movimentos que desejar. Outro fator destacado pelo autor é que, enquanto ritmos como o bolero, o tango ou a lambada, exigem a presença de um par, no rock o dançarino pode prescindir do outro para realizar a dança. Ulloa Sanmiguel pontua ainda que:

O rock é, na dança, a expressão suprema do individualismo; do não compromisso com o par nem o submetimento das regras fixas para a dança. Sua *kinesis* e a sua proxêmica são outras. O rock é, no limite, a negação do código e a negação do outro. Em outras palavras, é um anti código que se reconstrói e se dissolve em cada boate em que é dançado. Nesse sentido, o rock é uma dança pós-moderna, ou a expressão dançante da pós-modernidade. (ULLOA SANMIGUEL, 2004, p, 155, tradução minha²⁰).

E ainda que as “fricções” deixassem os cultores da moral e da família de sobreaviso, o rock estaria mais para uma forma de expressão e experimentação do próprio corpo antes que do corpo do outro, ainda que, tenha contribuindo para as interações juvenis com o sexo oposto. Para FEIXA e GONZÁLEZ CANGAS (2013, p. 75) o rock em seus primeiros anos representa um espaço de diversão, cuja principal fonte de expressão é o corpo. Por isso, a dança foi uma das principais formas de gerar identificação e de partilhá-la com outros jovens.

Diante da importância que a dança adquiriu dentro das práticas sociais, muitos jovens passaram a descumprir a proibição emitida pela prefeitura de Buenos Aires. Valéria Manzano recorda que um dos eventos desencadeadores de protesto juvenil foi a exibição do filme *Celos y revuelos* (1956), obra dirigida por Fred Sears, cuja estrela era Little Richard. Depois de terminada a sessão, muitos espectadores saíram às ruas de Buenos Aires 60 para dançar em torno da praça do Obelisco. A polícia foi chamada e levou um par de dançarinos para a delegacia sob a alegação de resistência à autoridade. A autora, revela ainda, que ao serem entrevistado pelo diário *Clarín*, os jovens afirmaram que “apenas queriam dançar em uma linda noite de verão e fazer o que todos os jovens do mundo fazem” (CLARÍN, 1957, apud MANZANO, 2010 p. 27, tradução minha²¹), algo que demonstra a ideia de uma identidade juvenil comum e partilhada. Outro acontecimento observado pela autora a partir da análise de jornais e revistas da

época dá conta da agressão realizada por um jovem contra a sua mãe. A matéria, também publicada no *Clarín* de março de 1957, e transcrita por Manzano relata que:

Em Córdoba, um garoto de 17 anos encontrou sua mãe – uma viúva de 52 anos – dançando rock em um clube: o garoto não pôde tolerar, assegurava a crônica, e acabou ferindo sua mãe com uma faca. Enquanto a imprensa condenava o menino por sua “agressividade”, pontuava que a mãe – uma senhora suficientemente mais velha” – estava deslocada do âmbito do rock, um espaço que era próprio de seu filho e de seus pares geracionais. (CLARÍN, 1957 apud MANZANO 2010, p.25, tradução minha²²).

Estes eventos atestam que o rock and roll em seus primórdios, assim como defendem FEIXA e GONZÁLEZ CANGAS (2013) passa obrigatoriamente pela expressão corpórea. O corpo e o movimento, transformados em dança, era a forma de expressar e liberar sentimentos e também de demarcar preferências e territórios. Os indômitos e revigorantes ares trazidos pelo rock através dos filmes são marcos contundentes no processo de construção de experiências juvenis deste período. O baile desenfreado por entre os corredores das salas de cinema mundo afora modulou a experiência de jovens como Raul Seixas, que foi partícipe destes eventos. Sobre este momento, o roqueiro brasileiro enfatizou que:

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento do rock. Eu era o próprio rock, o ‘teddy boy’ da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Halley chegou com ‘Around the Clock’, o filme No Balanço das Horas, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir o banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo”. (DO CARMO, 2000, p. 33).

A declaração do músico nos apresenta a percepção de alguém que experienciou este momento de profundas mudanças acerca do papel social do jovem e de suas construções identitárias. Por outro lado, Sergio Pujol (2003, p. 289), assegura que as rupturas entre jovens e adultos não foram tão profundas na década de 1950, mas que ainda assim, podemos considerar este, como um momento crucial para a ebulição da contracultura que se instalaria na década seguinte.

A formação do mercado musical juvenil e a consolidação da nueva ola

A intensa popularidade das competições de dança, dos filmes e das músicas que dialogavam de forma mais direta com a juventude deram mostras de que havia uma expansão do interesse sobre estes produtos. Contudo, a produção do rock and roll em

espanhol foi por muito tempo relegada a segundo plano pelas gravadoras que atuavam na Argentina. Foi apenas com a chegada de Ben Molar que a CBS passou a acreditar que o rock com letras em espanhol, podia alcançar índices de popularidade semelhantes aos do bolero, se fosse comercializado de forma transnacional (FEIXA; GONZÁLEZ CANGAS, 2013, p, 61). Foi a partir deste redirecionamento de mercado, iniciado pela CBS, que a companhia pôde, em 1959, celebrar que pela primeira vez as gravações produzidas por sua subsidiária argentina também foram vendidas em outros mercados.(KARUSH, 2019, p. 104). Os responsáveis pela proeza foram os jovens do quinteto Los Cinco Latinos, que gravaram canções na linha do *do wop* realizado por The Platters, de quem copiavam, inclusive, a estrutura da formação da banda: quatro homens e uma mulher. Anos mais tarde, a *Columbia* voltaria a emplacar um sucesso continental com o grupo mexicano Los Teen Tops, que se dedicavam a versionar músicas dos astros do rock and roll estadunidense.

Por outro lado, a *RCA*, que havia largado em desvantagem na disputa – uma vez que tardou em reconhecer que o rock e a música juvenil não eram uma moda passageira – transferiu seu encarregado de artistas e produções para Buenos Aires. Ricardo Mejía deixava a filial mexicana para se estabelecer na Argentina, o que fez do país um dos protagonistas do cenário musical no período. Aliadas às políticas nacionais de transnacionalização dos produtos culturais Mejía impulsionou uma série de pesquisas para compreender de forma substancial o cenário musical. A partir disso, começou a realizar audições para encontrar cantores com potencial de se tornarem ídolos da música juvenil. Renata Oliveira destaca que os artistas aprovados nos testes foram promovidos através de uma compilação de canções batizada de *Peligro Explosivo*, que foi lançada em 1962. A autora observa também que estas coletâneas abrigavam uma grande variedade sonora, “que incluía até uma canção de Nelson Gonçalves e um tema composto pelos irmãos tangueros Virgilio e Homero Expósito” (OLIVEIRA, 2006, p. 30). A exemplo do que ocorreu com o filme *Venga a bailar el rock*, ainda não haviam artistas suficientes dedicados ao rock quando do lançamento dos álbuns. Mesmo assim, os discos desta coleção serviram para que as gravadoras estadunidenses passassem a ver os países ao sul do Rio Grande, como um mercado a ser explorado. Para isso, era necessário buscar talentos locais que pudessem transitar ao lado dos grandes nomes do rock estadunidense na preferência dos consumidores.

É no entrecruzamento entre os espaços a serem desbravados e as novidades tecnológicas que emerge a “*nueva ola musical*”²³, que seria o carro chefe das companhias no início da década de 1960. Através das audições realizadas por Ricardo

Mejía, com o aporte de Ben Molar e de Leo Vanes, foi possível selecionar algumas figuras com potencial para encabeçar um projeto ambicioso: um grupo de artistas juvenis que, além de gravarem canções, também seriam as estrelas de um programa de TV. Nascia assim *El Club del Clan*, o grande antagonista do movimento dos jovens roqueiros pós-1965.

Valeria Manzano (2010, p. 40) relata que, a princípio, parecia que o projeto estava fadado ao fracasso. A atração, que ia ao ar pelo *Canal 11*, não alcançou índices satisfatórios de audiência. O grupo também esteve prestes a se separar depois que alguns de seus membros protestaram publicamente pela falta de pagamento. A sorte, segundo a autora, mudou quando a atração passou a ser transmitida pelo *Canal 13*, emissora de maior audiência na Argentina, o que os catapultou para o estrelato. A historiadora avalia que os produtores realizaram um forte direcionamento de imagem, criando nomes artísticos e construindo arquétipos para cada um dos membros do grupo. Pajarito Zaguri (1941-2013) – que integrou bandas da etapa pós-65 do rock como Los Beatniks e La Barra de Chocolate – recorda que chegou a fazer testes para integrar a atração, mas que, de algum modo, não se sentia conectado com as músicas que lhe pediam para cantar nas audições (GAFFET, 2016). A respeito da lapidação da imagem criada e vendida pela atração, Manzano salienta que o “clã” buscava emular a personalidade e os gostos dos jovens argentinos de classe média, uma vez que:

Buscava representar um microcosmos da juventude argentina e de seus gostos musicais. Por exemplo, Lalo Fransen corporizava um garoto de classe média, estilo playboy, que cantava twist e boletos; “Tanguito” Cobian cantava, claro, tango, Chico Novarro e Raúl Lavié – já ingressados na terceira década de suas vidas – cantavam ritmos tropicais e boleros; e Jolly Land encarnava a garota americanizada que cantava canções pop. Violeta Rivas, por outro lado, fazia versões em castelhano de famosas canções italianas; Johnny Tedesco fazia ele próprio com o rock e o twist; e Palito Ortega – o representante das províncias do interior – cantava boleros, folclore e twist. (MANZANO, 2010 p. 40, tradução minha²⁴).

Este pequeno universo de ritmos e estilos musicais era transmitido pela televisão através de quadros divertidos que não ofereciam grandes ameaças à ordem social (KARUSH, 2019, p. 58). Manzano complementa afirmando que na atração, havia predomínio do conservadorismo cultural, uma vez que não questionava os valores da família patriarcal e defendia a ideia de uma diversão comportada. Deste modo, o rock do *Club del Clan* era entregue de forma diluída, asséptica e apta para o consumo familiar. Mejía apostava que, ao desvincular o rock de sua imagem rebelde, poderia

alavancar as vendas do grupo. Neste sentido, Karush recupera uma entrevista do produtor do grupo e avalia que:

sua estratégia consistia em promover ídolos para meninas adolescentes que, por sua vez, convenceriam os seus pais a comprar os discos, mas isso só aconteceria com os ídolos mais inofensivos. (KARUSH, 2019, p. 68, tradução minha²⁵).

O *Club del Clan*, produto mais exitoso da *nueva ola* na Argentina, estabelece pontos de contato com o formato adotado por outros produtos musicais voltados para os adolescentes ao longo do continente, entre eles, a Jovem Guarda brasileira (1965). O produtor Marcelo Fróes, em seu livro *Jovem Guarda: em ritmo de aventura* (2000), afirma que o modelo adotado pela CBS na atração tinha como principal influência o *Club del Clan*. A atração televisiva argentina foi transmitida entre 1962 e 1964 e além dos programas televisivos, os jovens se apresentavam também nas rádios, gravavam filmes e apareciam nas revistas.

Os cantores também realizavam apresentações ao vivo em um importante espaço de sociabilidade: os clubes de baile. Graças ao grande sucesso alcançado por alguns de seus integrantes, como Palito Ortega e Leo Dan, as vendas do mercado fonográfico doméstico cresceram 60% em 1962 e 75% no ano seguinte, quando a RCA lançou três LP'S com as músicas que eram interpretadas na atração televisiva. Como parte da estratégia para alavancar as vendas, o preço dos discos foi quatro vezes menor do que os demais, fazendo com que cada um dos álbuns vendesse 300.000 cópias (MANZANO, 2010, p. 42). Isso possibilitou que jovens provenientes de camadas mais baixas também pudessem adquirir os discos dos artistas mais populares do momento.

O sucesso comercial, aliado ao constante direcionamento de imagem de seus artistas e à acusação de que suas letras eram grudentas e sem nenhuma profundidade, fez com que o êxito do grupo fosse incompreensível para muita gente. Carlos Díaz (1993, p. 63) defende que houve, por parte das companhias discográficas, uma grande necessidade de conquistar e cativar o mercado juvenil em expansão. Deste modo, boa parte do material publicitário das gravadoras estava pensado e construído para a divulgação dos artistas jovens. Entretanto, o autor enfatiza que a *nueva ola* e seus artistas eram marionetes nas mãos do mercado, que operava com a lógica de produção em série para fomentar a “música jovem”. A nomenclatura que identifica as sonoridades voltadas e produzidas pelo público jovem vai se alterando ao longo do tempo; música jovem, música moderna, beat, progressiva e finalmente, rock são alguns dos termos utilizados entre as décadas de 1950 e 1970.

Carlos Díaz, destaca ainda que a produção musical dos artistas da *nueva ola*, e em especial, do *Club del Clan*, era composta por um conjunto de canções previsíveis, homogêneas, com baixa complexidade métrica e instrumental. Em convergência a estas críticas, Valeria Manzano salienta que foram estas composições as responsáveis por abrir o caminho para a proposição de análises mais profundas acerca da atuação das indústrias culturais na música popular. A autora aponta:

Jornalistas, cineastas e uma pletera de outros observadores projetaram sobre os ídolos e fãs juvenis uma série de ansiedades conectadas com as massas. (...) Nessa dinâmica, a crítica a “nueva ola” foi também um dos terrenos mais significativos para dramatizar as batalhas sobre o gosto cultural. (MANZANO, 2010, p. 22, tradução minha²⁶).

Esta crítica seria o principal impulsor dos jovens que entrariam no cenário musical produzindo composições em castelhano, na segunda metade dos anos 1960. O músico Luis Alberto Spinetta contou que um ponto significativo do receio em compor rock em espanhol que muitos dos jovens do chamado “primeiro rock” enfrentaram residia no medo de soar como *El Club del Clan*. Segundo ele, as músicas destes grupos “eram muito bobas, mas de alguma forma, cantavam em castelhano e todo mundo estava empolgado com isso” (SPINETTA, 2002, apud DIEZ, 2006, p. 168, tradução minha²⁷).

Palito Ortega foi um dos poucos cantores surgidos no *Club del Clan* que conseguiu sustentar uma carreira exitosa, mesmo depois que ondas mais novas se espalharam pelo país. Palito possuía uma certa vantagem sobre seus companheiros de grupo. De acordo com Matthew Karush, isso se deve ao fato de que ele reunia qualidades importantes para ser bem aceito pelo público. O autor avalia que:

Segundo contavam inumeráveis artigos publicados nas revistas de fãs, Ortega era um garoto da classe trabalhadora, nascido em Tucumán, que havia triunfado na cidade grande graças ao seu empenho e ao seu talento musical. (...) O fato de Ortega ter saído da pobreza, somado a sua habilidade para compor canções alegres e grudentas atentas aos últimos estilos do pop, o transformaram no mais viável dos ídolos adolescentes. (KARUSH, 2019, p. 62, tradução minha²⁸).

Essa popularidade serviu para que, anos mais tarde, Ortega fosse eleito governador de sua província natal, Tucumán, entre 1991 e 1995. O astro do *Club del Clan* também exerceu um mandato como senador da república entre os anos de 1995 e 2000. Contudo, no campo musical Ortega seguiu enfrentando fortes críticas, tanto que Sergio Pujol recorda que:

Quando eu era criança e alguém queria dizer que alguém cantava mal, imediatamente falava de Palito Ortega (...) não sei quantos cantores

no mundo foram objeto de canções contrárias a eles; Palito é um deles. (PUJOL, 2010, p. 66, tradução minha²⁹).

O tempo, no entanto, parece haver aparado as arestas das diferenças que haviam entre Palito Ortega e os roqueiros que reivindicam sua filiação musical à tríade formadora do rock argentino: Los Gatos, Manal e Almendra, bandas surgidas depois de 1965. Isso se demonstra por exemplo, na aproximação entre o tucumano e o músico Charly García, ou nas colaborações musicais ao lado de Juanse, Nito Mestre, David Lebón entre outros partícipes ou músicos identificados como o “primeiro rock argentino”.

Considerações Finais

Este artigo procurou jogar luz sobre uma etapa bastante negligenciada nos trabalhos acerca do rock na Argentina. Ao longo de minha pesquisa percebi que muitas matérias de jornais, revistas, livros e trabalhos acadêmicos reforçam uma narrativa baseada no antagonismo entre os *nuevaoleros* e os músicos que passaram a produzir rock em castelhano depois de 1965. Outros, no entanto, optam por suprimir esta etapa assim como as anteriores com Eddie Pequenino ou Billy Cafaro, por exemplo. Para Lisa Di Cione, este tipo de construto narrativo, ao mesmo tempo em que mitifica as figuras do primeiro rock (1965), acaba eliminando expressões que foram significativas para a formação de um mercado musical juvenil no país. Por isso, a autora defende que:

o relato historiográfico hegemônico sobre as origens do rock em nosso país se constrói com base na exclusão de um repertório prematuro que alcançou notável popularidade entre as audiências juvenis do momento. (DI CIONE, 2014, p. 22, tradução minha³⁰).

De maneira convergente, reafirmo que seria muito difícil pensar a construção e o fortalecimento do mercado fonográfico e de consumo da música juvenil sem repassar alguns dos eventos aqui expostos. Assim, é possível afirmar que a principal contribuição dos cantores acima mencionados foi, justamente, a popularização de músicas voltadas para os jovens. É neste sentido que Valeria Manzano aponta que:

A experiência do Club del Clan foi crucial para a juvenilização da cultura de massas (...) Como ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, o consumo cultural serviu para marcar e elaborar disputas em torno do gosto. Em meados dos sessenta, essas batalhas eram disputadas no terreno de uma cultura de massas e práticas de consumo juvenilizadas e encontraram no termo “mersa” (aquilo que é de mal gosto) o seu princípio organizador básico. (MANZANO, 2010, p. 59, tradução minha³¹).

Por esta razão, considero improdutivo pensar o mercado do rock em castelhano sem incluir os responsáveis por abrir as portas – para o bem, ou para o mal – das gravadoras e de um mercado consumidor de música no país. Por fim, cabe destacar que não se trata de encarar este momento como uma espécie de pré-história do rock – como relembra Valeria Manzano – mas sim, de observar as características e eventos que marcaram a construção de um circuito de música jovem, do qual se beneficiaram mais tarde, os chamados “pioneiros” do rock argentino. Assim, o principal intuito foi o de estabelecer mais permanências do que rupturas entre as práticas juvenis que tomam a música como principal organizador de sociabilidades ao longo do tempo.

Referências

ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

ARGENTINA Beat – Crónicas del primer rock argentino, 2006. Direção: Hernán Gaffet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=1s>> Acesso em: 22 jun. 2020.

BALMACEDA, Daniel. *La Nación*, 2018. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/hace-60-anos-bill-haley-y-sus-cometas-en-la-argentina-nid2128155>>. Acesso em 28 mai. 2020.

BLACKBOARD Jungle. Direção: Richard Brooks, 1955.

CAFARO, Billy. *Marcianita*, 1959.

CAMMAROTTA Aldo e LIPESKER Santos. *Rock con leche*, 1956.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia – A Juventude em Questão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2000.

CHACON, Paulo. *O que é rock?*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CELOS y revuelos. Fred Sears, 1956.

CONFLITOS e loucuras entre os jovens nas exibições do filme “Rock around the clock”. *Almanaque Folha*. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm> Acesso em 3 jul. 2020.

DÍAZ, Claudio. Rock nacional, la estética de los pioneros. In: *Ensayo-Teoría-Crítica. Espacios populares en la cultura*, n. 3, p. 61-71 1993.

DI CIONE, Lisa. Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina: de Johnny Carel a los Teen Agers. In: *Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología “Hacia la*

superación de la disyuntiva teoría- praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales". Mendoza, jul-ago, 2014.

DIEZ, Juan Carlos. *Martropía: Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

DON'T Knock The Rock, Direção: Fred F. Sears, 1956.

EDDIE PEQUENINO. *Ahi viene el rock and roll*, 1957.

EDDIE PEQUENINO e EBER LOBATO. *Venga a bailar el rock*, 1957.

EXPÓSITO, Virgilio. *Pity, pity*, 1958.

FANJUL, Adrián Pablo. *Mudança, consternação: Um estudo sobre o discurso no primeiro "rock argentino"*. São Paulo, 2017. Tese (Concurso de livre docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

FEIXA, Carles; GONZÁLEZ CANGAS, Yanko. *La construcción histórica de la juventud em América Latina: bohemios, rockanroleros & revolucionarios*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

FLORENZANO, Antônio Carlos. James Dean: da construção do mito do rebelde em Hollywood ao pioneirismo nas revoluções do rock and roll. 2017. In: *CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO*. 2017, Curitiba. Anais eletrônicos...Curitiba, 2017.

GIECO, León. *Cantorcito de contramano*, 1988.

GROSSBERG, Lawrence. *Estudios Culturales: Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital, 2010.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MULHOLLAND, Garry. *Popcorn: O almanaque dos filmes do rock*. São Paulo: Editora Seoman, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEBBIA E TANGUITO. *La Basa*, 1967.

NOTICIERO Panamericano, 1957. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/watch/?V=315957349167556>> Acesso em 12 jul. 2020.

OLIVEIRA, Renata Batista de. *O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento rock argentino (1966-1973)*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

OSTERWALD, Hazy. *Kriminal Tango*, 1959.

PESCE, Víctor. El discreto canto del club del clan. *Cuadernos de la Comuna*, n. 23, 1989.

POLIMENI, Carlos. *Bailando sobre los escombros* – Historia Crítica del Rock Latinoamericano. Buenos Aires: Biblos, 2001.

PRIMICIA de Universo Epígrafe!! Recuperamos un decreto de 1957 que reprimía y censuraba al baile del rock and roll!!. *Universo Epígrafe*. Disponível em <<https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/05/03/primicia-de-universo-epigrafe-recuperamos-un-decreto-de-1957-que-reprimia-y-censuraba-al-baile-del-rock-and-roll/>>. Acesso em 10 mai. 2020.

PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

PUJOL, Sergio. *Escúchame, alúmbrame*. Apuntes sobre el canon de la "música joven" argentina entre 1966-1973. Apuntes de investigación del CECYP, Buenos Aires, n. 25, p.11-25, 2015.

PUJOL, Sergio. *Rebeldes y Modernos: una cultura de los jóvenes*. In: JAMES, Daniel (Org.). Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p. 280-328.

SERRA, Alfredo. La asombrosa historia del pionero del rock nacional que ganó millones y terminó en la nada por un error. *Infobae*, 13 jul.2019. Disponível em: <<https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/13/la-asombrosa-historia-del-pionero-del-rock-nacional-que-gano-millones-y-termino-en-la-nada-por-un-error/>>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SILVA, Paulo Renato da. *¿Alpargatas sí, libros no?* Produção cultural e legitimidade política durante o governo Perón (1946-1955). Campinas. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. In: Revista Contracampo. n. 10-11, 2004.

VENGA a bailar el rock. Dirección: Carlos Stevani, 1957.

1 Por “primeiro rock” compreendo que é um período que se inicia em 1965 – com a gravação do álbum da banda Los Gatos Salvajes – e vai até o ano de 1975, em que ocorre o concerto de despedida do duo Sui Generis 13 . Escolho este momento como um divisor de etapas dentro do processo de formação e fortalecimento do gênero no país porque o Adiós Sui Generis, realizado no dia 5 de setembro, no estádio Luna Park, em Buenos Aires, foi o primeiro grande recital de rock com atração única em termos de público. Nesta ocasião foram realizados dois concertos na mesma noite com um público que ultrapassou as 30.000 pessoas.

2 A exemplo de Grossberg (2010), não faço uma diferenciação entre os termos rock and roll e rock. Parte considerável dos autores, no entanto, inserem o rock and roll apenas no contexto dos anos 1950, com raízes mais voltadas para o rhythm and blues. Depois deste momento, o rock and roll se transformaria em um subgênero do rock

3 Creíamos que la historia del baile estaba completa. Pero no era así, faltaba algo. El inconcebible e indefinible rock. Vino del norte, y vino despacio a pesar de su ritmo. Pero llegó y aquí lo tenemos a la vista ¿Es un baile? ¿Es un deporte? ¿Es las dos cosas a la vez? Creemos que no es ninguna. (...) Los bailarines no bailan el rock para inspirar a nadie. Bailan porque 1957 es la era del rock.

4 Semilla de maldad fue tan controversial, por el efecto que provocaba la música en los chicos, que se

prohibió en varios países”.

5 “los chicos y las ‘chicas menos tímidas’ abandonaron sus asientos para ‘bailar con sus ídolos de la pantalla”

6 Neste fragmento optei por manter a grafia original da matéria no diário.

7 La cronología de la historia política tiene razones que la historia cultural no comprende.

8 O Octeto Buenos Aires foi a primeira agrupação de tango formada por Astor Piazzolla (1921-1992) ao retornar de seu período de estudos em Paris. Piazzolla desejava imprimir uma sonoridade moderna e converter o tango na música contemporânea da cidade de Buenos Aires. Para isso, o músico se dedicou a explorar novas formas de composição e de interpretação para o tango, rompendo com o modelo tradicional. Uma grande novidade foi a introdução de uma guitarra elétrica ao conjunto. Este gesto causou grande estranhamento por parte dos defensores da tradição musical. O seu inverso, a introdução do bandoneon em uma música de rock, também provocaria comentários. Em 1969, a banda Almendra lançou o seu primeiro álbum, cuja faixa Laura Va conta com a participação do bandoneonista Rodolfo Mederos, que tocou com o moderno Astor Piazzolla e com o tradicionalista Osvaldo Pugliese.

9 O autor se refere especificamente à revista *Qué*. Na ocasião, analisada por ele, a revista havia publicado matérias sobre Bill Haley e Elvis Presley. Depois disso, muitos leitores enviaram cartas de protesto, solicitando que a publicação não descuidasse dos “géneros autóctonos como el tango y el folclore” (Karush, 2019, 85).

10 Valeria Manzano (2010, p. 23) utiliza este conceito para se referir às produções audiovisuais voltadas para os jovens, cujos argumentos “describían un mundo más cándido alrededor del rock, en el cual los varones y las chicas — en su mayoría blancos y de clase media suburbana en los Estados Unidos — reclamaban sus derechos al disfrute a través del baile y la música”.

11 Quizá como resultado de esa oferta tan abundante, ese año marcó un record en términos de concurrencia de público: solo en las salas de la Ciudad de Buenos Aires se vendieron 75 millones de entradas, cifra muy superior a las 67 millones vendida en 1954 y a las 45 millones en 1960. Los jóvenes eran los más asiduos concurrentes. Mientras, a nivel nacional, en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, la población iba al cine siete veces por año, los menores de 21 lo hacían 50 veces. (MANZANO, 2010, p. 23).

12 Ambos temas, pese a ser composiciones de autor cantadas en español, brillan por su ausencia en los libros dedicados a la historia del rock argentino.

13 Cuenta la leyenda, que la cola para entrar a Maipú 555, templo de Radio El Mundo, llegaba hasta el Obelisco

14 liberó la furia de millones de tangueros.

15 un grupo autodenominado de “anti-rock” — supuestamente compuesto por fanáticos del tango— provocó la cólera de los roqueros al interrumpir una competencia de baile gritando que el rock era “una música degenerada” y los roqueros “una degeneración de la humanidad”.

16 vastos sectores conservadores observaron primero con sorpresa, después con rabia y al final, con resignación.

17 Optei por manter no texto a canção em suas estrofe original que traduzida ficaria: Segundo conta meu vovozinho/ele também enlouqueceu/ pelas valsas e as polcas/ e a mesma história se repete hoje/ ainda que agora seja outro ritmo/ o que me enlouqueceu/ ninguém pode pará-lo/ aqui vem o rock and roll!

18 Como se consideraba en general que esa musica provenía del jazz, la revista Mundo Argentino consultó a Lalo Schifrin – el más prestigioso músico de ese género del país – para que explicara el fenómeno. Schifrin criticó a Bill Haley diciendo que era un ‘mal músico de jazz’, pero tranquilizó a los lectores al afirmar que la nueva moda no significaba que hubiera ‘una generación joven pero decadente’.

19 (...) la realización de concursos, competencias y prácticas de la danza denominada “rock and roll” u otras semejantes, sólo será permitida en tanto la misma sea realizado con arreglo al ritmo normal de su música, quedando prohibido hacerlo mediante exageradas contorsiones, prácticas acrobáticas o figuras que afecten el normal desarrollo de las reuniones danzantes, o en forma que pueda afectar la moral y las buenas costumbres, o cuando degenere en histerismo colectivo, fricciones y/o golpes violentos. (Boletín Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1957 apud Universo Epígrafe [entre 2014 e 2017]).

20 El rock es en el baile la expresión suprema del individualismo; del no compromiso con la pareja ni el sometimiento a las reglas fijas para la danza. Su kinesis y su proxemia son otras. El rock es, en el limite, la negación del código y la negación del otro. En otras palabras, es el anticódigo que se reconstruye y se disuelve en cada disco bailado. En este sentido, el rock es un baile postmoderno o la expresión bailable de la postmodernidad.

21 solamente querían bailar en una hermosa noche de verano y hacer lo que todos los jóvenes en el mundo hacen.

22 En Córdoba, un chico de 17 años había encontrado a su madre —una viuda de 52 años— bailando rock en un club: el chico no pudo tolerarlo, aseguraba la crónica, y terminó por herir a su madre con un cuchillo. Mientras la prensa condenaba al muchacho por su “agresividad”, puntualizaba que la madre —

“una señora lo suficientemente mayor” — estaba fuera de lugar en el ámbito del rock, propio de su hijo y sus pares generacionales.

23 A *Nueva Ola* consistiu na produção de cantores jovens por parte das gravadoras que eram influenciados pelo *american way of life*. Este tipo de produto musical teve versões em diversos países da América Latina.

24 buscaba representar un microcosmos de la juventud argentina y de sus gustos musicales. Por ejemplo, Lalo Fransen corporizaba un muchacho de clase media, estilo playboy, que cantaba twist y boleros; “Tanguito” Cobian cantaba, claro, tango; Chico Novarro y Raúl Lavié — ya entrados en la tercera década de sus vidas — cantaban ritmos tropicales y boleros; y Jolly Land encarnaba a la chica americanizada que cantaba canciones pop. Violeta Rivas, por su parte, hacía versiones en castellano de famosas canciones pop italianas; Johny Tedesco hacía lo propio con rock y twist; y Palito Ortega — el representante de las provincias del interior — cantaba boleros, folklore y twist.

25 su estrategia consistía em promocionar ídolos para niñas adolescentes quienes, a su vez, convencerían a sus padres para que compren los discos, pero eso sólo podía ocurrir en el caso de los ídolos más inofensivos.

26 Periodistas, cineastas y una plétora de otros observadores proyectaron sobre los ídolos y fans juveniles una serie de ansiedades conectadas con las masas. (...) En esa dinámica, la crítica a la “nueva ola” fue también uno de los terrenos más significativos para dramatizar las batallas sobre el gusto cultural.

27 eran muy tontas pero, de alguna manera, cantaban en castellano y todo el mundo estaba prendido con eso.

28 Según contaban innumerables artículos publicados en las revistas de fans, Ortega era un muchacho de clase trabajadora nacido en Tucumán, que había triunfado en la gran ciudad gracias a su empeño y su talento musical. (...) El hecho de que Ortega hubiera salido de la pobreza, sumado a su habilidad para componer canciones alegres y pegadizas ateniéndose a los últimos estilos del pop, lo transformaron en el más viable de los ídolos adolescentes.

29 Cuando yo era niño y alguien quería decir que un tipo cantaba mal inmediatamente hablaba de Palito Ortega (...) no sé cuántos cantantes en el mundo han sido objeto de canciones en su contra; Palito es uno de ellos. Cabe destacar que A música citada por Pujol é *Cantorcito de contramano* (1988), composta por León Gieco. A canção tem entre seus versos iniciais a seguinte estrofe “Mientras vos cantabas, yo creo que tu mente estaba em otro lado, contando las entradas. Devolvele al pueblo la canción que le sacaste, ellos siempre están dispuestos a perdonarte”. A crítica frontal a Palito Ortega é corroborada por Gieco em inúmeras entrevistas do compositor. A letra na íntegra pode ser encontrada em: <<https://rock.com.ar/artistas/117/letras/2539>>. Acesso em 27 jul. 2020.

30 el relato historiográfico hegemónico sobre los orígenes del rock en nuestro país se construye en base a la exclusión de un repertorio temprano que alcanzó notable popularidad entre las audiencias juveniles del momento.

31 La experiencia de *El Club del Clan* fue crucial para la juvenilización de la cultura de masas (...) Como pasara en las décadas de 1940 y 1950, el terreno del consumo cultural servía para marcar y elaborar disputas en torno al gusto. A mediados de los sesenta, esas batallas se jugaban en el terreno de una cultura de masas y prácticas de consumo juvenilizadas y tuvieron al término mersa como su principio organizador básico.

Artigo recebido em 27 de agosto de 2021.

Aceito para publicação em 08 de novembro de 2021.

PARA ALÉM DA PRÉ-HISTÓRIA: REPENSANDO A PRIMEIRA GERAÇÃO DO ROCK NO BRASIL (1955-1964)

BEYOND PREHISTORY: RETHINKING THE FIRST GENERATION OF ROCK IN BRAZIL (1955-1964)

Luís Fellipe Fernandes AFONSO*

Resumo: A primeira geração roqueira é considerada, erroneamente, como a pré-história do rock brasileiro. Muitas vezes restrita a certos personagens ou até mesmo esquecida, esse grupo permanece em uma posição marginal nos estudos sobre nossa música. Neste artigo, proponho repensarmos sobre sua posição dentro da nossa História musical. Para isso, analisaremos como o rock chega ao Brasil e as dificuldades dos meios de comunicação de lidar não só com esse gênero, mas com toda uma nova ideia de juventude que estava ganhando força no período. Também analisaremos suas diversas formas de divulgação, nas várias mídias do período. Além disso, abordaremos a importância da performance para o desenvolvimento desse estilo, pensando a música para além da canção.

Palavras-chave: Rock, Música, Juventude.

Abstract: The first generation of rock music is erroneously considered as the prehistory of Brazilian rock. Often restricted to certain characters or even forgotten, this group remains in a marginal position in our music studies. In this article, I propose to rethink its position inside our musical history. For this, we will analyze how rock comes to Brazil and the media's difficulties in dealing not only with this genre, but with a whole new idea of youth that was gaining strength in the period. We will also analyze its various forms of dissemination, in the various media of the period. In addition, we will discuss the importance of performance for the development of this style, thinking about music beyond the song.

Keywords: Rock, Music, Youth.

Introdução

A relação entre rock e América Latina é, no mínimo, curiosa. Indo desde um ritmo considerado imperialista, graças a sua origem nos EUA, e que, por isso, deveria ser limitado para que não ofuscasse os gêneros musicais nacionais, até sendo uma importante forma de se expressar contra as ditaduras militares pelo continente e uma força política que colocou em destaque um novo grupo social que surgiu na segunda metade do século XX – a juventude, tal qual a conhecemos –, o rock se transformou numa importante ferramenta para entender as sociedades americanas pós-1950. Sejam eles globais ou nacionais, pop ou vanguardistas, carecas ou cabeludos, os roqueiros,

* Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ) e mestre pela mesma instituição. E-mail: lfafogo@yahoo.com.br.

suas músicas e suas ações têm sido cada vez mais objetos de pesquisas que enriquecem a História da música da América do Sul.

Compreender o rock é olhá-lo para além de um ritmo estático. Essa é uma música em constantes mudanças que acompanham as transformações de cada juventude que a produz. Como nos atenta Marín e Muñoz (2002, p.149-150), não podemos observar esse ritmo como uma progressão linear de estilos e tendências que chegam ao seu clímax comercial e logo depois decaem, do mesmo modo que não podemos generalizar a juventude como um grupo que consome e corrobora apenas com as demandas apresentadas no estilo da moda. Os variados rocks não são simplesmente passageiros e efêmeros, pois suas características culturais vão além de um consumo massivo, sendo o ponto de origem para outras ramificações culturais. Tanto o rock quanto a juventude não são estáveis, mas sim mutantes que se reconfiguram e se reconstróem para atender os diversos grupos que os formam. A partir daí, podemos usar ambos como elementos de estudo, expandindo o conhecimento que temos sobre o período em que se encontram.

O caso brasileiro nos chama ainda mais atenção, já que apresenta características únicas. Enquanto nossos irmãos latinos já apresentam uma cena roqueira consolidada e sua transformação em um estilo musical nacional no início dos anos 1970, isso só ocorreu no Brasil na década de 1980¹. Esse processo de quase 30 anos, entre a chegada do rock ao nosso país e sua transformação numa música que pode ser considerada brasileira de fato, apresentou momentos de destaque e irrelevância dentro do cenário musical nacional, coincidindo com épocas na qual os jovens também apresentaram maior ou menor importância no cenário cultural.

Entre as décadas de 1950-1970, o nosso rock não conseguiu traduzir as questões próprias do Brasil de maneira que abrisse os caminhos para as gerações futuras de roqueiros. Para Erica Magi isso ocorre “provavelmente, porque não encontramos agentes sociais inseridos em instâncias de legitimação que trabalhassem conscientemente ou não em torno deste objetivo, algo bastante diferente do ocorrido com o samba e a MPB” (2016, p.50).

Partimos do entendimento de que o rock não se torna nacional apenas ao ser cantado por brasileiros ou em português. Foi somente ao deixar de ser uma cópia de rocks internacionais, tomando uma forma própria, ao mesmo tempo em que suas canções tocaram em temas da realidade nacional – seja de uma maneira em geral ou de um grupo específico – que tal gênero se tornou brasileiro de fato. Junto a isso, foi necessário que o estilo assimilasse tanto a língua quanto influências de ritmos musicais

brasileiros, além de um reconhecimento significativo por parte tanto do público quanto dos meios de comunicação. Esse processo foi necessário para garantir um espaço de reconhecimento do rock pelas estruturas de nosso campo musical.

Como consequência desse processo, enquanto temos uma vistosa produção sobre o rock brasileiro pós-1980, os períodos anteriores pouco são estudados, com o agravante de quanto mais antiga for a fase, menor será a produção de pesquisas e fontes memorialistas. Até seus momentos de destaque, como é o caso da Jovem Guarda, durante a década de 1960, foram deixados de lado perante os outros estilos musicais do mesmo período.

Dentre todos os períodos, a primeira fase do rock no Brasil é, provavelmente, a mais complicada de se pesquisar, já que é a que possui menos fontes memorialistas. Apesar de existirem reportagens em periódicos, discos e alguns personagens de sua história ainda vivos (que poderiam proporcionar fontes orais), poucos pesquisadores buscaram manter vivo o legado dessa geração². Como exemplos podemos citar os livros *Que rock é esse?*, inspirado no programa de TV homônimo, de Edgar Piccoli (2008) e *O que é rock?* de Paulo Chacon (1982). No caso de Piccoli, que propõe um levantamento sobre o rock no Brasil através das décadas, a geração do rock brasileiro da década de 1950 foi pulada, sendo citada como apêndice da segunda geração roqueira, a Jovem Guarda. Já em Chacon, que pensa o início da influência do rock no mundo, esses roqueiros são resumidos em menos de um parágrafo, sendo que a Jovem Guarda aparece logo em seguida com muito mais espaço. Em certos casos, todo esse grupo é condensado nas figuras dos irmãos Campelo – Celly e Tony -, artistas essenciais para o nosso rock, porém, que não conseguem apresentar todas as características dessa juventude.

Quando olhamos para as pesquisas acadêmicas, a falta de opções se agrava. Devido à sua pouca visibilidade e a dificuldade de se achar fontes para trabalhá-la, não há o estímulo para o desenvolvimento de questionamentos sobre a juventude roqueira brasileira da década de 1950. Com isso, essa geração raramente aparece em dissertações ou teses. Geralmente a encontramos em resumo sobre a história do rock nacional, servindo de introdução a outra geração posterior.

Tal descaso com o período leva a um problema de interpretação sobre essa geração que é tachada muitas vezes de “pré-história do rock brasileiro”, tendo sua importância reduzida a um curto espaço entre a chegada do rock e os primeiros sucessos da geração Jovem Guarda. A partir dessa análise, não poderemos entender as relações que eram mediadas pelo rock nesse período, muito menos compreender o que foi esse

gênero musical em seu momento inicial e como ele se correlacionava com uma noção de juventude que estava ganhando status de grupo social distinto.

Com isso, o objetivo desse artigo não é desenvolver aspectos específicos da juventude³ roqueira da década de 1950, mas sim ilustrá-la de maneira abrangente para assim tentar recuperar parte da memória dessa cena. É reapresentá-la de maneira mais geral para pensar em sua importância para o desenvolvimento do rock no país, afinal, mesmo não sendo esta a geração responsável pela grande divulgação do gênero no Brasil, ela criou raízes em pequenos nichos e abriu espaço nos meios de comunicação para apresentar o estilo à juventude brasileira.

Aqui traremos breves considerações com o objetivo de expandir o debate sobre esse grupo e repensar seu lugar dentro da História da música brasileira. Tirá-lo de sua marginalidade, da condição de pré-história, é colocar todo esse grupo social, muitas vezes esquecido, de volta no debate histórico-social. A partir daí, podemos refletir sobre diversos fatores que permeiam essa juventude.

O impacto do rock no Brasil da década de 1950

Tal qual se deu na maioria dos países latinos, o cinema foi a porta de entrada para o rock no Brasil. Em princípio com a película *Sementes da violência*, mas logo depois com o sucesso de *Ao balanço das horas* e os filmes estrelados por Elvis Presley, o ritmo chega aos jovens brasileiros que foram contagiados pelo novo estilo musical e as questões apresentadas por ele. Raul Seixas, que conta ter assistido ao filme *O prisioneiro do rock* 28 vezes (CARMO, 2001, p.33), lembra o seu contato com o rock e o seu choque com a figura de Presley: “Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível de sexo, de se mover sendo homem... eu usava o rock como uma revolta, uma revolta emocional” (Raul Seixas in CARMO, 2001, p.34).

Tal qual nos EUA, o primeiro rock de sucesso foi *Rock around the clock* de *Bill Haley and His Comets* que, apesar de aparecer pela primeira vez no filme *Sementes da violência*, estourou de fato com o sucesso da película *Ao balanço das horas*. Havia uma popularidade tamanha do grupo que este chegou a fazer shows no Brasil entre os dias 20 a 27 de abril de 1958 em São Paulo. Considerando que o Brasil tinha dificuldades de atrair artistas internacionais, a vinda da banda mostra que já existia por aqui certo público consumidor de rock.

Apesar de não ser o primeiro, podemos considerar a exibição do filme *Ao balanço das horas* como o início do impacto do rock no Brasil. Ele apresentou ao público brasileiro diversas bandas de sucesso como *Bill Haley and His Comets*, *The Platters* e *Freddie Bell and His Bellboys*. Esse contato incentivou parte da juventude a fazer também rock'n'roll, como foi o caso de Eduardo Araújo:

... veio pro Brasil um filme que era a coqueluche da juventude, *Rock around the clock*, ou seja, *O Balanço das horas* [sic], traduzido para português e era uma espécie assim de só musical, como se fosse um grande musical com diversos artistas americanos que faziam rock'n'roll... O meu primeiro contato foro [sic] esse aí, com esse filme né, que passou no Brasil que assisti umas quatro, cinco vezes né. Dá [sic] eu passei, gostei tanto, que eu passei a fazer rock'n'roll... comprei uma guitarra, que, aliás, minha mãe me deu de presente. Eu que gostava de tocar acordeom passei a tocar guitarra. (ARAÚJO, 2020.)

É importante observamos como a mudança na forma em que a temática é apresentada foi importante para a aceitação e popularização do filme. Em *Sementes da violência* a história se foca nas táticas de um professor, ex-militar, que leciona para uma turma problemática numa escola de um bairro pobre, onde ele passa a enfrentar diversos problemas como: *gangs*, tensões raciais e apatia por parte dos alunos. Seu objetivo é ajudar estes alunos para que saiam desse ciclo de violência e possam alcançar uma vida “melhor”. Em outras palavras, é a sociedade conservadora domando os corpos jovens para integra-los a sua visão de mundo, na qual os que rejeitam essa mudança acabam sendo deixados a sua margem. Já *Ao balanço das horas* é a história de um produtor musical que tem contato com o rock numa cidade o sul dos EUA e decide levar o ritmo para Nova York. A imagem aqui é do corpo jovem se libertando e descobrindo uma série de novidades.

Como defende Pinto (2015, p.27), a safra de filmes ligados ao rock não foram os únicos a evidenciar a questão da juventude. Produções como *Rebelde sem causa* já se utilizavam desse tema a partir de uma linha voltada à discussão de problemas sociais envolvendo a juventude. A inovação dessas películas foi o objetivo de atingir especificamente o público jovem, por isso utilizaram de um enredo trivial, mas fazendo alusão ao universo juvenil. Podemos ver esses filmes como marcos, não pela sua forma ou conteúdo, que eram deveras simplistas, mas por serem sustentados quase que exclusivamente por uma bilheteria jovem.

Apesar dessa identificação por parte da juventude brasileira, a indústria fonográfica e os meios de comunicação não conseguiram entender esse novo gênero musical. Isso foi um dos fatores que impediu o rock de se consolidar no Brasil nesse

primeiro momento, principalmente as dificuldades da indústria fonográfica, afinal, é ela a responsável central pela divulgação de todos os estilos musicais.

Em 1956, o rock já aparecia em algumas reportagens, porém a discussão não estava nos aspectos sonoros da música, mas sim no psicológico. Com o sucesso de *Ao balanço das horas*, chegavam notícias de diversas partes do mundo ocidental onde um novo ritmo musical incentivava o descontrole e a violência por parte dos jovens em cinemas, bares e lojas. Quando o filme estreou no Brasil, a imprensa chamou o rock de “macumba branca” (COSTALLAT, 1956, p.5), atrelando-o a características místicas. Isso causou um impacto nos jovens que foram ao cinema assistir ao filme. Segundo Caetano Veloso:

O filme *No balanço das horas* (*Rock around the clock*) [sic] foi noticiado como tendo provocado, devido ao entusiasmo dos espectadores, depredações nos cinemas do Rio de Janeiro e, quando ele afinal foi exibido em Salvador, no Cine Guarany (hoje Cine Glauber Rocha), sabei frio com medo de ser possuído por alguma força irracional – como tantas vezes sentia no candomblé – até me dar conta, aliviado, que estava diante de uma chanchada... por causa da onda feita pela imprensa, alguns espectadores fingiam estar irresistivelmente tomados pelo “novo ritmo” e dançavam de pé sobre as poltronas, provavelmente para ver se quebravam algumas, dando assim matéria para os jornais... (Caetano Veloso In PINTO, 2015, p.27).

A imprensa passou a fazer uma cobertura negativa sobre o rock, associando-o a balbúrdia e distúrbios causados tanto dentro quanto fora das salas de cinema (DIÁRIO CARIOCA, 1956, p.2). Suas matérias falam dos choques entre os jovens e as autoridades, principalmente policiais e bombeiros. Estas tentaram impedir que os espectadores dançassem nas sessões, em cima dos carros estacionados nas calçadas ou os muros das casas após assistirem o filme, transformando a rua em sua pista de dança. Alguns casos foram encaminhados a delegacias e em outros houve a dispersão normal (PINTO, 2015, p.28).

Mugnaini Júnior (2014, p.24) nos atenta para que a partir de 1957, com o sucesso dos filmes sobre jovens vindos dos EUA, surge uma nova equação na imprensa “rock = vandalismo”. Mesmo já sendo objeto de diversas matérias jornalísticas sobre violência, com os atos praticados pelos jovens após esses filmes a imprensa passou a dar mais espaço sobre a influência da cultura no comportamento jovem. Isso contribuiu para a ideia de uma marginalização da juventude roqueira no Brasil. Mesmo que não ocorresse conflito direto, em vários casos a polícia era chamada para dispersar a aglomeração dos jovens. Como rememora Eduardo Araújo:

...vamos dizer, 58, 59, 60, a gente parava nas esquinas né, era conhecido como juventude transviada e alguém, algum morador, chamava a polícia falando que a gente tava perturbando, fazendo barulho na rua e a polícia chegava. Não é que a polícia prendia a gente não, mandava todo mundo pra casa, entendeu... . E não demorava muito e a gente tava ali dançando e de repente chega a polícia parando “não pode, vamo saindo, vamo saindo” [sic] e a gente ia saindo, cada um ia pra sua casa. (ARAÚJO, 2020.)

A repercussão sobre os atos de vandalismo exposto pela imprensa levou a uma intervenção judicial. O juiz de menores de São Paulo, Aldo de Assis Dias, aumentou a censura do filme de 14 para 18 anos, e, em resposta a essa intervenção, o chefe nacional de censura, Hyldon Rocha, e o Ministro da Educação, Clóvis Salgado, assistiram a uma sessão em conjunto para decidir se alterariam ou não o limite etário, mantendo a idade prévia (DIÁRIO CARIOCA, 1956, p.2). Outro caso polêmico se deu durante o carnaval de 1957, quando o então governador de São Paulo, Jânio Quadros, decretou a suspensão e a intervenção policial em bailes que executassem rock. Essas atitudes nos dão uma ideia da dificuldade que as instituições tinham de lidar com o jovem como um novo grupo social.

Tal estranhamento não ocorreu apenas no Brasil. Por ser uma música negra e os Estados Unidos possuírem uma sociedade segregacionista e conservadora, o rock sofreu diversas críticas de várias instituições norte-americanas. Os pais, influenciados por uma educação militar ou pelas estruturas hierárquicas dos locais de trabalho e da família, não gostavam do caráter espontâneo e sensual do rock. Por sua origem negra, a dança era vista como animalésca e as letras, como irracionais. Governantes, religiosos e educadores acusavam o ritmo de estimular os jovens a serem delinquentes, preguiçosos e indolentes já que diversas músicas falavam da ruptura de paradigmas hierárquicos das instituições conservadoras.

Já nessa época existia uma série de denominações para esse grupo social: juventude transviada, geração Coca-Cola, brotos, *rock and rollers* entre outros. Através do escárnio e da crítica, a mídia apresentou esses jovens mais como vítimas de uma publicidade sensacionalista do que a associação com criminosos. Podemos relacionar esse fato ao rock ter, nesse momento inicial, se expandido pela classe média e pelas áreas elitizadas dos grandes centros urbanos, grupos sociais cuja ação da política e o olhar da imprensa são mais amenos. “Afiml todos pareciam egressos da “rapaziada de bem da Zona Sul [do Rio de Janeiro], nossa melhor sociedade.” (A NOITE, 1957, p.5).

Os periódicos passaram a discutir a emergência do jovem não como ser social, mas apenas como ser biológico e chamavam uma série de especialistas para debater

como o rock influencia no psicológico e no corpo da juventude brasileira (PINTO, 2015, p.33-36). O jovem era colocado como sem autonomia, com uma baixa representação na sociedade brasileira e o rock seria uma forma dele liberar uma energia produzida pela idade, que estava contida. As análises não eram voltadas para compreender as questões dessa juventude, mas molda-la dentro dos parâmetros em vigor na sociedade.

Essas discussões simbolizam o início do processo de transformação da noção do que é ser jovem no Brasil. Assim como em diversas partes do mundo, as mudanças sociais ocorridas na segunda metade do século XX em busca de um processo modernizador acabaram dando à juventude um lugar de destaque, afinal, eles eram vistos como a base e o futuro dessa nova modernidade. Em nosso país, esse processo modernizador foi institucionalizado no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), através de seu Plano de Metas, onde tal processo de modernização passaria por diversas medidas econômicas baseadas no nacional-desenvolvimentismo. Um dos projetos de modernização planejado por Kubitschek foi a expansão da malha rodoviária e o incentivo à indústria automobilística. Nesse contexto, as Indústrias Romi percebem o potencial de um mercado voltado ao consumo da juventude e lançam o “Romi-Isetta”, um carro para o público jovem.

O “Romiseta”, como era popularmente conhecido, possuía características peculiares. Era um automóvel pequeno e arredondado, onde só cabiam o motorista e um passageiro. Tinha problemas de segurança em sua projeção, já que só possuía uma porta que deveria ser usada tanto para a saída quanto para a entrada dos ocupantes do carro. Tais formas o impediram de ser considerado legalmente um veículo e, conseqüentemente, de receber os incentivos do governo federal. Após prejuízos, as Indústrias Romi abandonam sua produção em 1959 com três mil unidades vendidas (CALDAS, 2008, p.51-52).

Apesar do fracasso, a produção do “Romiseta” nos chama a atenção pela visão de que a juventude era um novo nicho de mercado dentro do projeto modernizador pelo qual passava o Brasil. Ao mesmo tempo, simboliza que ainda não havia um entendimento sobre quais eram os hábitos de consumo dessa juventude, tendo várias indústrias dificuldades em apresentar produtos para esse novo grupo social.

Gravando o rock

A indústria fonográfica também teve dificuldades em compreender o rock e sua ligação com o jovem nesse começo. Junto à estreia do disco contendo a música *Rock around the clock* de Bill Haley e do filme *Sementes da violência*, em 1955, também foi lançada a versão traduzida da música, *Ronda das horas*, pela cantora Nora Ney, em novembro desse ano, sendo este o primeiro compacto de rock gravado no Brasil. Apesar de no selo do disco a música aparecer com o nome em português do filme e enquadrado como um fox, a cantora gravou a versão roqueira em inglês da música. O problema é que o rock gera uma identificação com a juventude por ser um ritmo feito pelos jovens e para os jovens, grupo social que Nora Ney não pertencia por ter mais de 30 anos.

Devemos atentar para o fato de que os jovens sempre tiveram ídolos musicais, porém estes eram adultos; pessoas mais velhas que não viviam as mesmas experiências que eles, como Frank Sinatra ou Dick Farney. A grande novidade do rock é que os cantores possuíam a mesma idade dos ouvintes jovens, cantando situações pelas quais ambos passavam. Por isso, podemos considerar o rock como o primeiro gênero que fez a ligação entre música e cultura jovem, sendo até hoje considerado maior representante desta.

Mais do que um estilo musical, o rock se transformou numa atitude e meio de autodefinição; num estilo de vida e pensamento para a juventude, sendo sua principal forma de integração no mundo. É a partir dele que os jovens conseguem vincular suas mensagens através das mídias e espaços conquistados. Ao não abrir espaço para a gravação de uma música tocada ou feita por esse grupo, mas sim regravar um sucesso estrangeiro com uma cantora mais velha, a indústria naquele momento não criou a ligação identitária, de extrema importância para que o rock seja reconhecido como um ritmo da juventude brasileira.

Em dezembro, a gravadora RCA lançou a versão em português da mesma música feita por Júlio Nagib e interpretada por Heleninha Silveira, também uma cantora associada ao samba-canção. Em janeiro de 1956 a mesma gravadora lançou a mesma música em inglês, dessa vez cantada por Marisa Gata Mansa, em ritmo de jazz. Apesar de tantas versões, a de Nora Ney foi a que obteve uma venda maior, inclusive ultrapassando a original de Bill Halley, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo (PINTO, 2015, p.19), a ponto de aparecer na parada musical da *Revista do Rádio* (MUGNAINI JUNIOR, 2014, p.24). Entretanto, isso ocorreu mais devido à popularidade da cantora de samba-canção do que pela aceitação do ritmo em si.

O rock passou a ser um dos variados gêneros internacionais – como tango, bolero e guarânias – em que os artistas de rádio apostaram como meio de diversificar seu repertório, não havendo uma identificação específica de nicho. Para ilustrar vamos analisar um lançamento de Agostinho dos Santos. Famoso intérprete de samba-canção, o cantor gravou uma versão de *See you later, Alligator*, outro sucesso de *Bill Haley and his comets*, como *Até logo jacaré*, em um mesmo compacto que continha dois sambas e um bolero. Segundo Agostinho, ele havia gravado essa canção, pois “o rock’n’roll, sendo um gênero novo, pareceu-me interessante... para estar de acordo com a moda” (PEÇANHA, 1957, p.81). O rock foi identificado como um fenômeno passageiro, como podemos ver na reportagem abaixo:

Como todas as epidemias musicais que já se desenvolveram nos EUA... o tempo inexorável matará também o “Rock’n’Roll”. Será esquecido como foi também o Charleston, o swing, a conca e tantas outras inovações musicais... São invencionices para fazer-se dinheiro. Sendo superficial, logo cansa. O público descobre isso com o tempo, sem o sentir... Aguardemos, pois a hora do “Rock’n’Roll”. (PINTO, 2015, p.21)

Só em 1957, ou seja, dois anos depois do lançamento de um rock em português, foi gravado o primeiro rock brasileiro, *Rock'n'roll Copacabana*, por Cauby Peixoto. Porém, ao mesmo tempo em que essas gravações eram pensadas como modas passageiras por esses artistas, o sucesso de algumas músicas abriu espaço nas gravadoras para o lançamento de discos de jovens artistas roqueiros no final da década de 1950 e início de 1960, como Eduardo Araújo (Philips), Sérgio Murilo (Columbia) e os irmãos Tony e Celly Campello (Odeon). Segundo Eduardo Araújo, essa foi uma tática utilizada pelos jovens artistas para conseguir um espaço nos meios de comunicação, “Por que eles eram mais populares e a gente tava procurando abrir espaço com quem já tinha espaço” (ARAÚJO, 2020).

Entretanto, ao observamos as gravações dos artistas mais consagrados que se arriscavam a cantar rock, notamos que não havia o pensamento dentro da indústria fonográfica nacional de se produzir uma música voltada ao nicho jovem. Isso dificultou a divulgação e o fortalecimento do ritmo no Brasil, contribuindo para que ficasse restrito a um pequeno nicho, pertencente aos meios urbanos, que desenvolveu uma rede de informações para quebrar essa barreira. A única gravadora que tentou abrir um mercado exclusivamente jovem nesse período no Brasil foi a Young.

A gravadora Young, que também colocava em seus álbuns “O disco da juventude”, foi inaugurada em 1959 e teve curta duração, sendo encerrada em dois anos, porém, representou a primeira tentativa de se criar um mercado de música jovem no

Brasil. O selo era um braço da gravadora Fermata e coordenada pelo produtor, radialista e jornalista Miguel Vaccari Neto. Aproveitando jovens talentos que se apresentavam em seu programa na rádio Panamericana, Neto lançou uma série de álbuns com sucessos norte-americanos, cujos originais ainda não tinham sido lançados no Brasil, regravados pelos cantores da Young. A maioria de seus lançamentos eram compactos que continham as letras das canções.

Como a proposta do radialista era lançar bandas instrumentais ou que cantassem em inglês, tal política acabou dificultando a possibilidade de se criar uma relação mais íntima entre rock e juventude no Brasil, visto que a língua se apresentava como um entrave. Apesar disso, seu pioneirismo ajudou uma série de artistas a gravarem discos: Demetrius, Hamilton DiGiorgio, Dori Angiolella, Gato, Regiane e Nick Savoya, entre outros. Vaccari também foi responsável por comandar uma das primeiras casas noturnas dedicadas ao rock, a Lancaster. Com isso, ele era responsável pela produção e divulgação, tanto nas rádios quanto em casas de shows, dos seus artistas.

A ideia inicial era criar um mercado de música jovem e moderna, ligado ao consumo rápido e por um curto espaço de tempo. Não havia uma programação de longo prazo, o objetivo era aproveitar o sucesso de algumas músicas que deram visibilidade ao gênero musical. Apesar dessa falta de planejamento, o selo foi importante por iniciar um processo que deu corpo e rosto aos intérpretes e bandas de rock que estavam se lançando, abrindo espaço para a formação de um estilo musical que ligasse uma parte considerável das identidades jovens.

Devemos destacar também o disco *Brasil Rock*, lançado pela pianista Carolina Cardoso de Menezes e considerado o primeiro trabalho autoral de rock no Brasil (MUGNAINI JUNIOR, 2014, p.25-26). É uma gravação instrumental de autoria e execução da própria Carolina, misturando referências da cultura nacional⁴ com o ritmo rock. Uma semente da transformação do rock em música brasileira. Esse disco também mostra a forte influência feminina dentro do rock brasileiro nesse período e que continuou na geração seguinte, a Jovem Guarda.

Os primeiros roqueiros brasileiros: performance e locais de divulgação

Quem quer estudar a música por meio de uma visão histórica deve ir além da busca do significado da canção. Devemos observar uma série de fatores históricos, sociológicos e técnicos (locais por onde a música circulou, sua forma de reprodução, época em que foi gravada etc.) que influenciaram diretamente na produção de sentidos

da música. A partir dessa visão, refletiremos sobre a sociabilidade do rock brasileiro em sua primeira fase a partir de dois vieses, a performance e os meios pelos quais ele foi divulgado.

Para Frith (1998, p.164-168), não devemos analisar a parte textual por si só, ou seja, a letra, mas sim o texto em performance, por meio da relação entre músico e plateia. O autor atenta para o fato de que a música não existe para acompanhar as palavras, mas sim o contrário, as palavras existem para acompanhar a música. Esse fator é essencial para compreendermos que o significado das canções não está no que é dito, mas sim em como é expresso. Uma mesma música pode ter vários significados ao ser gravada por diversos artistas que possuem propostas diferentes. Uma música romântica pode ganhar uma conotação política ou de crítica social ao ser regravada em outro momento.

Mesmo uma análise do contexto histórico em que uma música é produzida poderá se apresentar falha se não observarmos as questões comportamentais e ideológicas do grupo que a adota e a reproduz. Essas diferenças podem mostrar tensões dentro de certos grupos, disputas essas que não seriam percebidas caso nos limitássemos a interpretações das letras. Há então um forte teor comunicativo a partir do uso da música que possui como função principal articular sentimentos ao em vez de explicá-los.

A análise da performance será apresentada aqui de duas maneiras: a escolha do modelo de formação das bandas e a dança. Olhar para essas características nos traz uma nova leva de significados inerentes ao rock que não podem ser observados nas letras. Ao não lidarmos com os elementos performáticos, usamos uma lupa limitadora, afinal nem toda música desse rock é cantada. Assim, são perdidos pedaços dos simbolismos que compõe o estilo roqueiro.

Já ao pensar os locais de divulgação do rock, refletimos como a música é uma importante mediadora social. Ao entender a música como uma força reguladora da vida social, compreende-se que é por meio dela que diversas comunidades se formam e conseguem visibilidade, alcançando um local de destaque na sociedade. Com isso, não devemos vê-la apenas como passivo, mas sim que há uma ação da música dentro da sociedade atuando como uma importante força social.

Mugnaini Júnior (2014, p.30-31) defende que até o final da década de 1950, o modelo principal dos músicos roqueiros estava na banda de Bill Halley, ou seja, acordeão, saxofone, bateria, contrabaixo acústico e guitarra elétrica. Com o sucesso de Elvis Presley, as bandas passam a optar por violão, guitarra, contrabaixo acústico e

bateria. Tal forma se mantém até a influência da banda The Shadows que popularizou o formato duas guitarras – uma base e a outra solo – contrabaixo elétrico e bateria, que durou até o final da década de 1960.

A adoção de instrumentos elétricos se contrapõe ao que era colocado como nossa tradição musical, apontando para o caráter mais global do que nacional do rock feito no Brasil durante o período. Tal característica foi uma importante barreira para o reconhecimento do rock como um ritmo brasileiro de fato, sendo essa uma das críticas que perseguiria o rock durante algumas gerações futuras. A partir disso, podemos afirmar que mesmo sendo rejeitados, ao adotar instrumentos elétricos, esses jovens trouxeram novos elementos simbólicos ao debate sobre modernidade da música brasileira, colocando-a como parte de uma cultura global.

Nesse período poucos grupos conseguiram gravar. Mesmos estas bandas são basicamente instrumentais, participando de *jam sessions*. Concentrados principalmente em São Paulo, grupos como The Avalons, The Jordans e The Jet Black's chegam a lançar discos e trabalham em programas de rádio voltados para o rock, como o de Carlos Imperial e do DJ Sossego. O sucesso dos grupos instrumentais em vez de cantores nos aponta para o fato de que a dança era parte fundamental da cultura roqueira. Não podemos analisar a música apenas pelas suas características sonoras, mas sim pelos diversos aspectos sensoriais que a envolvem, e um dos mais importantes dele é a dança. No rock isso ainda é intensificado, pois a dança, seja a protagonizada pelos artistas no palco ou pela plateia, é parte essencial do seu estilo e um meio pelo qual passavam algumas de suas questões.

O rock possui uma forma de comunicação não verbal – ritmo e linguagem corporal – tão importantes quanto a verbal. Os músicos desenvolveram formas de performances no palco que deixavam a plateia enlouquecida através de coreografias que possuíam uma conotação sexual amplamente criticada pela moral conservadora, seja nos EUA, Brasil ou em qualquer outro país onde era dançado. “Os jovens reagem emocionalmente à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanhavam o movimento dos artistas” (FRIEDLANDER, 2006, p.46). Para eles, a dança era uma forma de desafiar essa moral e expressar sua sexualidade latente.

Quando assistimos à dança que ocorre na apresentação da música *Rock Around the Clock* no filme *Ao Balanço das horas* percebemos uma sensualidade na coreografia. Apesar dos gestos meigos e da variedade de passos, a personagem feminina passa sob as pernas do personagem masculino em um momento e em outro a mesma personagem é

jogada para o alto, durante a dança, e aterrissa com as pernas abertas, na altura da cintura de seu parceiro.

Caldas (2008, p.175-176) nos chama atenção para o fato de que o uso de calça comprida ainda não era algo usual entre as mulheres, sendo preferível o uso de saias. Assim, ao reproduzirem esses mesmos passos durante a dança, poderia acontecer de partes antes cobertas pelas roupas, como a calcinha, ficarem a mostra por um curto período de tempo, o que escandalizava a sociedade conservadora.

Também era notável a questão sexual nas letras que acompanhavam a dança. Jerry Lee Lewis constantemente cantava sobre o desejo como uma força incontrollável, enquanto Little Richard celebrava o "poder maníaco do desejo como diversão subversiva" (MEDOVOI, 2005, p.113, tradução minha), afastando-se da expectativa de uma vida familiar. O rock simbolizava uma liberdade de ação e pensamento.

Pinto (2015, p.50-58) defende o reconhecimento do rock dessa primeira geração mais como dança do que como música, porém, devemos ter cuidado com essa generalização. Essa visão, provavelmente, está conectada à popularização no Rio de Janeiro dos clubes do rock, a princípio em Copacabana, que logo depois se espalharam pelo subúrbio da cidade. Nesses locais, o objetivo era mostrar as habilidades na dança, ganhando prestígio junto aos frequentadores. Os melhores dançarinos eram eleitos o "rei" e a "rainha" do baile, realizando uma apresentação em dupla ao centro de um círculo formado pelos "súditos".

As habilidades quase circenses fizeram com que diversos roqueiros participassem de números musicais nas chanchadas⁵. Essa característica fez com que vários humoristas, como Paulo Silvino e Moacyr Franco, utilizassem passos de rock em seus números de comédia. Silvino afirma que "o negócio era muito mais pro lado do humor do que do musical" (Paulo Silvino citado por PINTO, 2015, p.56).

Contudo, não podemos atribuir essas características em todas as cenas do Brasil. Em São Paulo o rock estava mais ligado à canção e ganhava cada vez mais espaço com o surgimento de boates, onde a dança se fazia presente e importante, mas sem se sobrepor aos cantores e bandas. A visão de Pinto provavelmente advém da centralidade de Carlos Imperial e seu *Clube do Rock* na cena carioca, programa onde se apresentavam cantores, dançarinos, bandas e mímicos. Imperial, inclusive, foi um dos responsáveis de unir rock e cinema no Brasil.

Uma das portas que ele [Carlos Imperial] conseguiu abrir foi com o J B Tanko e lá os diretores na época daquelas chanchadas brasileiras, ele encaixava sempre ali um cantor né, às vezes com diversos cantores daquela época... Eu mesmo tenho um filme chamado *Mulheres*

Cheguei, que eu cantei nesse filme a música...que o Carlos Imperial fez, era de autoria dele e que chamava “Prima Deise”, então era um “rockão” assim de primeira, que eu gravei pela Philips né, e nós fizemos o filme *Mulheres Cheguei*. Depois fizemos também um filme que chamava *Rio a noite* né, tipo aquele filme do *Rock around the clock*, que acontecia no Rio a noite né, músicas, Bossa Nova, aquela coisa toda e ali nós conseguimos entrar também nesse filme. (ARAÚJO, 2020)

Aqui devemos destacar a atuação de Carlos Imperial na divulgação dessa geração de roqueiros. Imperial é um importante personagem na cena cultural brasileira, transitando em várias mídias – rádio, TV, cinema e periódicos – e em diversos movimentos musicais – as duas primeiras gerações do rock brasileiro, o samba e a pilantragem –, porém sua atuação ainda é pouco estudada no meio acadêmico.

Inspirado pelo clube do rock de Copacabana, Imperial resolve expandir seu formato na Zona Norte e regiões adjacentes ao município carioca. Será nessas regiões que o rock irá se desenvolver e onde surgiu a geração carioca da Jovem Guarda. Nessa época, foram criados os Clubes do Rock de Olaria, Tijuca, Engenho de Dentro, Quintino entre outros. Criados ou inspirados por Carlos Imperial, esses grupos se enfrentavam em festivais – Rock na Terra de Noel, Do Samba ao Roco, Festival do Rock and Roll, e outros – com competições de dança e de bandas, disputando prêmios em dinheiro ou viagens (RENATO e RAM, 1957, p.9). Esses festivais não eram exclusivamente de rock, tendo outros estilos musicais envolvidos nas disputas, entretanto, por adotarem o rock em sua nomenclatura podemos associar a uma valorização maior desse gênero perante os outros.

Ao conseguir um quadro, chamado *Clube do Rock*, no programa *Meio-Dia*, de Jacy Campos, Imperial conseguiu levar os jovens do clube do rock para a TV, onde eles participavam com sua dança ou dublando sucesso de cantores americanos. Sua atuação na televisão, em conjunto com seu programa de rádio, seus contatos no meio cinematográfico e sua coluna na *Revista do rádio*, fez com que ele conseguisse criar uma rede de contatos e artistas que posteriormente culminou na Jovem Guarda.

Nem todos os jovens poderiam participar dos seus programas. Imperial deixava claro que a “juventude transviada não entra no Clube do Rock” (GOLD, 1958, p.12-15), ou seja, para fazer parte de seu grupo o jovem deveria seguir uma série de regras comportamentais ligadas a uma visão conservadora da sociedade, mesmo que ele próprio fosse conhecido por não as seguir. A mediação feita pelo rock também tinha um caráter regulador que moldava e apresentava apenas a juventude aceita por seus pares.

Em sua coluna na *Revista do Rádio*, iniciada em novembro de 1961, chamada *O mundo é dos brotos*, Imperial abre espaço para a exposição da música jovem, tornando-se um meio de divulgação das bandas roqueiras tanto nacionais quanto internacionais. Do ranking de mais tocadas em outros países até o contato de fã-clubes, passando por novidades, divulgação de shows e distribuição de fotos dos artistas mais famosos, *O mundo é dos brotos* foi um importante local de trocas e conhecimento entre a juventude roqueira do período.

Para Pinto (2015, p.80-81), a atuação de Imperial é central para entendermos como foi definida a música jovem e criado seu espaço de interação. O autor argumenta que Carlos ajudou na configuração de quem é o jovem através de um estilo musical próprio, a partir de uma audiência popular moldada pelo rádio. Apesar de concordar sobre a importância de Imperial para a expansão do rock no Brasil, devemos ter em mente que a ideia de juventude que ele propõe é incompleta, afinal só abarca parte dos jovens brasileiros, e ainda está restringido a uma noção internacional de juventude. Os artistas que participavam dos programas de Carlos Imperial estavam presos a interpretações de sucessos estrangeiros⁶, não produzindo uma canção própria que fosse assimilada como música nacional.

Mesmo sendo o mais famoso, *O mundo é dos brotos* não foi o único espaço onde eram obtidas as informações sobre a cultura roqueira. Também existiram outras revistas que aproveitaram o espaço aberto pelos filmes de rock e os novos ídolos que estavam surgindo para atingir esse novo nicho de mercado. A popular revista *Eu canto*, publicação voltada às letras musicais, principalmente tradução de sucessos radiofônicos internacionais, lançou uma edição voltada ao rock atingindo tamanho sucesso que inspirou sua editora a lançar a primeira revista sobre o gênero no país: *Revista do Rock*.

Com uma duração longa de cinco anos (1960-1965), era uma revista simples de 30 páginas voltada mais para a adoração de ídolos, através da publicação de diversas fotos dos artistas, do que a divulgação de novidades. Além dos artistas ligados ao rock também foram publicadas fotos de cantores que faziam sucesso nas rádios, porém não eram jovens – como Ângela Maria e Nelson Gonçalves – ou atores e atrizes americanos – como Kirk Douglas e Elizabeth Taylor – o que nos leva a pensar que a noção de música jovem para o período ainda estava ligada a artistas tradicionais e, conseqüentemente, ao mundo adulto, além de expor como o cinema também foi fundamental para se criar uma ideia de juventude.

A *Revista do Rock* priorizava a questão visual sobre a musical, abrindo espaço para um comércio de discos apenas em 1962 e divulgando pouco as bandas

instrumentais. Por incentivar a relação fã-ídolo, suas matérias davam mais destaque à vida particular dos artistas do que à suas apresentações públicas ou o lançamento de discos. Havia uma seção de cartas na qual os fãs poderiam mandar recados, poemas ou declarações aos seus ídolos. Funcionava, muitas vezes, como um fórum onde havia comunicação entre os leitores da revista. Através dele trocavam-se experiências e foram criados laços de sociabilidade ou ocorriam até mesmo confrontos simbólicos nos quais as fãs poderiam concorrer entre si para ver quem detinha mais conhecimento sobre um ídolo específico ou disputar entre seus ídolos para ver qual era o mais popular.

Segundo Pinto (2015, p.95-96), não devemos considerar a *Revista do Rock e O mundo é dos brotos* como produtos parecidos, visto que há uma diferença fundamental em suas propostas. Enquanto a coluna de Imperial era voltada para a criação de um circuito roqueiro profissional no Brasil, a revista buscava a consolidação de um mercado de consumo baseado na relação entre fã e ídolo, incentivando uma cultura de celebridades.

É importante frisar que, tanto no Brasil quanto no mundo, o rock vai ser prioritariamente um gênero musical de ídolos masculinos. Apesar disso, a primeira grande estrela roqueira brasileira foi uma mulher: Celly Campello. Vindo do interior de São Paulo e preservando uma imagem de pureza, Celly – cujo nome verdadeiro é Célia – se aproximou mais do comportamento das cantoras de rádio do que dos primeiros roqueiros norte-americanos, com suas letras mais agressivas e o jeito sexualizado de dançar.

Junto do seu irmão Tony Campelo – pseudônimo de Sérgio Campelo –, Celly gravou versões de rocks americanos e italianos que alcançaram um rápido sucesso, sendo até hoje sinônimo da primeira geração roqueira do Brasil. Optando por um estilo mais melódico do que dançante, suas músicas são baladas que dialogam com a tradição de grandes canções românticas características dos cantores de sucesso das rádios.

Houve uma exploração por parte dos meios de comunicação do sucesso da cantora. Após o estouro de *Estúpido Cupido*, a *Revista do Rock* nomeou Campelo a rainha da juventude brasileira, através de uma eleição entre seus leitores. Sua imagem passou a ser comercializada através de chocolates, bonecas e *jingles*. Sua popularidade era tamanha que, em junto do seu irmão, chegou a ter um programa de calouros na televisão chamado *Crush em Hi-Fi*.

Do mesmo jeito que sua carreira começou de forma meteórica, gravando seu primeiro disco com 15 anos, também terminou rapidamente. Celly abandonou a vida artística ao se casar e ter sua primeira filha em 1963. Podemos notar que ainda há todo

um simbolismo conservador na ideia de juventude pensada por essa geração. Isso só irá se romper com a Jovem Guarda que se utilizou do rock para fazer críticas comportamentais ao pensamento conservador da sociedade.

Conclusão

Ao surgir nos EUA, durante a década de 1950, rock não se apresentou como um simples gênero musical, mas sim como um grito geracional que divide o mundo jovem do adulto. Ouvir as bandas e cantar suas músicas não se reduz apenas a uma questão de gosto, é também uma forma do jovem criar seus laços sociais e se impor nos espaços, sejam eles públicos ou privados. O estilo musical é um dos recursos utilizados pela juventude para mediar sua inserção social e a obtenção de seu status de etapa social distinguível.

Apesar de não atingir o sucesso do seu país de origem, a primeira geração de roqueiros no Brasil apresentou características que ajudaram parte da juventude a criar seus laços sociais e disputar alguns locais, mesmo apresentando alguns protagonistas que parecem ter se conformado como uma imagem ingênua e romântica e sem apresentar críticas mais explícitas e que entrou em choque direto com as normas da época, tal qual ocorreu nos Estados Unidos. A sexualidade da dança, a eletrificação dos instrumentos e a ideia de uma juventude que pregava um comportamento mais livre já eram vista nessa geração e foram pontos importantes que continuaram chamando atenção nas gerações posteriores.

Mesmo ainda limitado a um pequeno nicho, notamos nesse grupo o desenvolvimento de elementos fundamentais para a consolidação do rock no Brasil que veio acontecer 30 anos depois. Debater sobre esse grupo, também é essencial para compreendermos a geração seguinte, a Jovem Guarda. Afinal, além de personagens que transitaram entre as duas gerações – entre eles Eduardo Araújo, Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo –, foi a primeira fase que abriu espaço tanto nas gravadoras quanto na TV. Por isso, essencial para que a geração Jovem Guarda apresentasse seus sucessos antes de ter um programa próprio em 1965, já que, a ideia inicial não era que o programa homônimo fosse apresentado por Ronnie Cord e Celly Campelo e só com a recusa de ambos que se apostou no trio Roberto, Erasmo e Wanderléa.

Devido a isso, não podemos excluir esse grupo dos estudos sobre rock no Brasil, nem colocá-lo como uma pré-história. Ainda que não tenha o impacto na História da música brasileira como tiveram a Jovem Guarda ou o BRock, foram esses jovens que

fincaram as bases para que o ritmo pudesse se desenvolver em nosso país. Afinal, elementos simbólicos – como a relação entre ritmo e corpo e o desenvolvimento de um estilo roqueiro – essenciais para que a música atue como mediadora entre juventude e sociedade já são observados nessa comunidade.

Junto a isso, também devemos olhar para eles com o objetivo compreender ainda mais sobre a realidade urbana do Brasil na década de 1950. Eles sinalizavam que um novo grupo social estava surgindo, trazendo junto a si novos questionamentos que reverberariam na década seguinte. Que essa juventude não seja esquecida, mas sim lembrada por fazer com que o rock chegasse a 120 por hora e sem usar a buzina.

Referências

AFONSO, Luís Fellipe Fernandes. *O som e a fúria de um novo Brasil: juventude e rock brasileiro na década de 1980*. 2016. Mestrado em História Comparada. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2016.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura da juventude: de 1950 a 1970*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia*. São Paulo: Senac, 2001.

CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Perspectiva, 1982.

COSTALLAT, BENJAMIN. A macumba branca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 268, p.5, nov. 1956.

ARAÚJO, Eduardo. *Entrevista concedida ao autor*. Rio de Janeiro, 2020. Áudio.

FRITH, Simon. *Performing rite: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1998.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma História Social*. 4ªed., RJ, Record, 2006.

GOLD, MAX. “juventude transviada” não entra no “clube do rock”. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 461, p.12-15, jul. 1958.

MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *Breve História do rock brasileiro*. São Paulo: Editora Claridade, 2014.

MAGI, Erica Ribeiro. *Metrópoles em Cenas: O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. 2016. Doutorado em sociologia. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Florestan Fernandes/FFLCH. 2016.

MAIORES de 14 podem dançar rock and roll. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8726, p.2, dez. 1956.

MARÍN, Martha, MUÑOZ, Germán. *Secretos de mutantes: Música y creación em las culturas juveniles*. Bogotá, D.C., Siglo de Hombre Editores, 2002.

MEDOVOI, Leerom. *Rebels: Youth and the Cold War origins of identity*. Duke University Press. 2005.

MONTEIRO, Denilson. *Dez, nota dez! Eu sou Carlos Imperial*. São Paulo, SP, Ed. Planeta do Brasil, 2015.

O “Rock’n roll” toma Copacabana de assalto *A Noite*, Rio de Janeiro, 15.517, p.5, jan. 1957.

PEÇANHA, OZIEL. Agostinho dos Santos repete o sucesso de Ângela Maria. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19.578, p.81, jan. 1957.

PICCOLI, Edgar. *Que rock é esse? : a historia do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. SP, Globo, 2008.

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na Indústria Cultural*. 2015. Doutorado em sociologia. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RENATO, CARLOS e RAM, LEDA. Luzes da cidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 2065, p.9, mar. 1957.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. *Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980*. 2016 285. Doutorado em HISTÓRIA SOCIAL Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

¹ Para um debate mais aprofundado sobre esse tema ver as teses de Erica Ribeiro Magi e Daniel Cantinelli Sevillano, além da dissertação de Luís Felliipe Fernandes Afonso.

² Temos poucos livros que tratam, ainda que de modo breve, desse período. Entre eles podemos destacar: CARMO (2001), MONTEIRO (2015), CALDAS (2008) e MUGNAINI JUNIOR (2014).

³ Formada, em sua maioria, por moradores dos centros urbanos ou de áreas próximas, com idade entre 14 até 30 anos, de diversos gêneros, sexualidades e classes sociais.

⁴ É possível notar a inspiração da música “cai, cai balão” de Assis Valente.

⁵ Podemos destacar os filmes: “Absolutamente certo”, “Enrolando o rock”, “Alegria de viver” e “De vento em Popa”.

⁶ Já existiam alguns rocks compostos por artistas brasileiros, mas estes não alcançaram uma divulgação ao ponto de se sobrepor às versões de sucessos internacionais que ainda eram os que faziam mais sucesso.

Artigo recebido em 16 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 22 de outubro de 2021.

CONTRACULTURA, MISTICISMO E DESATINO EM “UM SALTO NO ESCURO” DE JORGE MAUTNER

COUNTERCULTURE, MYSTICISM AND NONSENSE IN JORGE MAUTNER’S “UM SALTO NO ESCURO”

Guilherme Araujo FREIRE*

Resumo: Neste trabalho abordamos a produção artística do cantor e compositor Jorge Mautner analisando o disco homônimo *Jorge Mautner* (1974), o qual também ficou conhecido pelo título *Um salto no escuro*. Pretendemos situar a atividade artística de Jorge Mautner na conjuntura social e política do Brasil do início da década de 1970, marcada pela vigência do AI-5 e pela consolidação da indústria cultural. Apontamos que foi exatamente em um contexto político e econômico desfavorável que o artista reiniciava sua carreira musical, praticando experimentalismos na busca por inovações formais em suas canções de temática contracultural. Verificamos também de que maneira os diversos aspectos constitutivos do LP se relacionam com a sua produção literária e com valores e práticas do movimento da contracultura.

Palavras-chave: Música popular, Canção, Experimentalismo.

Abstract: In this work, we approach the artistic production of singer and composer Jorge Mautner, analyzing the homonymous record *Jorge Mautner* (1974), which was also known by the title *Um salto no escuro* [*A leap in the dark*]. In this article, we intend to situate Jorge Mautner's artistic activity in the social and political context of Brazil in the early 1970s, marked by repression of the military regime and the consolidation of the cultural industry. We point out that it was exactly in an unfavorable political and economic context that the artist restarted his musical career, practicing experimentalism in the search for formal innovations in his countercultural-themed songs. We also verified how the various constituent aspects of the full length album relate to his literary production and to the values and practices of the counterculture movement.

Keywords: Popular music, Song, Experimentalism.

Jorge Mautner, contracultura e a profecia do Kaos

Marginal, maldito, experimental, anjo torto e *outsider*, alguns dos termos empregados pela imprensa em matérias e reportagens sobre música popular da década de 1970 para designar artistas como Jorge Mautner, Jards Macalé, Walter Franco e Tom Zé, cujos projetos estéticos se primavam pela negação/desconstrução de padrões de beleza que se estabeleciam no campo artístico em paralelo à consagração de artistas sob o rótulo da MPB. A prática de uma poética transgressora, que tensionava formas consolidadas no mercado e que, em alguns casos, colocava em questão o próprio

* Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral realizado na Universidade de Música Franz Liszt (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Alemanha). Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará, Campus de Sobral, curso de Licenciatura em Música. E-mail: guilhermefreire@gmail.com.

conceito de canção, constituiu ao mesmo tempo uma forma de pesquisar novas maneiras de traduzir subjetividades – sendo estas diferentes do repertório de canções engajadas orientadas pelo ideário nacional-popular¹ e das utopias revolucionárias (DINIZ, 2017, p. 171)-, e também uma maneira repudiar os padrões culturais, estéticos e políticos cultivados pelo regime militar e por segmentos sociais conservadores.

Nesse artigo tratamos especificamente do caso de Henrique George Mautner – mais conhecido pelo nome artístico Jorge Mautner-, escritor, compositor, cantor e ensaísta que teve sua trajetória pessoal e produção artística em grande parte marcadas pela alteridade política e estética, pela imparidade com linhas de pensamento óbvias e pela distância do alto grau de reconhecimento conquistado pelos artistas vinculados ao rótulo MPB e de seus padrões estéticos (cf. NAPOLITANO, 2002). Sua afinidade com ideias provocadoras e subversivas fica evidente desde o começo de sua produção artística, com a publicação do livro *Deus da chuva e da morte* (1962), que causou repercussão considerável, lhe rendeu um prêmio Jabuti ainda no mesmo ano e atraiu a atenção de artistas e intelectuais de São Paulo. Com uma narrativa de tom surrealista, místico, existencialista, sem pausas e abordando a temática sexual de maneira provocante, o romance já indicava a afinidade do pensamento de Mautner com a contracultura e atestava a sua orientação libertária em um período em que se travavam debates sobre a liberdade sexual facilitada pelo surgimento da pílula anticoncepcional (cf. ALVES, 2017).

Com o mesmo espírito crítico e verve contestadora, Mautner publicou diariamente em sua coluna, intitulada “Bilhetes do Kaos”, no suplemento cultural do jornal *Última Hora*, entre 1963 e 1964, na qual comentava com a sua visão de mundo sobre temas políticos e eventos conservadores como o acontecimento da “Marcha da Família, com Deus pela Liberdade”, sobre a importância da democracia e do estado democrático de direito, entre outros temas. Ainda em 1963, cria o Partido do Kaos e publicou o seu segundo livro, também intitulado *Kaos*, período em que se auto intitulou como o profeta do Kaos e anunciou a chegada de uma “Nova Era” como promessa de um “mundo realmente melhor” (cf. ALVES, 2017), na qual antagonismos sociais não existiriam e grupos adversários entrariam em coexistência harmônica pela dissipação das barreiras políticas e espirituais entre os homens.


Figura 1 – Manifesto escrito por Jorge Mautner para o Partido do Kaos.

MANIFESTO DO KAOS COM K

I^o) **K DE KRISTUS A DE AMA O DE ONDAS S DE SONORAS !!!!!!!**
II^o) **K de Kamaradas A de Anarquistas O de Organizando-se S de Socialmente !!!!!!!**
III^o) **K de Kaos A de Afrodite-Vênus O de Olorum-Oxum-Ogum-Orum-Oxóssim e S de Shiva**
(que de acôrdo com estudos - pesquisas - descobertas - recentes ao ser transportado como deus ambivalente - kaótico - vida - morte de sua pátria natal para a pátria aonde se inventou - forjou - fabricou - inaugurou a Democracia, isto é, quando Shiva viajou da Índia para a Grécia dos helenos mortais - imortais - eternos - modernos transfigurou-se-metamorfoseou-se-transformou-se-mutacionou-se em Dionísio - Zagreus - Bromios - Soter que por sua vez é e não é ao mesmo tempo-espaço a ésmo no vento e no abraço Exú do Kamdomblé - Umbanda - Quimbanda - axé - axé - axé - axé - evoé - evoé - evoé - evoé Ararô - Iamogibá !!!!!!!).

IV^o) **K DE KOLOFÉ A DE ADONAI O DE OUM E S DE SARAVÁ !!!!!!!**
V^o) **Amor Absoluto !!!!!!!**
VI^o) **Perdão Infinito !!!!!!!**
VII^o) **MISTÉRIO - INESPERADO - EXÚ - POMBA DO ESPÍRITO SANTO !!!!!!!**
(Nota: Este Fundamento anti-Fundamento é de Gilberto Gil)
VIII^o) **Ressurreição a cada instante, aqui - agora - af - aurora !!!!!!!**
(Nota: Este Fundamento anti-Fundamento é de Gilberto Gil)
IX^o) **Kaos é e não é: o Permanente - Incessante - Inesperado - Irresvalável Movimento em movimento da Democracia da Quarta - Dimensão, aonde imperam e não imperam as leis e anti - leis da Relatividade - Simultaneidade - Multiplicidade - Instantaneidade !!!!!!!**
X^o) **KAOS É E NÃO É: EXISTENCIALISTA - INDIVIDUALISTA - NACIONALISTA - UNIVERSALISTA !!!!!!!**
XI^o) **KAOS proclama - alardeia - berra - anuncia:**
Alfa) Orgulho - felicidade - alegria - satisfação de ser fruto-filho-fruta-filha da maior cultura-sabedoria-criatividade-pensar da raça negra, da raça indígena, da raça branca, e mais do que isso, citamos-realçamos-acreditamos-amamos Gilberto Freyre que afirma-confirma-trombetaia-propaga que este país-continente-nação-emoção, Vera Cruz, Santa Cruz, Brasil dos sete mil ou mais Brasis unidos num só são e não são a novidade-originalidade-salvação-redenção da Humanidade e da anti - Humanidade por causa-motivo-fato-Inédito em todo o planeta-terra-globo-Géla-Ceres em que todos nós existimos, nascemos, vivemos e morremos, e que lá do espaço tem a cor azul dominante, por causa da nossa mistura de raças, da miscigenação de fato-concreta-amorosa-sexual-genética-estética-carnal-espíritual-coletiva-existencial entre a raça negra, a raça indígena, a raça branca, que assim produziu-introduziu-criou-inventou este formidável-incomparável-amorável-irresvalável homem e mulher brasileiros, este mulatos, cafuzos, mamelucos, mestiços de todas as cores-espécies-gradações-florações !!!!!!!

axé-axé-axé-axé-evoé-evoé-evoé-evoé Ararô-Iamogibá !!!!!!!



Fonte: Portal Panfletos da Nova Era².

Enquanto filho de pai refugiado judeu e de mãe iugoslava, e, por isso mesmo, inevitavelmente ligado aos traumas causados pela guerra e pela violenta perseguição nazista, Mautner defendia em tom profético em seus escritos a convivência pacífica sem conflitos étnicos na sociedade, via a miscigenação brasileira/latino-americana e a cultura africana como forma de evolução humana e fazer o seu elogio constituía uma forma combater as ideias nazistas de pureza da raça ariana, a qual era (e, lamentavelmente, ainda é) cultivada por grupos sociais e políticos racistas e

supremacistas. Sintetizando suas ideias, Mautner escreveu posteriormente os versos da canção *Urge Dracon*: “Ou o mundo se brasilifica / Ou vira nazista / Jesus de Nazaré / E os tambores de candomblé”. Assim, a poética do Kaos era concebida como um utopismo contracultural que anunciava a superação dos conflitos através da própria entropia do universo e do avanço da tecnologia, uma redenção ao mesmo tempo mística, anárquico-pacifista, libertária, surrealista e existencialista dos problemas sociais (DUNN, 2011, p. 181-183; SILVA, 2016, p. 149-51).

Em 1965, publicou dois novos livros, *Narciso em tarde cinza* e *O vigarista Jorge*, nos quais continuou expressando suas reflexões estéticas, filosóficas e políticas em forma de prosa e, nesse momento, o conjunto dos seus primeiros livros havia formado uma unidade estética, que passaria a ser conhecida posteriormente como a Trilogia/Mitologia do Kaos. Devido ao conteúdo provocador do seu último livro publicado, considerado pelo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) como pornográfico e subversivo, os três mil exemplares fabricados foram apreendidos e Mautner foi incluído na Lei de Segurança Nacional (cf. COHN, 2002). A crescente repressão da ditadura militar no país e as restrições da liberdade de expressão impostas através dos órgãos de censura motivaram Mautner a partir para os Estados Unidos em autoexílio, em 1966, período em que fez trabalhos simples como lavar pratos, datilografar, atuar como massagista, até encontrar o trabalho de secretário e tradutor do escritor Robert Lowell em 1967.

Durante o período em que ficou exilado nos Estados Unidos, entre 1966 e 1971, Mautner morou no distrito Haight-Ashbury da cidade de São Francisco (Califórnia), região conhecida por ter sido o centro aglutinador da contracultura, do movimento *beat* e *locus* difusor do movimento *hippie* na década de 1960. No Village, bairro onde morava, Mautner teve contato e foi influenciado por intelectuais da contracultura, como o poeta, psicoterapeuta, crítico social e teórico do anarquismo Paul Goodman, que relata ter sido o responsável por apresentar a filosofia pacifista de Mahatma Gandhi e o introduzir na reflexão sobre ecologia (MAUTNER, 1980, p. 35). Também teve contato com Alfred Kazin, escritor e crítico literário norte-americano, que teve uma impressão muito positiva das reflexões filosóficas sobre a Mitologia do Kaos (MAUTNER, 1980, p. 12).

Nesse mesmo período, o cenário artístico no Brasil ficou marcado por eventos políticos efusivos, como a instauração da ditadura militar e o início de uma onda de perseguição política, censura e violações dos direitos humanos. No cenário artístico causavam grande repercussão os festivais de música popular organizados pela TV

Record, os quais contribuíram para o acirramento dos conflitos ideológicos entre artistas e intelectuais politicamente engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da nova música “jovem” (Jovem Guarda), até chegar ao seu ponto crítico e à subsequente eclosão do Tropicalismo, cujo projeto artístico buscava superar e suprimir tais dicotomias estéticas entre música politicamente engajada e música alienada. Conforme aponta Favaretto (1996, p. 31-61), realizavam uma operação desmistificadora através da justaposição de símbolos e significantes contraditórios, ou seja, oriundos tanto das tradições brasileiras cultivadas pela ala nacionalista engajada (ritmos, instrumentos e materiais melódicos típicos de gêneros de música popular/folclórica), como também de elementos associados à modernidade e à cultura internacional (*rock*, guitarra elétrica, Coca-Cola, carros, etc.).

Distante dos palcos e dos grandes acontecimentos culturais e políticos do Brasil, Mautner testemunhou, ao invés disso, a insurgência de movimentos sociais e de acontecimentos igualmente fervorosos da história política dos Estados Unidos, como o florescimento da contracultura, o surgimento dos hippies, os protestos contra a guerra no Vietnã, os movimentos pelos direitos civis ocorridos após a morte de líderes da resistência e combate ao racismo (Malcom X e Martin Luther King Jr.), assim como demonstrações pelos direitos de homossexuais e pela liberdade sexual (DUNN, 2011, p. 178). Envolvido pelas experiências efusivas da contracultura e pelas demandas peculiares que teve no exterior, Mautner apenas direciona seu elã criativo para a música depois de retornar ao Brasil, em 1971.

Até então teve apenas uma tentativa de ingressar no campo da música, em 1966, com o lançamento de um compacto simples com as canções *Radioatividade*, no lado A, e *Não, não, não*, no lado B, pela gravadora RCA Victor. A produção artística foi feita por Moracy Do Val e o acompanhamento musical tocado pelo grupo de *folk-rock* The Vikings, dois irmãos que cantavam músicas próprias e repertório dos Everly Brothers. Na primeira faixa, o arranjo com gaita e violões de aço de 12 cordas, ao estilo *folk song* norte-americano, traduziu a tentativa de Mautner de gravar uma canção de protesto “com características internacionais” (ANDRADE, 1966). Porém, a decisão pelo tema da bomba atômica, pouco relevante tanto para as questões políticas da esquerda nacionalista como para artistas da Jovem Guarda, causou estranhamento e o disco controverso não foi bem recebido pela crítica e pelo público, e levou Mautner a ser acusado de ser imitador da arte estrangeira por nacionalistas (ANDRADE, 1966).

Quando retornou ao Brasil, em 1972, Mautner ainda tinha reconhecimento pela sua produção escrita, porém não desfrutava da mesma consagração nacional de seus

amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais haviam centralizado o movimento tropicalista, conquistado reconhecimento na mídia e consolidado seus nomes na história da MPB ao lado de Gal Costa, Maria Betânia e Chico Buarque. Como um fator decorrente de uma mudança de estratégia das grandes gravadoras de eliminar os riscos dos seus investimentos musicais, pode-se apontar certo fechamento dos espaços para experimentalismos e novas tendências na grande indústria. Uma vez que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma hierarquia artística bem definida e um conjunto de artistas consagrados, as grandes gravadoras puderam prover a realização dos lucros através de casts estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, perdendo-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos (DIAS, 2000, p. 57; PAIANO, 1994, p. 216).

Sendo assim, as tentativas de Mautner ingressar no mercado musical e promover sua carreira, nas décadas de 1970 e 1980, acontecem em uma configuração de mercado pouco oportuna, e, não por acaso, recebeu investimentos financeiros singelos das gravadoras e pouco destaque na imprensa. Em diversos momentos se depara com percalços com as gravadoras ou com lojistas, algo que aconteceu com a comercialização do seu primeiro LP *Para iluminar a cidade*, fabricado e lançado pela Phonogram/Philips, em 1972, com o selo Pirata. Como fruto da estratégia de diferenciar seus produtos e captar a demanda insatisfeita do público por projetos musicais distintos, a Phonogram realizou lançamentos de discos de caráter experimental, como o disco de Jorge Mautner e dois discos de Jards Macalé com um preço mais acessível para o público.

Com o intuito de testar a estratégia comercial não estudada ou planejada de criar uma “Série Econômica” de lançamentos, a gravadora atribuiu 15 cruzeiros como preço máximo de revenda, metade do valor usualmente cobrado por discos de música popular. Como consequência, os lojistas se recusaram a vender o LP e não fizeram encomendas, alegando que teriam lucro menor que o normal (cf. SOUZA, 1975). Obviamente o boicote prejudicou a distribuição do disco e o alcance da difusão do trabalho de Mautner, e, além disso, ocorreu um fiasco também na ocasião do show promocional de lançamento do disco, organizado para o dia 1º de julho, pois os discos físicos não chegaram a tempo do Rio de Janeiro para a apresentação em São Paulo. Como se não bastasse, mesmo sem o disco ainda havia a intenção de realizarem o show, o qual não foi possível, uma vez que um problema técnico impediu que a amplificação funcionasse (cf. UM FRACASSO, 1972).

Apesar das complicações e das condições de atuação desfavoráveis em um mercado já consolidado, competitivo e com pouco espaço para investimento em artistas com projeto estético experimental, Mautner continuou cultivando suas ideias filosóficas alinhadas com a sua profecia do Kaos e com a contracultura, fazendo seus trabalhos na década de 1970 e assim realiza mais dois lançamentos: um disco homônimo *Jorge Mautner* (1974), também conhecido pelo título do show de divulgação *Um salto no escuro*, e cujo lançamento foi feito pela gravadora Polydor, e, dois anos depois, o LP *Mil e uma noites de Bagdá* (1976), lançado pela Philips/Phonogram.

Nesse artigo abordamos especificamente o LP *Jorge Mautner* (1974)³ e realizamos um estudo, buscando compreender o projeto estético concebido em sua criação e avaliar se existe uma unidade temática em seus diferentes parâmetros (capa, contracapa, letras, sonoridade dos arranjos, etc.). Intentamos também verificar quais são as relações entre os temas tratados nas canções e as suas formulações filosóficas sintetizadas na Mitologia do Kaos, assim como os possíveis significados das letras e as relações com debates políticos ou estéticos daquele período. Antes de seguir para a análise, consideramos conveniente problematizar os sentidos do termo “maldito” e “marginal”, e das tomadas de posição feitas por artistas como Jorge Mautner, Walter Franco, Tom Zé, entre outros.

Conflitos simbólicos e representações sobre o termo “maldito”

Em um período em que a MPB atingia o ápice do processo de institucionalização, em que se consagravam artistas que permaneceriam na história como os principais heróis da produção da canção popular no país e que se consolidava uma hierarquia artística e estatuto básico de criação (cf. NAPOLITANO, 2001), aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística ‘oficial’ e sendo rotulados como “malditos” ou “marginais”. É ao longo da década de 1970 que tais rótulos ganharam evidência, fazendo referência tanto às baixas vendas de discos obtidas por alguns artistas, como também ao teor hermético de suas composições e a certa postura *underground*, contrária a padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Além de Jorge Mautner, artistas como Jards Macalé, Tom Zé, Walter Franco, Marcus Vinicius, Hareton Salvanini, também praticaram procedimentos de cunho experimental, explorando os limites da arte

cancionista e abraçando o ideário de uma cultura avessa ao *mainstream*, cujo estatuto básico era colocar-se à margem dos sistemas político e cultural dominantes.

Pensando nesse tipo de produção, algumas questões tornam-se pertinentes para compreendermos melhor o sentido da ação destes artistas durante o período. Por que investiram parte de suas obras e carreiras em pontos, temas e estéticas não reconhecidas ou toleradas pela maior parte da sociedade brasileira? Porque persistiram em uma linha estética divergente dos cânones musicais consolidados no mercado? Porque buscaram nos exotismos, em atonalismos, nas imagens oníricas e em experimentalismos poéticos e musicais as representações de uma proposta estética transformadora da sociedade?

Em *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que trata da cultura marginal no Brasil deste período, o pesquisador Frederico Coelho destaca que o termo *marginal* passou a ser corrente a partir de alguns eventos culturais. Segundo o autor, as declarações e trabalhos de Glauber Rocha e de Hélio Oiticica entre 1965 e 1968, as manifestações tropicalistas na música popular, as publicações do semanário carioca O Pasquim, os filmes em super-8 de cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, entre outros, traziam as bases do que ficou designado como cultura marginal.

Para o pesquisador, no momento em que alguns cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores se assumem marginais diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes, eles criam para sua própria “sobrevivência intelectual” um espaço em que regras, cânones ou respeito às “tradições nacionais” foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e de opinião. Deste modo, os diversos tipos de produção designados como marginal (cinema, música, imprensa, etc.), delimitaram os únicos espaços onde um tipo específico de produção e reflexão cultural pôde ser feito no período de intensa repressão do regime militar (COELHO, 2010, p. 200).

Assim, se pensarmos nessa delimitação de espaços e nas ações desses agentes situadas em um contexto de lutas simbólicas com vistas a legitimação cultural no campo artístico, podemos interpretar essa postura *underground* como um tipo de estratégia intencional de atuação. Nesse sentido, as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas como uma forma de atuação passiva, ou “menor” de artistas naquele momento, mas sim como um posicionamento consciente e ativo. Elas expressavam uma decisão de um grupo ativo de agentes culturais pelo rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média (cf.

COELHO, 2010). Comentando sobre o tema em seu livro, Heloísa Buarque de Holanda também corrobora esta ideia:

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 68).

Conforme já apontamos no tópico anterior, a trajetória artística de Jorge Mautner esteve marcada pela alteridade e pela transgressão de determinados valores conservadores das classes sociais altas e médias. Se considerarmos os seus discursos em entrevistas, sua produção literária e musical, suas decisões e a consciência dos seus argumentos, pode-se assumir que Mautner incorporou o mesmo *habitus* artístico e a mesma estratégia intencional de atuação no campo artístico. Mesmo que não houvesse perspectiva de receber maior retorno financeiro ou conquistar um público mais amplo, optou ainda assim por continuar investindo em seu projeto estético experimental e buscando novas formas musicais e poéticas para expressar suas reflexões filosóficas nas décadas de 1970 a 1990, perseguindo a possibilidade de alcançar a consagração no campo artístico através da singularidade e da qualidade provocadora do seu trabalho.

Após a edição e o início da vigência do AI-5, o exílio de alguns intelectuais e artistas centrais da música popular brasileira, e a censura de obras importantes, o campo artístico da década 1970 transformou-se em um terreno aberto para a disputa de posições no âmbito da produção cultural. Nesse cenário, a cultura marginal apareceu como produto de um grupo atuante e passou a fazer parte dos debates intelectuais (COELHO, 2010).

Nesse período, estar à margem consistia não em uma postura de desistência ou passividade de tais artistas, mas em uma tomada de posição consciente diante das possibilidades de atuação disponíveis. Ao invés de colocarem-se a par de certos modelos compatíveis com o gosto popular, o que muitas vezes significava abrir mão da criatividade e da inovação formal em seus trabalhos, alguns artistas preferiram manter suas preferências estéticas e atuar de uma maneira mais autônoma em relação às tendências do mercado. O caso de Jorge Mautner é bastante representativo desse tipo de produção, pois ao longo de sua carreira artística manteve uma busca por inovações formais e o emprego de sons inusitados, seja na dicção do canto, no tipo de arranjo misturando elementos de culturas diversas, em associações imagético-filosóficas inusitadas nos versos das canções de temática contracultural.

Figura 2 – Cartaz de divulgação do evento “Transgressores” (2003), organizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, Distrito Federal.



Fonte: Portal Panfletos da Nova Era⁴.

Não por acaso, em resenhas de lançamento dos seus discos publicadas na imprensa, comentava-se frequentemente sobre a incompatibilidade de Mautner com os padrões de mercado e com processos de formatação de produtos para comercialização desde os primeiros anos de sua carreira:

Parece uma formiguinha com seu bandolim. Ele sabe imitar porta, vagalume, liquidificador. Só escreve clichê, com *a originalidade de um marciano*. Eu fiquei realmente assustado ao saber que “Vampiro” [canção de Jorge Mautner] era anterior a “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”. “Olhar Bestial”, que está nesse LP, também. É preciso que também se saiba que, mesmo agora, depois de tantos tropicalismos, não foi fácil colocar Jorge no disco: “Ele é muito bom - diziam os chefes -, mas *não há onde colocá-lo*, o público não vai saber como classificá-lo. E isso não vende”. Será?⁵ (IRONIA, 1974)

(...) Jorge Mautner, o músico ou o escritor, foi sempre considerado “estranho”, “hermético”. Desde que surgiu em 1962 o primeiro livro de uma trilogia, a “Trilogia do Kaos”, Mautner falava de coisas em que muita pouca gente se atrevia a pensar. Primeiro nos livros e depois nas músicas, sempre propôs uma nova concepção de vida, de mente. “Uma visão de Zaratustra [menção à obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche], de Macunaíma [menção à obra de Mário de Andrade], socialista/cósmica/antropofágica (O COMÍCIO, 1978).

Outro aspecto peculiar da carreira de Mautner é a dificuldade de se dissociar a sua produção literária de sua produção musical. Seus discursos, suas formulações filosóficas e conceituais – expressões de uma visão de mundo peculiar-, encontrados em seus romances e textos ensaísticos e sintetizados naquilo que se designou como a Mitologia do Kaos-, parecem constituir a própria fonte criativa para os processos criativos musicais. Ao reiniciar sua carreira musical em 1972, Mautner parece se debruçar sobre a sua poética a partir do trabalho já feito na literatura, revisando suas ideias criativas, transmutando-as para a linguagem musical e criando novas formas de expressá-las.

Assim, seja através de símbolos em forma de letra de canção ou na forma musical (sonoridade de arranjos, instrumentação, tipos de acordes, etc.), despontam em sua obra elementos característicos de suas teorias e do seu pensamento, como, por exemplo, diversos símbolos relativos à ecologia, ao misticismo, às culturas indígena e afro-brasileira, à liberdade sexual, reflexões sobre a tecnologia, o sistema solar e visões proféticas sobre a humanidade. Em outras palavras, em seu processo criativo, o elogio à miscigenação e à cultura latina e afro-brasileira, feito em sua profecia do Kaos, se transmuta em arranjos com batucada de samba e letras com menções à mandinga, ao quilombo, ao índio do Xingu e ao maracatu; as menções à bomba atômica e a promessa de redenção através da tecnologia, se converte em versos de canções românticas alinhadas com o lema paz e amor da contracultura e com teor surrealista como “É que para mim, *anjo astronauta* / Só me interessam os caminhos / Que levam ao coração”.

Esse procedimento criativo típico carrega também outra consequência estética, que é o caráter autobiográfico de sua obra textual e musical, traço relatado pelo próprio compositor em entrevistas (cf. IRONIA, 1974). Uma vez que seus processos criativos composicionais têm como ponto de partida criativo uma linha de pensamento singular e indissociada da personalidade de Mautner, é compreensível que a obra apresente aspectos autobiográficos, ainda que estes se manifestem a nível subliminar.

Ao que tudo indica, o processo composicional do seu segundo LP *Um salto no escuro* (1974) não foi diferente, pois no disco Mautner encontrou novas formas de

expressar suas ideias filosóficas através da música e, deste modo, criou também formas inovadoras de se compor canções através de procedimentos que trazem a mesma marca de singularidade que tem o seu pensamento. Vejamos, na apreciação do projeto estético do disco e na breve análise musical dos seus fonogramas a serem realizadas nos tópicos a seguir, algumas maneiras pelas quais Mautner adotou suas formulações filosóficas como fonte criativa de processos composicionais e praticou experimentalismos musicais nos arranjos.

Contracultura à brasileira no LP Um salto no escuro de Jorge Mautner

Estabelecendo uma relação antagônica com a ideia metafórica de iluminação presente no título do seu primeiro LP *Para iluminar a cidade*, no disco *Um salto no escuro* Mautner traduz as experiências que teve da contracultura norte-americana à sua maneira peculiar, elaborando um projeto estético centrado na metáfora de um salto no escuro. O significado da expressão, no entanto, vai além da literalidade e de um significado unívoco de ação arriscada com consequências imprevisíveis, pois na letra da canção que dá título ao disco o compositor fez outras associações polissêmicas. Vejamos a seguir a letra:

Tem um jato de luz saindo
Do meu crânio para o seu crânio
Oh meu amor, como eu te amo

Tem dois arco-íris unindo
Meu coração com o seu coração
Oh meu amor, mas que paixão

Tem mil horizontes com gritos e fontes no nosso caminho
Lágrimas e doçura, tudo isso será loucura de um milhão de crânios
E o amor que é tão raro hoje em dia
Em que tudo é tão caro que já virou mercadoria

Nosso beijo explode o passado e o futuro
Porque o amor sempre é um salto no escuro
Porque o amor sempre é um salto no escuro
É que o amor sempre é um salto no escuro

Observamos, ao longo da letra, a incursão na temática das relações amorosas, típica em manifestações do movimento da contracultura, que ficou marcado pelo lema paz e amor, pela prática da liberdade sexual e pela desconstrução de tabus envolvendo a sexualidade. Nesse sentido, pode-se dizer que o projeto estético do disco parece estar centrado na defesa do sentimento de amor, de afetividade, algo que fica explícito especialmente na última estrofe, na qual se vincula a metáfora com a imprevisibilidade

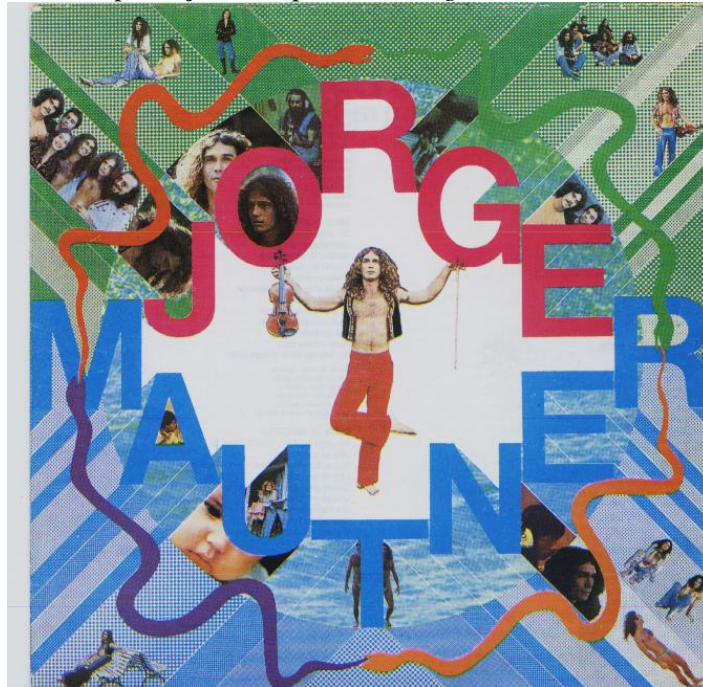
das relações amorosas. A defesa desta temática indica também um posicionamento claro, consciente e contrário à vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5), ao nefasto clima de repressão, de perseguição política e à ocorrência de casos de violação dos direitos humanos do período. Ao mesmo tempo, a temática também já teve importância central em seus livros, em suas formulações filosóficas otimistas da Profecia do Kaos e, assim, representa também uma releitura de sua poética.

Nesse sentido, parece se formar na maioria das faixas do disco e nos diversos aspectos constitutivos do disco (letras, arranjos, instrumentação, projeto gráfico das capas, textos de contracapa) uma centralidade da temática amorosa colocada em destaque na faixa-título do disco, que se manifesta de diferentes maneiras e é combinada a diversos subtemas. Referências e associações inusitadas feitas no âmbito das letras – como bombas atômicas com desejo e beijos, anjos com espadas e vampiros voadores, cavalo de asas douradas e o décimo planeta, um anjo-astronauta no universo e os caminhos que levam ao coração-, conferem um tom por vezes surrealista, por vezes místico, onírico ou existencialista à abordagem da temática, o que por consequência cria certo estranhamento e distancia fundamentalmente a estética de Mautner de padrões do repertório romântico da MPB.

No design gráfico da capa do disco, elaborado pelo artista plástico Rogério Duarte, é possível identificar referências implícitas à espiritualidade oriental, elemento também cultivado por intelectuais da contracultura norte-americana (P. ex. o poeta *beat* Allen Ginsberg) como parte da busca por novos estilos e vida e pelo autoconhecimento, fenômeno que também causou repercussão no Brasil naquele período (BALDELLI, 2017). Vemos na imagem a seguir que Mautner assume uma postura corporal bastante peculiar e não muito comum em capas de disco, e parece se espelhar na imagem de um dos avatares do hinduísmo (P. ex.: Kurma, a tartaruga real). Não por acaso, o próprio Mautner relata em seu livro (MAUTNER, 1980, p. 18) que era chamado de “Krishnamurtiano”, entre outras várias denominações.

Outro símbolo místico identificável na capa são as serpentes que mordem a própria cauda, referência à figura iconográfica do Ouroboros, o qual representa o tempo circular, e também o ciclo de renovação/evolução através da morte e renascimento, entre outros variados significados (CIRLOT, 1992, p. 344-5). A mística que envolve essa imagem e seus significados já havia sido abordada anteriormente em seu livro *Deus da chuva da morte* através do personagem Boros, professor de teatro (MAUTNER, 1962, p. 32-49) e também será comentada, posteriormente, no livro *Panfletos de uma nova era* (MAUTNER, 1980).

Figura 3 – Reprodução da capa do LP *Jorge Mautner* (1974/Polydor).



Fonte: Acervo do autor.

Além desses aspectos, a disposição das letras, das fotografias, das cobras e das linhas azuis e verdes parece formar um padrão circular típico, comumente empregado em mandalas, figuração que tem origem na antiguidade das culturas budistas, hinduístas e tibetanas e que são utilizadas na prática da meditação. Pesquisadores apontam que elas representam a relação complexa entre a exterioridade e a interioridade, o mundo tangível e a psique humana, o Homem (individualidade) e o Cosmo (totalidade) (CIRLOT, 1992, p. 292-4), entre outros significados. Esse tipo de design de capas referenciado no padrão de mandalas foi empregado também em outros discos do período, como *Expresso 2222* (1972/Philips) de Gilberto Gil e *Krishnanda* (1968/CBS) de Pedro Santos, com a mesma intenção de fazer referência à espiritualidade oriental.

No que se refere aos arranjos e à sonoridade do disco, em duas matérias publicadas por periódicos na década de 1970, encontram-se discursos de Jorge Mautner que trazem indícios que nos permitem compreender melhor o sentido de suas opções estéticas. Vejamos a seguir:

[Jorge Mautner] - O *pop* é o aspecto universal; suas raízes, sua alma é seu coração são negros, negritude americana, meu som tem os lamentos dolentes de uivos de *blues* e maracatus o tempo todo. No fundo, o meu disco tem o Amazonas e os atabaques negros, a alma urbana *freak*, a essência da alma humana em vertigem dos dias de hoje. Se você prestar bem atenção e se ligar sem preconceitos no meu som, você começará a perceber mil imagens dentro das imagens; e sempre tudo com ironia, um sarcasmo de quem vê a vida com outra visão, uma inclinação de 87° a oeste⁶ (IRONIA, 1974).

- Se eu tivesse que definir minha música, diria que ela está ligada à dimensão dos gibis, dos cinemas, das televisões e dos asteróides. Uma espécie de mistura do mundo industrial com a cultura negra, porque foram os negros que inventaram esta loucura genial que é a nossa música, dos rocks aos sambas, dos blues aos maracatus (MAUTNER, 1972).

Além do elogio à cultura negra, quase sempre presente em seus comentários sobre a profecia do Kaos, percebemos também na sua descrição do seu trabalho a referência aos gêneros musicais *pop*, *blues*, maracatu, samba e também à expressão genérica batuque. É justamente pela sonoridade dos gêneros citados que se caracterizam as faixas do disco, seja nos arranjos, seja nos parâmetros composicionais ou nas letras. Deste modo, Mautner parece realizar nesse LP uma síntese da estética musical da contracultura norte-americana – marcada pela sonoridade da música negra, como o *rock* (p. ex. Jimi Hendrix, The Doors, The Who), o *blues* (p. ex. Jim Crown, Blues Project), o *soul* (p. ex. Janis Joplin) e também pelo pop psicodélico (p. ex. os discos *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour* da banda The Beatles) (cf. FRITH, 1984)-, com gêneros da música popular brasileira (samba e maracatu).

Vale destacar, no entanto, que a ação de Mautner de incorporar e criar uma nova linguagem contracultural com o seu projeto estético através da combinação de elementos de gêneros estrangeiros e nacionais e de suas idiossincrasias textuais tem um sentido fundamentalmente distinto da produção da contracultura norte-americana, especialmente se considerarmos a configuração do campo artístico musical após as transformações trazidas pelo Tropicalismo. Conforme aponta Simon Frith (1984, p. 60-1), em fins dos anos 1960 artistas do rock expressaram suas opiniões sobre política e sociedade através de suas opções estético-musicais, abordando nas letras temas como a crítica da cultura de massa e da transformação da cultura em bens de consumo. Tratava-se da negação da invasão do capitalismo na esfera da cultura, em que as pretensões estéticas e artísticas não deixavam de se desvincular das pretensões políticas e da visão crítica sobre o mundo e o modo de produção industrial.

No contexto brasileiro pós-1968, o avanço da racionalização do mercado e a consolidação da indústria cultural já havia transformado o modo de operar das gravadoras, que já incorporavam mesmo aquelas manifestações contrárias à lógica comercial como mais uma estratégia de explorar possíveis demandas de consumo ainda não reconhecidas ou o fetiche da inovação musical. O movimento tropicalista, por sua vez, desmitificou o uso da guitarra elétrica e normalizou a apropriação de elementos musicais estrangeiros e, assim, tornou irrelevantes temas que anteriormente eram

centrais, como o anti-imperialismo e o engajamento estético-político na música. Nesse sentido, a incorporação de elementos musicais estrangeiros (guitarra elétrica, rock, soul e blues) por Mautner e também pelos demais artistas no mercado já não tinha mais o efeito transgressor que tivera alguns anos atrás, assim como o cultivo de gêneros da música brasileira já não tinha mais o mesmo sentido político de resistência ao imperialismo cultural estrangeiro.

Além desse aspecto contextual, também fica evidente em discursos que Mautner não tinha convicções puristas sobre a relação entre arte e mercado e não percebia como um problema ou como desvirtuamento a incursão de discos de artistas da contracultura nos circuitos comerciais com altos índices de vendagem e a incorporação da sua estética por segmentos sociais altos hegemônicos. Vejamos a transcrição de uma entrevista publicada em março de 1972:

[Revista Bondinho] Então você acha absolutamente normal o processo de industrialização de toda essa contracultura, dessa cultura emergente...

[Jorge Mautner] Eu acho que sim. Bom, qualquer artista que vende disco e tenha popularidade... Os Rolling Stones, por exemplo, é sempre um negócio... Puxa, mas é arte underground, é contracultura, é autêntico, puro, ou já foi contaminado pelo consumo, pela indústria? Não, mas isso é inocência, porque na medida em que você infiltra a própria cultura no Estado estabelecido, você está continuando essa grande reforma cultural, né? Então eu sei lá, se... a linguagem de Andy Warhol passa a ser a linguagem adotada inclusive pela classe detentora do poder, isso eu acho que significa um avanço pra nossa cultura, se infiltrando. Eu acho que isso são dados inevitáveis. É que eu acho que essa cultura é a essência do espírito da indústria, então eu não vejo contradição, porque, por exemplo, num mundo superindustrializado, as transas, a ética, a filosofia existencial terão de ser essa (COHN, 2002, p. 60-61).

Nesse sentido, a produção de canções no período pós-1968 e a releitura da contracultura realizada por alguns artistas considerados “malditos” indicavam uma transformação essencial nos sentidos da atuação do artista, abandonando as questões do ideário nacional-popular para adotar temas e valores do internacional-popular, conforme conceito elaborado por Ortiz (2003, p. 105-145). Ao invés de instrumentos e símbolos de gêneros folclóricos brasileiros que simbolizavam a prática do engajamento político na década de 1960 – como a viola, o boiadeiro, o sertão, a periferia, a favela, a fome e figuras heroicas que superavam os impasses-, passava-se a abordar temas e cultivar signos mais associados a uma cultura internacional globalizada, como a Coca-Cola, a música *pop*, o *rock*, o soul, expressões em inglês (p. ex. “Hey você”, “Baby-hip”), menções à celebridades (p. ex. a atriz sueca Greta Garbo ou a musa Brigitte Bardot),

simbolismos do misticismo/esoterismo, transformações trazidas pela tecnologia (p. ex. bombas atômicas, um cérebro eletrônico – disco de Gilberto Gil, astronautas e a corrida ao espaço, etc.), entre outros.

A produção de Mautner acontece precisamente nessa mudança de contexto e do sentido de atuação, o qual também acontece justamente após o exílio de alguns artistas (Gilberto Gil, Caetano Veloso e Mautner) em países estrangeiros e a consequente incursão da experiência em culturas estrangeiras desses artistas em suas produções. Vejamos nas análises de algumas faixas do disco de Mautner de que maneira Mautner abordou temas associados à uma cultura globalizada, praticou experimentalismos musicais nos arranjos e adotou suas formulações filosóficas como fonte criativa de processos composicionais.

Alguns experimentalismos poético-musicais nas faixas do LP

Uma das características marcantes da *performance* de Jorge Mautner no disco é o comportamento vocal do seu canto, que é marcado pelo emprego de saltos com glissando ascendente para notas bastante agudas em versos de destaque das canções, como, por exemplo na palavra “estrela” do primeiro verso da canção *Herói das estrelas* ou na canção *O relógio quebrou*. O uso desse efeito acaba ganhando grande relevância no disco, pois acontece na grande maioria das faixas do disco e confere certo toque feminino ao canto, problematizando assim as identidades masculina e feminina. Essa provocação de Mautner sobre os padrões de comportamento de gênero fica ainda mais evidente em uma performance da canção *Guzzy Muzzy* registrada em um programa de televisão (não identificado), na qual se traz certa ambivalência de características masculinas e femininas⁷. O uso de calça boca de sino azul turquesa colada, blusa entreaberta com decote e adornos (colar, muitos anéis e braceletes de metal) de características femininas, além de pequenos pulos, gestos delicados com o dedo indicador e rebolados se contrapunham às características masculinas, como as partes descobertas do corpo não depilado e sua fisionomia muscular bem definida.

Outra ocorrência bastante peculiar de experimentalismo no canto acontece na faixa *Samba dos animais*, cujo tema é inspirado em suas reflexões e convicções sobre ecologia e, de maneira indireta, sobre a cultura indígena, questões já antes abordadas em sua obra literária. Em um tom nostálgico e humorístico, Mautner na letra faz um elogio dos costumes no período paleolítico, anterior à formação das civilizações, em que ele

afirma que os homens falavam com os animais e vivam com paz interior. Vejamos abaixo a letra:

O homem antigamente falava
Com quem? com quem? com quem?
Com a cobra, o jabuti e o leão
Olha o macaco na selva
Aonde? aonde? ali no coqueiro!
Mas não é macaco baby, é meu irmão!
Porém durou pouquíssimo tempo
Essa incrível curtição
Pois o homem, rei do planeta
Logo fez sua careta
E começou a sua civilização
Agora já é tarde
Ninguém nunca volta jamais
O jeito é tomar um foguete
é comer deste banquete
Para obter a paz - aquela paz
Que a gente tinha quando falava com os animais
Quém, quem, quem
Miau, miau
Au, au, au, au
Bom dia dona Cabrita, como é que vai?

Para tecer o elogio, Mautner vai imitando o som de cada um dos animais (leão, cavalo, pato, gato, cachorro, cabra) em momentos específicos da letra, quase como simulando a conversa com os animais em ritmo de samba. Além desse procedimento já bastante incomum em discos de música popular brasileira, na repetição da estrofe entra uma segunda voz dobrando o canto principal uma oitava acima com voz de pato, passando-se a impressão de Mautner estar cantando junto com um pato. Os experimentalismos praticados nessa faixa, além de causarem certo estranhamento e distinguirem fundamentalmente o projeto estético de Mautner dos demais artistas da MPB e dos padrões de beleza consolidados no mercado fonográfico, têm uma relação direta com o pensamento sobre ecologia, o qual muito provavelmente constituiu como fonte criativa no processo de elaboração do arranjo.

Mais uma prática musical peculiar se encontra na canção *Ginga de Mandinga*, na qual Mautner aborda o tema central do amor e ao mesmo tempo reverencia o samba e o quilombo, manifestações da cultura negra afro-brasileira. Conforme já apontamos anteriormente, o elogio à cultura negra é um elemento constante na obra de Mautner desde as suas primeiras publicações e, particularmente na letra dessa canção, se manifesta pelo eu-lírico que galanteia sua parceira dedicando a ela o seu batuque de samba e sua ginga, como um presente, e enaltece as vivências no quilombo e no terreiro. Vejamos a letra:

Olha só que dengue que eu faço aqui pra você
Nesse merengue
Olha só que ginga que eu gingo aqui pra você
Só de mandinga
Olha só que tombo que você leva
Sambando aqui no quilombo
Ouve só que banda que toca assim
Pra saudar quem vem de Aruanda

Tem estrelas no céu, tem estrelas no mar
Tem uma estrela sozinha no fundo do seu olhar
São tudo lantejoulas que a noite vem usar
Em cima do terreiro onde você vem sambar
Usando aquela fantasia, tem a cor do meio-dia
E tem o sol de pedraria só pra me ofuscar

Olha só que dengue que eu faço aqui pra você
Nesse merengue
Ouve só que banda que toca assim
Pra saudar quem vem de Aruanda

A construção do acompanhamento instrumental apresenta certo hibridismo, pois as linhas de acompanhamento da primeira seção executadas pelo baixo, guitarra e teclado constituem em um riff característico do gênero blues (ver Figura 4 abaixo), porém a bateria toca uma condução rítmica de samba junto de uma cuíca.

Figura 4 – Transcrição de acompanhamento realizado pela guitarra elétrica na Seção A e em solo atonal de piano de *Ginga de Mandinga*.



Na segunda seção, as linhas de acompanhamento de todos os instrumentos são típicas do gênero samba e criam um contraste com a primeira seção pelo uso de notas mais longas, pela entrada de outros instrumentos de percussão (bongô e ganzá) e pela progressão harmônica maior e com mais acordes empregada. Após o término da segunda seção, se inicia uma seção de improviso peculiar com o riff da primeira seção, em que ganha destaque a combinação de um solo atonal de piano com acompanhamento de cuíca. O solo é repleto de notas dissonantes rápidas, escalas e *clusters* que não se harmonizam com os acordes, explorando assim a tensividade na escuta. Após o solo atonal de piano segue-se um solo de violino de Mautner, o qual também traz notas tampouco consonantes e a tensão se mantém. A opção pelo emprego de dissonâncias e experimentalismos no arranjo é um indício da postura transgressora e consciente na produção do disco e caracteriza a poética transgressora de formas musicais de Mautner,

que não deixa de dar continuidade à defesa de suas ideias anteriormente publicadas em seus livros.

Mais outro caso de emprego de experimentalismo acontece na faixa *Herói das estrelas*, canção que parece dialogar com o tipo de narrativas de revistas em quadrinhos ao trazer em sua letra uma descrição de uma espécie de super-herói intergaláctico. Ao se empregar referências do simbolismo místico para abordar um tema do espaço sideral, cria-se certo tom surrealista na narrativa com expressões como: a “irmandade dos planetas”, os “misteriosos fulgurantes sete anéis de saturno”, ou o “anjo astronauta” que lhe deu uma “espada de luz”. No que se refere ao arranjo, durante os primeiros vinte segundos da música, é realizada uma introdução com uma frase de teclado e violão executada com as notas do acorde de Sol menor associada a incursões de sons percussivos incomuns, que parecem lembrar o som da fricção de um objeto de borracha ou uma cuíca desafinada bastante grave, além de batidas de tambor. A sonoridade incomum da combinação da frase com a percussão cria uma atmosfera de mistério/enigma com a sua tensão e prepara o início da música.

Figura 4 – Transcrição de acompanhamento realizado pelo violão na introdução de *Herói das estrelas*.



A abordagem da temática central do disco acontece nos últimos versos da canção, nos quais, em uma formulação de teor surrealista, é destacada a importância do sentimento de amor pelo personagem místico de um anjo astronauta: “É que pra mim, anjo astronauta / Só me interessam os caminhos / Que levam ao coração”. Construções simbólicas como esta constituem traços da singularidade do projeto estético de Mautner e uma das maneiras pelas quais Mautner traduziu as suas vivências no movimento da contracultura nos Estados Unidos.

Considerações finais

Em um período marcado pela violência física e simbólica aos grupos e às manifestações contrárias ao regime militar, observamos nas análises algumas maneiras pelas quais a produção artística de Jorge Mautner se contrapôs ao clima de repressão física e política e recriou práticas artísticas e valores do movimento da contracultura no Brasil. Ao eleger como temática central o sentimento de amor, praticar experimentalismos musicais e adotar as ideias e formulações da sua produção literária

(Mitologia do Kaos) como fonte criativa nas composições, Mautner além de se posicionar politicamente, criava novas formas de compor canções, que se alinharam e caracterizaram um tipo de repertório específico de canções experimentais pós-1968, compostas pelo grupo de artistas designados como “malditos”.

Através de suas performances desinibidas, de sua afinidade com temas provocadores e subversivos e dos experimentalismos musicais praticados, Mautner tensionava certos padrões de linguagem e conduta estabelecidos no mercado e os desconstruía, praticando uma poética marcada pela singularidade das ideias filosóficas do seu pensamento místico, libertário e contracultural. Observamos nas análises algumas maneiras pelas quais os diversos temas de sua obra literária foram abordados e expressados musicalmente, como o emprego de versos *nonsense* (sem sentido), formulações surrealistas nas letras, o elogio ao candomblé e às culturas negras e indígenas, temas da ecologia e do misticismo, elementos esses que caracterizam o seu projeto estético e que refletem também a atualização de temas no repertório de música popular brasileira.

Tais práticas, contanto, acontecem uma configuração de mercado pouco oportuna, com indústria cultural muito mais integrada e racionalizada que em décadas anteriores e com o fechamento de espaços para práticas experimentais, para a criação livre e improvisações. Nesse sentido, o conjunto de canções experimentais produzidas no período expressou um segmento pequeno com limites de difusão muito bem definidos, cujo alcance era suplantado pelas produções bem acabadas e consagradas no mercado, comprometidas com o embelezamento e o entretenimento. Assim, as manifestações de uma cultura *underground* e a poética transgressora de formas de canção de Mautner constituem práticas que parecem almejar devolver ao público uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos “perfeitos” do mercado artístico (TATIT, 2004, p. 239), ou mesmo, oferecer algum grau de resistência aos esquemas impostos pelo mercado.

Referências:

ALVES, Valéria Aparecida. “Viva a Liberdade”: Contracultura na obra literária de Jorge Mautner. *Revista Expedições*, Morrinhos – Goiás, v. 8, n. 2, p. 120–144, mai./ago. 2017.

ANDRADE, Mário de. As notas zangadas de Jorge Mautner. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1966, 19 de maio. Caderno B, p. 8.

BALDELLI, Debora. Movimento Hare Krishna, contracultura e música popular. *Revista Debates – UNIRIO*. 2017, n. 19, p. 91-111, nov. 2017.

CHAVES, Reginaldo Sousa. *O Kaos de Jorge Mautner: Escrita e temporalidade (1950-1960)*. 2019. Tese (Doutorado em História). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sérgio; DE FIORE, Juliano. (Orgs.). Jorge Mautner. (Trajetória do Kaos). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. 1998, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

DUNN, Christopher. Jorge Mautner and Countercultural Utopia in Brazil. In: Beauchesne K., Santos A. (editors). *The Utopian Impulse in Latin America*. Palgrave Macmillan, New York, 2011.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FRITH, Simon. Rock and the Politics of Memory. *Social Text*, n. 9/10, p. 59–69, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

IRONIA-Sarcasmo-amor, som de Jorge Mautner. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1972, 4 de agosto. Anexo, p. 3.

MAUTNER, Jorge. *Panfletos da Nova Era*. São Paulo: Global, 1980.

MAUTNER, Jorge. Deus da Chuva e da Morte [1962]. In: *Mitologia do Kaos*. (Vol. 1). Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

MAUTNER, o som do caos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1972, 10 de agosto. Caderno B, p. 4.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural. *CONGRESSO LATINO AMERICANO DE IASPM*, V, 2002, México. Actas del V Congreso. México, Distrito Federal: IASPM, 2002.

O COMÍCIO musical de Mautner. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1978, 7 de novembro. Geral, p. 17.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SILVA, Antônio César S. *Jorge Mautner e seus múltiplos na escrita autobiográfica*. 2016. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SOUZA, Okky de. Jorge Mautner: De como nossas rádios boicotam a si próprias. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1975, 26 de março. Geral, p. 11.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

UM FRACASSO o lançamento do LP de Mautner. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1972, 4 de julho. Caderno Ilustrada, p. 36.

¹ Para saber mais sobre o ideário nacional-popular e a produção de canções politicamente engajadas, consultar CONTIER, 1998.

² Portal acessado no dia 08/07/2021. Disponível em: <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/5418>

³ Além deste artigo, outras pesquisas e trabalhos já foram realizados sobre a produção artística de Jorge Mautner. Para saber mais sobre outras obras e outros aspectos da produção artística de Mautner, consultar a literatura disponível sobre o tema: ALVES, 2017; CHAVES, 2019 e SILVA, 2016.

⁴ Portal acessado no dia 08/07/2021. Disponível em: <http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/4813>

⁵ Grifos nossos. Colchetes nossos.

⁶ Grifos reproduzidos do texto original.

⁷ Registro em vídeo da performance de Jorge Mautner acessado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=gyf8EJ4nFOA> no dia 25/08/2021.

Artigo recebido em 29 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 10 de outubro de 2021.

DESBUNDAR É UM ATO POLÍTICO: NOVOS BAIANOS E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

DESBUNDAR IS A POLITICAL ACT: NOVOS BAIANOS AND THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Caroline GONZAGA*

Soraia GATTI**

Resumo: Durante a ditadura militar (1964 – 1985) a influência da contracultura internacional chegou ao Brasil e atingiu a juventude a partir de pressupostos revolucionários subjetivos, individuais e culturais. Muitas vezes, a experiência contracultural brasileira foi mediada pela ideia do desbunde: expressão cunhada na década de 1970, por militantes de esquerda, para descrever os “alienados” políticos. Vários artistas foram classificados como desbundados, entre eles o grupo musical Novos Baianos. O objetivo deste artigo é demonstrar como a postura adotada pela banda representou um enfrentamento político contra a ditadura militar, diferente da ideia proposta pela esquerda do período. Para tal, serão utilizadas as considerações de Pierre Ansart sobre as paixões políticas que servirão como um norte para a leitura das fontes escolhidas: o documentário *Novos Baianos Futebol Clube* e o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*.

Palavras-chave: História da música, Novos Baianos, Ditadura militar brasileira, Paixões políticas.

Abstract: During the Brazilian military dictatorship (1964 – 1985), the influence of the international counterculture reached Brazil and the Brazilian youth based on subjective, cultural, and individual revolutionary assumptions. Often, the Brazilian counterculture experience was mediated by the idea of the “*desbunde*”: an expression created by left-wing activists to describe the individuals that were political “alienated”. A lot of local artists were classified as “*desbundados*”, and among them were the musical group Novos Baianos. However, the main aim of this article is to demonstrate how the posture adopted by this band represented a political confrontation against the military dictatorship, on a very different interpretation of that proposed by the left-wing during that time. For that, we utilize the considerations of Pierre Ansart about the political passions as a guide for the reading of the chosen historical sources, that are: the documentary *Novos Baianos Futebol Clube* (Solano Ribeiro, 1973) and the book *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB* (Luiz Galvão, 2014).

Keywords: Music history, Novos Baianos, Brazilian Military Dictatorship, Political passions.

* Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexão e Sentimento na História. Possui mestrado em História pelo PPGHIS – UFPR (2020). Graduação em História – Licenciatura e Bacharelado pela UFPR (2016). carolinegloeden@gmail.com

** Mestranda em Sociologia na Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Gênero, Corpo, Sexualidade e Saúde. Possui especialização em Antropologia Cultural na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2019). Graduação em História – Licenciatura e Bacharelado pela UFPR (2016). soraia.gatti@gmail.com

Introdução

Nos estudos benjaminianos, Márcio Seligmann-Silva apreendeu uma paradoxal definição de obra de arte: como um “artefato”, a um só tempo politizado, e também como uma espécie de “hieróglifo”, contendo inscrito em si desejos libertários não realizados. Hoje, compreendemos como “politizado” não apenas a “grande política”, mas também a micropolítica das relações cotidianas que perpassa nossos corpos, nossas relações interpessoais e nosso círculo de contatos mais próximos. “Então de fato já podemos reconhecer as obras de muitos artistas atuais ao mesmo tempo como políticas e como arquivos de desejos” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 20).

Sendo assim, a política atualmente não deve ser confundida com a política dos grandes partidos. Ela também se apresenta no engajamento cotidiano contra as diversas modalidades de pensamento único (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 21).

Para Rancière (2010, p. 46-47), a arte não é política apenas pelas mensagens literais ou objetivas que um poema, uma imagem ou uma música podem transmitir. A arte também é política pelo modo como ela representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades étnicas, sexuais e sociais. Antes de mais nada, a arte é política pela maneira como constrói e reconstrói subjetividades coletivas.

É este sentido de concepção de arte política – de Seligmann-Silva e Rancière – que utilizaremos para realizar uma reflexão sobre o enfrentamento contra a ditadura militar empreendido pelo grupo musical Novos Baianos, que atuou entre 1969 e 1970 e foi composto por Luiz Galvão, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo (hoje conhecida como Baby do Brasil) e Pepeu Gomes.

Além disso, buscamos neste artigo contribuir para os estudos no campo da História da Música. Vanda Lima Bellard Freire (1994, p. 154) apontou que a História da Música tem tido como objeto de estudo não apenas a música, mas também os artistas, as obras, os estilos, as estruturas, as conjunturas, etc. Ainda, destacou que não se pode fazê-la numa abordagem individualista visto que artistas e indivíduos só significam na História quando imersos no contexto histórico e social a que pertencem. Portanto, para compreender as relações/interações do grupo musical Novos Baianos com a ditadura militar brasileira é necessário, em primeiro lugar, fazer um resgate dos principais acontecimentos políticos do período.

Em abril de 1964, com o golpe militar que depôs o presidente João Goulart, os rumos do Brasil foram definidos e a política do país passou a pender, ainda mais, para o campo da direita e do anticomunismo. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela

violência de Estado e pela censura que se aprofundaram com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) de 1968.

Nas palavras do jornalista Elio Gaspari podemos compreender os períodos que caracterizaram a ditadura militar brasileira:

Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, “aberturas” e “endurecimentos”. De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Como no primeiro dia da Criação, quando se tratava de separar a luz das trevas, podia-se aferir a profundidade da ditadura pela sistemática com que se torturavam seus dissidentes (GASPARI, 2014, p. 131).

No que se refere à produção artístico-cultural do período, a censura institucionalizada atingiu as especificidades de diversas obras. Os conteúdos eram parciais ou totalmente desautorizados com base em argumentos políticos e morais. A chamada “modernização conservadora” adotada pela ditadura, contudo, foi importante para o desenvolvimento técnico e para a estruturação da indústria cultural. A elevação do poder aquisitivo da classe média (ocasionada pelo chamado “milagre econômico”) fez com que o público consumidor de cultura aumentasse. Além disso, a popularização de vários artistas foi possível graças a um aumento do alcance da propaganda midiática que ocorria por meio da televisão: aparelho que se tornou cada vez mais acessível à população brasileira a partir do início dos anos 1970 (DINIZ, 2014, p. 1).

Os “anos de chumbo” – período que teve início em 1968, com a edição do AI-5, e perdurou até o final do governo de Emílio Médici, em março de 1974 – enfraqueceram entre as elites universitárias de esquerda a perspectiva da realização de uma revolução socialista ou comunista no país. As derrotas dos movimentos de esquerda armada evidenciaram tal descrença em “utopias revolucionárias”. Somado a isso, a influência da contracultura internacional, sobretudo norte-americana e inglesa, chegava ao Brasil e atingia a juventude a partir de pressupostos revolucionários caracteristicamente subjetivos, individuais, e culturais, abandonando pressupostos revolucionários objetivos, políticos e estruturais (DINIZ, 2014, p. 1-2).

Para Diniz (2014, p. 2), o movimento musical e cultural do Tropicalismo foi pioneiro ao adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro. A guitarra elétrica, o rock, as indumentárias despojadas, os cabelos grandes e

a incorporação de elementos estéticos *kitsch* se converteram em símbolos transgressores tanto de músicos engajados em produzir as chamadas “canções de protesto”, quanto de artistas que optaram por não produzir uma arte abertamente crítica à ordem política estabelecida. Para estes últimos, era prioritário combater e romper com outras estruturas, mais íntimas, enraizadas culturalmente e moralmente na sociedade brasileira: a família tradicional, os dogmas comportamentais de gênero e a padronização de comportamentos criada pela industrialização.

Dentro dessa perspectiva, a contracultura no Brasil foi marcada por um engajamento na defesa da liberdade sexual e do uso de drogas que eram vistos, por parcelas da juventude, como uma forma de protesto contra o sistema, capazes de libertar as potencialidades humanas das amarras da sociedade industrial padronizadora (RIDENTI, 2003, p. 147).

A experiência contracultural brasileira, altamente associada à experiência psicodélica, foi, assim, largamente mediada pela ideia do *desbunde* – expressão cunhada na década de 1970 com o sentido de denotar características associadas à alienação política. Segundo Igor Fernandes Pinheiro (2015, p. 45), o *desbunde* era identificado com as ideias de farra, curtição e despolitização. A gíria foi empregada por militantes de esquerda para se referirem, de modo negativo e crítico, aos adeptos da contracultura que renunciavam ao engajamento contra a ditadura ou que se recusavam a participar da luta armada. Os “desbundados” eram, muitas vezes, categorizados como escapistas, subjetivistas, herméticos, deslocados da realidade e das necessidades mais urgentes que o país enfrentava naquele momento.

No início dos anos 1970 vários músicos foram identificados com o *desbunde* pela esquerda ortodoxa. Dentre eles podemos citar Os Mutantes, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Raul Seixas e Secos & Molhados. Suas obras e posturas estavam vinculadas a uma ideia mais subjetiva do que objetiva de revolução, enfatizando a busca por liberdade estético-musical, existencial, sexual e política (DINIZ, 2014, p. 04).

Destacamos neste trabalho, contudo, o caso emblemático dos Novos Baianos. Para Diniz (2014, p. 4), o grupo foi certamente um dos que mais instigou o imaginário em torno do conceito de *desbunde*. Nosso objetivo principal é demonstrar que a postura adotada pela banda também representou um enfrentamento político contra a ditadura militar brasileira, diferente da ideia de alienação proposta pela esquerda dos anos 1970. Para tal, utilizaremos as considerações de Pierre Ansart sobre as paixões políticas que servirão como um norte para a leitura das fontes escolhidas: o documentário *Novos*

Baianos Futebol Clube, lançado em 1973 pelo produtor musical Solano Ribeiro¹, e o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*, escrito por Luiz Galvão² e publicado em 2014 pela editora Lazuli.

A contracultura no Brasil

Como já dito anteriormente, no final dos anos 1960, a contracultura internacional chegou ao Brasil trazendo uma ideia de revolução subjetiva – a revolução de si mesmo. Para Pinheiro (2015, p. 29), ao pensarmos no termo contracultura, o que nos vem à mente é o ideário *antiestablishment* gestado nos EUA, o hippie, o *Woodstock* e os conflitos de maio de 1968 na França. No campo da memória social a contracultura foi registrada no cinema, na literatura e na música, vinculada à momentos de experimentações, rebeldia e transgressões quanto as normas instituídas e formas de repressão. Mas também representava um momento de celebração, com questionamentos existenciais e afirmação das diferenças.

A primeira manifestação da contracultura surgiu na década de 1940 quando Jean-Paul Sartre, por meio do existencialismo e do engajamento político, defendia a liberdade e questionava os dogmas da Igreja Católica (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 327-328). Entretanto, o termo contracultura foi cunhado apenas em 1951 por Talcott Parsons. A partir de 1968, com o livro *The Making of a Counter-Culture*, de Theodore Roszak, o termo passou a designar o *zeitgeist*, ou o espírito daquela época (KAMINSKI, 2016, p. 469).

As características principais da contracultura são a valorização da natureza, a vida comunitária, a luta pela paz, o vegetarianismo, o respeito pelas minorias raciais e culturais, a experiência com drogas psicodélicas, a liberdade sexual, o anticonsumismo, a aproximação com práticas religiosas orientais, a crítica aos meios de comunicação de massa, a discordância com o capitalismo e a forma livre de expressão artística (SOUSA, 2013, p. 4).

No Brasil, a contracultura chegou por meio das artes plásticas de Hélio Oiticica que inspirou a estética de vários artistas (SOUSA, 2013, p. 5). Logo após, o campo da música foi também “contaminado”, podendo ser vista em artistas como Novos Baianos, Mutantes, Raul Seixas e Caetano Veloso (SCHUSTER; RADO, 2017, p. 19).

Apesar da censura que a ditadura impunha às obras artísticas, a produção artístico-cultural dos anos 1970 “instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração das experiências anteriores, à margem da política oficial de

cultura e da indústria cultural” (FAVARETTO, 2017, p. 184, 185). Além disso, a contracultura no Brasil foi contemporânea ao surgimento da sociedade de massa que se sedimentava no país desde os anos 1960 (DINIZ, 2020, p. 2).

Um aspecto importante da contracultura brasileira foi a antropofagia. Para esses artistas não se tratava apenas de assimilar tudo da contracultura norte-americana ou de transformar a arte brasileira em uma cópia. Mas sim, de reinventar a própria cultura, reorganizando os dados disponíveis do estrangeiro e do nacional para criar uma arte brasileira moderna (BARROS, 2004, p. 36). Para Favaretto:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma soma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. (FAVARETTO, 2000, p. 26).

Portanto, no Brasil a contracultura teve contornos diferenciados, já que ocorreu tardiamente se comparado com os movimentos europeus e estadunidenses. “Nessa perspectiva, enquanto os arautos da rebeldia jovem norte-americana e europeia vaticinavam o ‘fim do sonho’, é que começam as escaramuças da juventude brasileira”. Além disso, a juventude brasileira também estava envolta em um sentimento de oposição, resistência e rompimento com a modernização imposta pela ditadura militar (LIMA, 2013, p. 187).

Depois do AI-5 a juventude brasileira vivia um momento decisivo e que exigia uma reação rápida. No período haviam três opções possíveis: a luta armada, o desbunde da contracultura ou a conformidade com o sistema (BARROS, 2004, p. 34). Para a esquerda brasileira:

A contracultura era tida como algo exótico, um “enlatado americano”, uma moda burguesa considerada um verdadeiro perigo para a sociedade, devido as suas ideias desagregadoras da família e do sistema. “A nova consciência brasileira” foi foco de muitas chacotas e desconfianças advindas tanto da direita militarista quanto da esquerda tradicional (BARROS, 2004, p. 35-36).

A crença da esquerda brasileira de que o país vivia um período pré-revolucionário gerou um processo de politização da produção artística que era vista como um elemento da sua estratégia revolucionária. Por esse motivo, definiram critérios para a produção artística e sua finalidade. O critério básico era o engajamento, onde a obra artística precisava se referir a “realidade brasileira”, como um reflexo da situação do povo. Caso não fosse assim a arte era considerada alienada, responsável por desviar

o povo da tomada de consciência dos seus interesses (COELHO, 1989, p. 161). Em vista disso, as práticas da contracultura no Brasil foram chamadas de desbunde – termo pejorativo, utilizado pelos grupos de esquerda para nomear o ato de valorizar os interesses pessoais em detrimento da coletividade e da revolução socialista.

Passaram a ser chamados de desbundados todos os jovens que se apropriavam da contracultura e os artistas que valorizavam a subjetividade em suas obras. Esse termo “acabou sendo apropriado e, em certa medida, positivado pelos jovens no começo dos anos 1970. Desta forma, desbunde passava a denominar tanto um novo estilo de vida quanto a estética ligada a ela e a novas formas de resistência cotidiana” (KAMINSKI, 2016, p. 469-470). Para Diniz, o desbunde demonstrou o surgimento de um *ethos* contracultural em relação à luta revolucionária, que não era necessariamente acrítico ou despolitizado (DINIZ, 2014, p. 3).

A gíria desbunde vem do léxico do candomblé, significando algo como “fazer a cabeça”, que também era uma expressão utilizada para se referir aos efeitos da maconha. “Des” (prefixo de negação) + “bunda” significava “tirar o cu da reta”, abster-se e recuar. Essa conotação depreciativa condenava a “falta de coragem” e as razões julgadas como egoístas e individuais (DINIZ, 2020, p. 4).

Em suma, enquanto a esquerda militante buscava através da luta política mudar o mundo, fazer a revolução social coletiva e nacional, o jovem hippie “desbundado” buscava a revolução de si. Para isso, também rompia com a ordem hegemônica estabelecida, porém, por outras vias de luta e transformação (PINHEIRO, 2015, p. 47).

Um dos movimentos artísticos e musicais identificados com a contracultura e o desbunde foi a Tropicália. Ela se conectava com tendências internacionais como a pop art, o folk, o rock, a psicodelia e a contracultura norte-americana e europeia (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 334). Para Souza, “o Tropicalismo significou uma atitude crítica tupiniquim frente à chamada indústria cultural”. A Tropicália reuniu, entre 1967 e 1968, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, Nara Leão, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Sandinho Hohagen, Damiano Cozella, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias (SOUZA, 2014, p. 177).

O conflito entre a esquerda e os tropicalistas foi grande, mais grave do que com outros músicos considerados “alienados” como a Jovem Guarda. Enquanto a Jovem Guarda falava de experiências alheias ao universo da esquerda, como conflitos sentimentais e passeios automobilísticos, os tropicalistas falavam da “realidade brasileira”, que era reclamada pela esquerda. Porém, com uma visão diferente dessa realidade. Em suma, a visão que os tropicalistas tinham da realidade brasileira era mais

complexa do que a esquerda fazia supor já que para esses artistas a sociedade era marcada pela combinação do arcaísmo com o moderno. Por consequência, para a esquerda, os tropicalistas eram uma espécie de “agentes do inimigo” que se infiltraram para destruir o movimento revolucionário por dentro (COELHO, 1989, p. 163 e 165).

O fim da Tropicália se deu por dois eventos principais. O primeiro ocorreu em 1968, durante a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. Na primeira eliminatória do festival a música “É proibido proibir”, defendida por Caetano Veloso e Os Mutantes foi vaiada pelo público, que atirou tomates no palco sob os gritos de “fora!”. A plateia do Teatro da Universidade Católica chegou até mesmo a virar de costas para os artistas, demonstrando um claro enfrentamento entre a esquerda e os tropicalistas. O segundo evento ocorreu logo após o AI-5, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e passaram a viver no exílio. A saída dos músicos acabou rompendo a unidade do movimento tropicalista (SOUZA, 2014, p. 182 e 186).

No final dos anos 1970 pesquisadores como Gilberto Vasconcellos, Heloísa Buarque de Hollanda, José Miguel Wisnik e Ana Maria Bahiana cunharam a expressão *pós-tropicalismo* para denominar o período imediatamente posterior ao fim da Tropicália. No entanto, o termo não correspondia a um movimento cultural ou a um grupo de artistas, apontava apenas para a canonização do tropicalismo, visto como um divisor de águas da cultura brasileira (DINIZ, 2014, p. 11).

Ainda assim, é possível identificar os Novos Baianos como pós-tropicalistas considerando sua íntima relação com os artistas da Tropicália – em especial Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Os Novos Baianos, mais ainda do que seus antecessores tropicalistas, aderiram de modo confesso à vida em comunidade, de certa forma hippie, contrariando a lógica burguesa da família tradicional e da acumulação capitalista (DINIZ, 2020, p. 7). Luiz Galvão, no entanto, defende que os Novos Baianos não eram da contracultura, nem pós-tropicalistas. Para ele:

Não digo contracultura, já que não posso ser contra a cultura propriamente dita, porque me imagino como um minúsculo autor de produtos culturais, intelectuais e artísticos. Prefiro dizer *contrassistema*, tanto faz se o ditatorial (vivido naqueles vinte anos), ou o democrático (nos moldes selvagens atuais, como vem sendo praticado entre nós) (GALVÃO, 2014, p. 140-143, 143-144).

Apesar dos adeptos da contracultura – ou *contrassistema* – terem sido considerados agentes do inimigo pela esquerda brasileira, não fugiram da repressão da ditadura militar. O Ato Institucional nº 5 foi explícito ao afirmar que a subversão

cultural também era um problema. Em razão disso, o movimento hippie era visto como uma ameaça a sociedade já que propunha um novo modelo de organização. Enquanto os agentes subversivos políticos ameaçavam o governo e o sistema econômico, os hippies ameaçavam outros pilares da sociedade como a família e a religião (PEREIRA, 2009, p. 26).

Os Novos Baianos

Adentramos agora no caso específico dos Novos Baianos. Segundo Pereira (2017, p. 197), o grupo musical teve uma trajetória muito peculiar e sua obra recebeu as mais diversas adjetivações que iam desde o rock, o samba e o frevo. Ao final dos anos 1990 foram reconhecidos como elemento de alto valor para a MPB. Em 2007 seu álbum *Acabou Chorare* ficou em primeiro lugar na lista dos 100 maiores discos da música brasileira, numa votação realizada pela revista *Rolling Stone Brasil*.

Sua trajetória se iniciou em 1967 na pensão de Dona Maritó, em Salvador, onde Tom Zé reuniu a dupla Moraes Moreira e Galvão. Juntos, compuseram 41 músicas dos Novos Baianos, além de outras compartilhadas com os demais companheiros de banda³. Tom Zé também foi responsável por orientar os novos músicos na sua profissionalização artística. Na época, muitas pessoas que convivam no meio musical pediam a formação de uma dupla entre Moraes e Galvão, o que excluiria Paulinho Boca. Foi então que Tom Zé incentivou a formação de um grupo musical (GALVÃO, 2014, p. 19-20). Nas palavras do próprio Galvão:

No início de 1967 (...) nascia o Novos Baianos, grupo musical que escreveu, compôs, cantou e desenvolveu o palco de *show business*. Ao invés de seguir a moda, inventou-a e teve um discurso próprio, afinado com a mocidade da época, além de ter vivido muitas coisas. Exercitou a mística, teve experiências zens e alquimistas, tudo com um espírito anárquico e positivo. **Enfrentou a repressão como se estivesse em uma partida de futebol**, dando sangue, suor, inteligência, calma, juventude, alma e demais virtudes para vencer (GALVÃO, 2014, p. 10-12, grifo nosso).

Em agosto de 1969 o novo grupo musical estreou em Salvador com o espetáculo “Desembarque dos Bichos após o Dilúvio Universal”, no teatro Vila Velha. O show teve a participação de Antônio Moraes, Luís Galvão, Os Leifs, Spinola, Paulinho Boca de Cantor, Tuzé, Wagner, Ediane, Bernadete (Baby Consuelo) e Gato Félix. Os participantes eram pouco conhecidos, a não ser por Os Leifs que tocaram com Caetano Veloso e Gilberto Gil no show “Barra 69” – sua última apresentação antes de partirem para o exílio. Na época, o *Jornal da Bahia* situou historicamente esse novo grupo de

cantores como pós-tropicalistas. Informou ainda que seus ascendentes, nos quais o espetáculo foi apoiado, eram Caetano Veloso, Tom Zé, Oswald de Andrade e José Régio. Dessa forma, o grupo foi situado como uma vanguarda artística que teria como proposta dar sequência aos trabalhos dos tropicalistas e modernistas (PEREIRA, 2009, p. 28).

O show foi totalmente improvisado e seus problemas começaram com o local do ensaio. Galvão propôs que os ensaios fossem feitos no Instituto dos Arquitetos, já que sua diretoria era de esquerda e costumava colaborar com novos artistas. Embora a banda tenha sido bem recebida, os arquitetos negaram o local do ensaio sem justificativas convincentes. Foi então que Galvão sugeriu, em tom de piada, que se a esquerda não tinha entendido sua periculosidade a direita também não entenderia e que deveriam falar com as pessoas do Clube dos Subtenentes e Sargentos. A piada virou realidade e quase todo o ensaio foi feito no clube. Inclusive, com a devida precaução, espalharam desodorante no ar e fumaram maconha na “casa do Exército” (GALVÃO, 2014, p. 22-24).

Após o espetáculo o novo grupo partiu para o Rio de Janeiro, ainda chamado de “os bichos” por conta da sua apresentação no teatro Vila Velha. Estabeleceram um nome apenas no fim de 1969 quando Marcos Rizzo, diretor da TV Record, sugeriu Novos Baianos (PEREIRA, 2009, p. 33). No Rio de Janeiro o grupo musical se instalou em um apartamento no bairro Jardim Botânico, que havia sido alugado por Paulinho Boca. Lá, mesmo em um curto espaço de tempo, já demonstraram tendências para uma vida comunitária (GALVÃO, 2014, p. 27-29). Sobre esse período, Galvão conta que:

Apesar do pouco tempo que passamos nesse primeiro contato no Rio, marcamos presença em Ipanema, nós nos vestíamos da forma mais exótica e extravagante. Numa bela noite, fomos dar uma volta pelos bares mais badalados da noite carioca e entramos no bar Varanda, que era a onda da época. Aquela casa noturna da Cidade Maravilhosa era frequentada por artistas e celebridades, e fomos aplaudidos de pé pela bonita galera que lotava o bar. Teve até quem oferecesse lugares em suas mesas para que o grupo pudesse se acomodar. Também pudera: cada um trazia, acoplado em suas roupas, adornos de peles dos mais variados animais, num clima “meio tropicalista, meio antropofágico”, mas mantendo um requinte que só as peles fornecem (GALVÃO, 2014, p. 29-30).

Em novembro de 1969 foram para São Paulo com o intuito de participar do Festival de Música da Record. Na época, os festivais tinham grande importância pois haviam revelado artistas como Gal Costa, Caetano Veloso, Chico Buarque e Paulinho da Viola. Depois desse período, conseguiram fazer grandes shows em clubes das capitais, que antes trabalhavam com os tropicalistas, e passaram a ganhar dinheiro com

suas apresentações. Foi então que encontraram uma forma peculiar e original de lidar com o dinheiro: depois que recebiam todos iam, juntos ou separados, se divertir. De volta ao quarto de hotel colocavam as sobras na mesa e dividiam o dinheiro novamente (GALVÃO, 2014, p. 33-35, 38-39).

A trajetória do grupo foi marcada por muitos altos e baixos. Houve épocas onde desfrutaram do prestígio de suas obras e puderam viver uma vida confortável financeiramente. E houve períodos de rompimentos com empresários e gravadoras que colocaram seus membros em situações de pobreza onde chegaram, inclusive, a pedir dinheiro nas ruas e contar com a solidariedade de amigos e vizinhos. Apesar disso, os Novos Baianos conseguiram lançar 14 discos: *Novos Baianos* (1969); *Novos Baianos: Compacto Duplo* (1970); *Novos Baianos + Baby Consuelo no final do juízo* (1971); *Acabou Chorare* (1971); *Compacto Duplo: A minha profundidade* (1973); *Novos Baianos Futebol Clube* (1973); *Linguagem do Alunte* (1974); *Vamos pro mundo* (1974); *Caia na estrada e perigas ver* (1976); *Trio elétrico Novos Baianos* (1976); *Ovos de Colombo* (1976); *Praga de baiano* (1977); *Farol da Barra* (1978); *Infinito Circular* (1997)⁴.

Os Novos Baianos moraram juntos, quase ininterruptamente, desde a sua formação em 1969 até a dissolução do grupo musical em 1979. Entre os fatores que contribuíram para essa unidade estão as relações internas e a coletividade do grupo: eles não se viam apenas como uma banda, mas também como uma família (PEREIRA, 2009, p. 65-66).

Em 1974 Moraes Moreira iniciou seu processo de ruptura com o grupo e em 1975 partiu definitivamente para a carreira solo. No mesmo ano surgiu a possibilidade de os Novos Baianos deixarem o Brasil, motivados pelo bom desempenho no cenário nacional. Não conseguiram sair do país por problemas financeiros. “Com o projeto de deixar o Brasil inviabilizado, os Novos Baianos voltaram suas expectativas novamente para o mercado nacional. E foi nesse momento que o carnaval se apresentou como possível arena de expansão” (PEREIRA, 2009, p. 82, 92 e 93).

Em 1979 houve a comemoração dos 10 anos de carreira dos Novos Baianos, celebrada com um show – intitulado “Farol da Barra” – que também era o título do álbum gravado em 1978. Nesse ano já não moravam juntos. Os fatores para essa mudança foram vários: o nascimento dos filhos, o aumento das necessidades materiais, a reorganização em núcleos familiares mais restritos, o abandono das ideias de desapego e a possibilidade de desenvolverem carreiras individuais. Também em 1979 o grupo se dissolveu oficialmente pelos mesmos fatores que os fizeram não morar mais juntos.

Ainda assim, passaram a se reunir em ocasiões especiais que tinham cunho comercial em função da demanda dos fãs (PEREIRA, 2009, p. 106, 109 e 110).

Desbundar é um ato político

Pierre Ansart aponta que a ciência positivista eliminou de seu foco as experiências cotidianas para reter da “realidade” política aquilo que pode ser objeto de uma tradução racionalizante. Essa postura, no entanto, teve um preço: a impossibilidade de compreender a experiência concreta dos agentes históricos, tal como eles a experimentaram. Para podermos avançar no conhecimento dos fenômenos políticos precisamos compreender que cada sistema põe em cena um modelo de paixão política. É necessário apreender “como as paixões, as emoções e os sentimentos coletivos convivem e dão sustentação às práticas políticas particulares” (ANSART, 2019, p. 7-8).

Para o autor, os historiadores da vida política mostram que toda a situação é acompanhada de atitudes afetivas diversas, homogêneas ou conflituosas. Portanto, a vida política é sustentada por uma história dos sentimentos coletivos e das paixões que é difusa (ANSART, 2019, p. 11).

Assim, para compreender a política é necessário nos desembaraçarmos do preconceito que coloca no campo do “irracional” tudo aquilo que diz respeito à emotividade. A antropologia e a etnologia acumularam várias reflexões a esse respeito ao discutirem a multiplicidade de procedimentos inventados por diferentes culturas para a formação dos sentimentos políticos. Ao mesmo tempo, demonstraram que esses sentimentos não podem ser reduzidos a categorias simples, mas que são compostos por diversas combinações e nuances. Por conseguinte, “cada estrutura socioafetiva comporta particularidades históricas e provoca consequências particulares” (ANSART, 2019, p. 25, 54 e 60).

Ao compreendermos que a política não é apenas “racional”, mas sim dotada de sentimentos, paixões, ódios, etc., podemos considerar que a contracultura, os tropicalistas e os pós-tropicalistas – aqui especialmente os Novos Baianos – não eram alienados politicamente. Nesse campo de reflexão eles apenas resistiram politicamente de forma diferente à esquerda ortodoxa, o que não pode ser motivo para desqualificar seus enfrentamentos. Para Galvão:

Naquele momento, vivia-se uma revolução artística que contagiava os campos da música, dos direitos humanos, do naturalismo, da ecologia e das liberdades individuais e coletivas. Esses espaços não físicos, porém nobres por serem da área da sensibilidade, se afinavam com o

nosso **ideal de revolucionários** de um novo mundo (GALVÃO, 2014, p. 140-143, grifo nosso).

Como já mencionado anteriormente, os adeptos da contracultura foram considerados inimigos tanto pela esquerda quanto pela extrema direita militar. Freire aponta que as relações da música com o poder são complexas. Por isso o poder sempre se viu obrigado a controlá-la já que, além de refletir sobre a sociedade, a música tem a possibilidade de subvertê-la ao propor outras ordens, sentidos e significados (FREIRE, 1994, p. 165-166). Isso já demonstra que a contracultura, com seu modo de vida, sua arte e seus anseios eram uma resistência política. Para Pinheiro:

A contracultura buscava a transformação da sociedade em meio a um período de grande pessimismo quanto aos meios políticos tradicionais, assim o indivíduo deveria transformar seu comportamento para gradativamente modificar o modelo de sociedade vigente. Estes desígnios podem não ter cumprido as expectativas de observadores e participantes que viram na contracultura um modelo capaz de trazer modificações profundas na forma como a sociedade estava organizada, porém isto também não a desqualifica, pois se a tecnocracia e a cultura dominante não foram destituídas, um novo inventário de indagações culturais, sociais e políticas foi inserido na agenda de debates, afinal, os adeptos da contracultura estavam muito mais preocupados em realizar questionamentos do que proporcionar soluções definitivas para os aspectos conflituosos presentes na segunda metade do século XX (PINHEIRO, 2015, p. 38).

Para os adeptos da contracultura o conteúdo político se dava no nível do comportamento. Suas roupas, declarações e posturas demonstravam que esse movimento buscava romper com o conservadorismo, seja ele estético, político ou moral. Além disso, as próprias “letras das músicas tropicalistas (...) traziam mensagens políticas nem sempre tão evidentes, através de combinações poéticas e acordes” (ANDREOLLA; OLIVEIRA, 2019, p. 334-335).

Destaca-se ainda que muitos adeptos da contracultura foram presos pela posse de drogas durante a ditadura, a exemplo dos próprios Novos Baianos. Porém, o alvo da repressão não era necessariamente o consumo de entorpecentes, mas o caráter subversivo das práticas que buscavam valores alternativos àqueles defendidos pela ditadura militar. Nesse sentido, a justificativa legal para as prisões era a posse de drogas, já que possibilitavam ações coercitivas mais vigorosas e longas, enquanto as prisões por “vadiagem” ou por “ser hippie” eram rápidas e sem maiores consequências (KAMINSKI, 2016, p. 485). De todo modo, adeptos à contracultura e à Tropicália sofreram severas punições como prisões, torturas e exílios (SCHUSTER; RADO, 2017, p. 28).

Considerando os apontamentos acima, buscaremos descrever as prisões do grupo musical Novos Baianos e seus enfrentamentos com a ditadura militar brasileira, bem como uma experiência utópica vivida pela banda no sítio Cantinho do Vovô. Acreditamos que esses trechos de sua trajetória podem servir para mostrar que os Novos Baianos, ao seu modo, também resistiram politicamente ao período ditatorial no Brasil.

Novos Baianos e a ditadura militar brasileira

Várias foram as interações dos Novos Baianos com agentes da ditadura militar como, por exemplo, o ensaio para o primeiro show no Clube dos Subtenentes e Sargentos. Porém, destacaremos a seguir os choques que se deram entre a banda e a ditadura. Tomamos como fonte o livro *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*, escrito por Luiz Galvão, onde o compositor narrou diversos episódios vividos pelo grupo. Logo no início do livro o autor afirma:

Conto aqui a vida de uma geração que tem como protagonista o grupo Novos Baianos, do qual sou um dos componentes. Tudo se passou no tempo em que os generais comandaram o Brasil, em um dos períodos mais conturbados da História deste país, quando imperava a mão mais dura da ditadura de 1964. Embora fôssemos artistas calouros, nos tornamos linha de frente na mídia e fomos a fundo contestando o autoritarismo do regime dominante – até o sistema (GALVÃO, 2014, p. 4-7).

E completa:

Aquele desastroso período da vida nacional foi compensado pela inexplicável riqueza do sentimento artístico, nascido apesar da ditadura militar – como foi o caso do Tropicalismo, um movimento que veio atender ao mundo universitário. Ao mesmo tempo, o movimento do Novos Baianos veio atender à juventude hippie e anárquica, que estava ávida por transformações. Isso aconteceu quando a universidade se esvaziou pelo exílio de professores e alunos, além da ocupação camuflada de militares se fazendo passar por estudantes e de um corpo docente fajuto ocupando o espaço dos grandes professores que foram presos, exilados na marra ou fugitivos clandestinos, aportando em outras pátrias democráticas e acolhedoras (GALVÃO, 2014, p. 8-9).

Nestas declarações já podemos perceber que, ao contrário do que a esquerda dos anos 1960 e 1970 pensava, os Novos Baianos não eram “agentes do inimigo”. Eles também contestavam o autoritarismo do regime militar, mas ao seu modo. Essa contestação foi percebida pelos agentes da ditadura em várias ocasiões. Destacamos duas delas que envolveram prisões de parte da banda.

A primeira prisão ocorreu logo no início da carreira dos Novos Baianos que haviam acabado de deixar seu antigo empresário, Marcos Lázaro, e foram morar no bairro Imirim, em São Paulo. A casa ficava de frente para um cemitério, o que facilitava o aluguel. A proprietária só aceitou aluga-la porque eram artistas, o que lembrava seu marido que era escultor. Em 1969, a polícia invadiu esta casa sem mandado judicial. Um homem chamado Henri Müller (que se dizia americano) chegou a falar que os artistas não seriam torturados, mas os outros que estavam no local sim, já que eram traficantes e precisavam receber uma lição (GALVÃO, 2014, p. 43-45, 49-50).

Na ocasião o jovem Herlano Cabeleira, conhecido como Boiadeiro, estava na casa dos Novos Baianos. Ele havia comprado maconha para todo o grupo. Catinflas, que estava no banheiro na hora da invasão, ao ouvir um aviso de Boiadeiro engoliu a “bagana” que estava queimando. Jogou o restante pela basculante do banheiro na tentativa de evitar o flagrante. Mas a cannabis caiu na área externa, onde um policial passava. Müller queria que Boiadeiro dissesse que a maconha era dos Novos Baianos, depois da negativa chegou a dizer “então, vai cantar”, numa clara tentativa de intimidação.

Henri Müller pediu que Boiadeiro cuspiasse no chão. Como não tinha saliva, devido a ter fumado recentemente, ele argumentou que havia comido carne de sol e que a cozinheira havia carregado no sal. Depois disso, Müller ordenou que seus homens batessem em Boiadeiro: “quero ele quebrado em dois minutos”. Enquanto alguns espancavam o jovem, outros cheiravam as mãos dos que estavam na sala em busca de indícios de maconha. Catinflas, que estava vendo tudo pela porta do banheiro, colocou o dedo no cu e se apresentou para a inspeção. Um dos policiais, ao cheirar seus dedos, deu-lhe um soco que o fez parar do outro lado do cômodo (GALVÃO, 2014, p. 49-50).

Para Galvão:

Boiadeiro, no entanto, teve comportamento naquela ocasião que nos fez admirá-lo. Ele, mesmo barbaramente torturado, por mais que Henri Müller o obrigasse a confessar que o fumo era dos artistas, dizia apenas: “O bagulho é meu. Os meninos nem fumam. Eles não têm nada com isso, não fumam nem cigarro. Os meninos são artistas e cantam música brasileira” (GALVÃO, 2014, p. 50-52).

Foram presos nessa ocasião Moraes, Paulinho, Cantinflas e Boiadeiro. Como eles tinham uma boa relação com o dono de um açougue, que era cunhado de um delegado, soltaram os quatro no mesmo dia. Porém, para a surpresa de todos, a casa tinha sido invadida a pedido do próprio dono do açougue já eles estavam devendo no local (GALVÃO, 2014, p. 50-52).

Em novembro de 1970, na cidade de Salvador – BA, o grupo musical Novos Baianos foi preso novamente. O contexto de prisão dos artistas estava inserido num embate que operava na sociedade baiana, que era o problema da presença de hippies em Salvador. Nessa época o jornal *A Tarde* acusava os hippies de serem uma epidemia. Além disso, utilizava vários adjetivos depreciativos para descrever os hippies, entre eles: rapazes sujos, reparigas boêmias, mal vestidos, nômades ruidosos, adeptos de loucura mística, fanatismo, retorno ao troglodita, neurose de grupo, fuga da sociedade e comportamentos bizarros.

O clima tenso com relação aos hippies baianos pairava sobre o impasse de criminalizar ou não esse movimento. Em 4 de novembro de 1969 o delegado Gutemberg, da Delegacia de Jogos e Costumes, decidiu criminalizar os hippies. Após essa decisão, bastava ser hippie para ser preso. A situação se agravou ainda mais quando descobriram que a atriz estadunidense Sharon Tate, esposa do diretor Roman Polanski, foi assassinada ainda grávida por adeptos do movimento hippie (PEREIRA, 2009, p. 52-57).

Foi nesse contexto que, em 1970, os Novos Baianos foram presos e levados à Delegacia de Jogos e Costumes depois de serem pegos tocando violão no Farol da Barra. O *Jornal da Bahia* informou que o grupo foi detido por serem “barbudos e cabeludos” e afirmou ainda que as prisões iriam continuar pois o delegado Gutemberg não suportava gente que não tomava banho (PEREIRA, 2009, p. 57-58). O delegado Gutemberg Oliveira tinha relações com o esquadrão da morte e era chamado de “hippicida” pela revista *Veja* pois havia matado uma jovem na cadeia. Mais tarde, seus crimes acabaram provocando sua prisão pela Polícia Federal (KAMINSKI, 2016, p. 481-482).

O posicionamento de total intolerância aos “vagabundos” chegava ao extremo de se optar por uma ação excessivamente preventiva para desencorajar completamente a permanência dos elementos que a polícia considerava indesejáveis na cidade. Nesse ambiente, os Novos Baianos, que já eram razoavelmente conhecidos mas não consagrados, sofriam as agruras de um contexto que misturava um tipo de padrão estético com um comportamento indesejado, ou seja, cabelos e barbas grandes com vadiagem, embora, para os Novos Baianos, a forma como os mesmos construía sua aparência estivesse relacionada a um posicionamento artístico bem definido (PEREIRA, 2009, p. 59).

Luiz Galvão conta que na época dessa prisão os Novos Baianos estavam hospedados em um hotel, cujo proprietário era Seu Didi. O grupo enfrentava problemas financeiros e não tinha dinheiro para pagar as diárias. O proprietário os ameaçou e disse que teriam 24 horas para efetuar o pagamento. Conseguiram então, por meio de um

empresário argentino chamado Edi Mandarino, marcar shows em Aracaju e no interior de Sergipe, mas ainda precisavam sair do hotel para isso. Foi quando tiveram uma ideia inusitada: alguns saíam vestidos com o máximo de roupas possíveis e os que sobrassem fugiriam pelo telhado levando o restante das vestimentas. Os que saíram antes decidiram fumar maconha e tocar para hippies no Porto da Barra. Seu Didi os denunciou à polícia (GALVÃO, 2014, p. 83-84).

Foram levados a delegacia e ficaram em um porão onde havia uma cela para os homens e outra para as mulheres. O carcereiro, Seu Raimundo, obrigou os homens a dormirem nus no cimento. Numa cela onde cabiam dez pessoas, haviam trinta. Na ocasião, Pepeu tinha apenas dezesseis anos. A cela onde ficaram era muito suja e Galvão pediu uma vassoura para o delegado Gutemberg que respondeu com ameaças de colocá-lo no pau-de-arara. Além disso, bateu na grade com o intuito de acertar a mão de Galvão. Vendo tudo da outra cela, Baby pediu que ele não dissesse mais nada e entregasse tudo a Deus (GALVÃO, 2014, p. 84-85).

Na prisão, os homens tiveram seus cabelos cortados. Galvão, enquanto cortavam seu cabelo, xingou a mãe dos policiais, chamou-os de covardes e disse ao carcereiro Raimundo que ele fazia isso porque era corno (GALVÃO, 2014, p. 85-87). Kaminski explica que o uso dos cabelos compridos era entendido como um indicativo das práticas de automarginalização, já que ameaçava o padrão social vigente (KAMINSKI, 2016, p. 471). Por isso, cortar o cabelo dos homens era uma tentativa de impor a ordem estabelecida pelo governo ditatorial.

Na mesma ocasião, alguns meninos cavaram a parede da delegacia com uma colher e fugiram da prisão. Depois disso, ao serem pegos, Gutemberg bateu neles com uma palmatória. Ao ver a cena, Galvão comandou uma reação pacífica e pediu aplausos para o “valentão espancador de crianças”. Os presos das duas celas aplaudiram e Gutemberg ficou tão incomodado que parou a tortura (GALVÃO, 2014, p. 84-85, 85-87).

Quando saíram do cárcere os Novos Baianos foram até o *Jornal da Bahia* denunciar o que havia acontecido. “O *Jornal da Bahia*, (...) era o único órgão de imprensa que fazia oposição à ditadura”. Mas não deram nenhuma entrevista. Em vez disso, Galvão escreveu uma carta a Deus onde dizia que, se Deus existisse, não poderia deixar Gutemberg (um torturador) como delegado na terra do Senhor do Bonfim (GALVÃO, 2014, p. 87-88).

Em 13 de novembro de 1970 o *Jornal da Bahia* anunciou que os Novos Baianos deixariam o país pelos problemas que tiveram com a polícia. Na mesma reportagem foi

veiculada uma foto de Galvão recém saído da prisão, com os cabelos cortados, junto de Baby Consuelo. Na foto, Baby deitou seus cabelos sobre a cabeça de Galvão, dando a impressão de que ele ainda preservava os cabelos longos. Para Pereira essa atitude “desconstruía simbolicamente o poder da polícia; era como se seus cabelos não tivessem sido cortados, e ele podia posar sorridente para a foto”. Além disso, após a prisão, o grupo produziu o álbum *Novos Baianos + Baby Consuelo no Final do Juízo* (1971). Tendo influências diretas do tempo no cárcere, o próprio título traz uma crítica ao momento que tinham vivido (PEREIRA, 2009, p. 59-60).

Apesar do desejo de deixar o Brasil, os Novos Baianos não obtiveram sucesso. Então se instalaram em Arembepe, litoral norte da Bahia, a cerca de 60km de Salvador. Nesse período passaram a contar com a ajuda de moradores locais para sobreviver (PEREIRA, 2009, p. 63 e 92).

Aquele local rico em ar puro e perto da natureza (Arembepe) era o ideal para fazermos música. Eu e Moraes não perdemos tempo: entre elas, “Dê um rolê”. Embora tivéssemos vivido uma fase de sofrimento, prisão, perseguições e fugas, não deixamos que tais acontecimentos influenciassem nossa música e poesia. A letra de “Dê um rolê” confirma isso (GALVÃO, 2014, p. 92-93).

Vemos nesses pequenos exemplos que, apesar de presos e sofrendo situações degradantes, os Novos Baianos não se calaram. Fizeram suas denúncias, responderam aos agentes da ditadura e não se silenciaram. Enxergamos nisso uma atitude extremamente política, dotada sim de sentimentos, mas, sobretudo, política.

Cantinho do Vovô: Um espaço de resistência

Como dito anteriormente, os Novos Baianos moraram juntos boa parte de sua carreira. O grupo formou uma família e encontrou novas formas de dividir o dinheiro e as tarefas do dia-a-dia. Entre muitas casas, apartamentos e quartos de hotel a experiência mais emblemática de vida comunitária dos Novos Baianos foi em um sítio chamado Cantinho do Vovô.

No estudo das afetividades políticas é necessário atentar para o surgimento de grupos utópicos que buscam se tornar seu próprio objetivo – ou ideal – colocando em prática seus anseios em uma comunidade que serve como exemplo e protótipo da sociedade futura. Dessa forma, “as comunidades utópicas, constantemente temidas e vilipendiadas, apenas levam ao extremo as aspirações afetivas e os sonhos de ver se

realizar outra vida, liberta – ou mais liberta – dos interditos, sofrimentos e frustrações da vida corrente” (ANSART, 2019, p. 99).

O Cantinho do Vovô foi uma verdadeira comunidade utópica. O sítio abrigava cerca de 20 pessoas e estava situado no povoado Boca do Mato, próximo ao bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Neste espaço a banda Novos Baianos, suas famílias e amigos desenvolveram uma experiência de vida coletiva baseada em preceitos hippies. O local se tornou uma comunidade alternativa, onde seus membros dividiam o dinheiro que ganhavam e as tarefas de organização e limpeza do local.

No mesmo período os Novos Baianos passaram a ter uma forte interlocução com João Gilberto, o artista mais emblemático da bossa nova (PEREIRA, 2009, p. 71). Um dos frutos dessa interlocução foi o álbum *Acabou Chorare*, que fez com que o grupo alcançasse prestígio no cenário musical, garantindo certo conforto financeiro. Segundo Diniz:

O projeto gráfico do LP *Acabou chorare* reforçava esse despojamento e a experiência coletiva vivenciada pela turma. Na capa, pratos, talheres, panelas e um punhado de copos de plástico estão dispostos sobre uma mesa pós-refeição, suja e em completa desordem. Na contracapa, trabalhada com técnicas de colagens, há uma criança em primeiro plano, provavelmente a Buchinha – assim se chamava a filha de Paulinho Boca de Cantor; ele que, para os íntimos, era, do francês, “La bouche” (DINIZ, 2020, p. 11).

No sítio, o tema da família passou a aparecer ainda mais nas composições dos Novos Baianos. Uma explicação plausível é o fato de o grupo ter construído uma unidade coletiva, fortalecendo seus laços ao ponto de se perceberem como uma nova, e única, composição de família. Outro motivo para isso pode ser explicado porque, no mesmo período, os integrantes do grupo ganhavam seus primeiros filhos, compondo também famílias individuais que se ajudavam mutuamente. Pereira destacou que, “ao longo desse processo, o termo Novos Baianos deixa de ser uma denominação de um grupo musical e passa a ser a de um coletivo em especial que possui uma forma própria de se conduzir” (PEREIRA, 2009, p. 66-67).

O documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, lançado em 1973, foi gravado no Cantinho do Vovô e mostra um pouco desse espaço e de seus moradores. O documentário se inicia com a banda tocando “Brasil Pandeiro”, composição de Assis Valente. Em um ar descontraído apresentam sua arte para os telespectadores. Ainda com a música ao fundo nos é mostrada uma foto do time Novos Baianos F.C, que dá nome ao documentário e que também foi título de um álbum lançado em 1973.

Logo após, podemos assistir várias cenas que se assemelham à rotina de uma família “tradicional”: uma mulher embalando um pequeno bebê e um homem os acompanhando pelos cômodos da casa. Em *voz over*⁵, o narrador explica a natureza das pessoas que estão sendo retratadas:

Não é uma família, talvez um time: Novos Baianos Futebol Clube. Mais perto do seu som, do seu mundo subterrâneo, a beira do abismo, por fora de ismos. Na porta, varrendo o terreiro, lavando os pratos como quem faz música. Sem prantos, na fonte, na boca da criação, na terra, num sítio, o Cantinho do Vovô (RIBEIRO, 1973, 00:02:46).

Após a fala do narrador, o grupo se reúne ao ar livre para tocar um de seus maiores sucessos – “O mistério do planeta” – composição da dupla Galvão e Moraes. A câmera foca no cantor Paulinho Boca, que exhibe seus cabelos compridos. Várias outras pessoas andam de bicicleta pelo sítio, como numa dança caótica e familiar. É então que o narrador explica a origem daquelas pessoas exibidas nas imagens:

Tudo começou quando Caetano e Gil deixaram o Brasil e eles (Novos Baianos) desembarcaram no Sul, vindos do meio da rua, da juventude que viveu, pulou e sorriu o tropicalismo. Com a passagem de João Gilberto, o mestre, pelo Brasil a música dos Novos Baianos assumiu a qualidade que se encontra, guardando muito de Bahia e do primeiro baiano – Dorival Caymmi (RIBEIRO, 1973, 00:07:40).

Além dessa declaração, em todas as cenas podemos perceber a influência do Tropicalismo e da contracultura latentes entre as pessoas retratadas, seja por meio de suas danças, pelo modo como cortam e arrumam seus cabelos, pelas roupas coloridas, óculos com lentes grandes e arredondadas, calças boca de sino e atitudes que mostravam uma ruptura radical com o estilo de vida tradicional da burguesia ocidental.

Baby, em vários momentos, exhibe com orgulho a camiseta dos Novos Baianos F.C, mostrando novamente a importância do futebol para aquela comunidade. Pedços de uma partida também aparecem na tela, com direito a um desfile pelas escadas que apresenta os jogadores do dia.

Enquanto as pessoas preparam a comida em conjunto, o narrador declara:

É assim, jogo duro não é pelada como se pensa. O bom é não ir de peito porque o adversário também sabe driblar. O adversário é a vida e a vida é diversa, como fazia ver Garrincha com o adversário à sua frente. A dos Novos Baianos é o drible, o passe, o chute e a cabeça. A vida conta ainda com as redes, as traves, o juiz, as bandeirinhas, o impedimento e os pênaltis. A vitória é suada, diária, esperada e morta (RIBEIRO, 1973, 00:28:13).

Em meio às músicas cantados pelo grupo os cachorros passeiam ao fundo, a roupa continua exposta no varal e a rotina do sítio comunitário não para. Luiz Galvão, ao refletir sobre aquela família/time, defende que ser um *novo baiano* é ser “um cara

que não admitiu deixar de ser menino (...) é um cara alegre e que acredita que a vida tá começando” (RIBEIRO, 1973, 00:12:38). Para Baby “Novos Baianos é um cara que tá sempre legal, tá nascendo a todo minuto, quer dizer, ele não pode tá velho por dentro em nenhum momento, um cara triste, nem nada disso” (RIBEIRO, 1973, 00:30:18). Além do mais, Galvão enfatiza:

Vimos de uma geração velha, cansada de guerra e crescemos sobre os fluidos da brincadeira de bandido e artista, tela e palco. Somos de depois da guerra. Nem a soma, nem a diferença. Somos depois de todos os papos. Alguém do meio da rua, sem autorização nenhuma, cumprindo a sua, resolvendo ao seu redor e por dentro. Tinindo e Trincando (RIBEIRO, 1973, 00:17:31).

Podemos interpretar essa passagem como um espelho de uma geração que não quer mais se envolver em conflitos, que quer buscar a si mesma e promover mudanças em seu interior. Seriam, então, pessoas desinteressadas em produzir músicas de protesto, em se envolver com guerrilhas e conflitos armados. Porém, mesmo sendo lidos pela época como “desbundados”, o documentário evidencia como os membros do grupo não deixaram de desafiar e romper com a ordem vigente pelos seus modos alternativos de vivenciar a realidade, de se relacionar com a natureza e consigo mesmos.

As crianças ganham destaque em várias cenas. Podemos ver crianças sendo embaladas para dormir, brincando com instrumentos, brincando com outras crianças, sendo seguradas no colo, tomando banho, dançando, comendo, etc. Suas conversinhas podem ser escutadas no fundo das filmagens, embora não possam ser compreendidas. Quando sobem os créditos do documentário, a câmera foca e congela na imagem de uma criança. Todas essas passagens evidenciam o modo de vida que os Novos Baianos estavam levando na época – as crianças, em sintonia com os adultos em cena e com o próprio sítio, expressam a coletividade alcançada já que o Cantinho do Vovô era composto por diversas famílias menores que se uniam todos os dias em uma outra família alternativa.

A partilha da comida também é um elemento importante em cena. As últimas imagens do documentário mostram uma mesa farta e decorada sendo compartilhada por todos os moradores do sítio. Acompanhando a cena, o narrador fala das impressões de Luiz Galvão sobre aquele período:

Galvão, o Joãozinho Trepidação, não sabe se todo mundo é assim, mas diz que qualquer Novo Baiano abandonou a sua pessoa velha, a egóica, superficial, voltada para fora que numa linguagem por dentro só pode ficar por fora. **Lembrando uma jovem linguagem passada**, a sua velha pessoa dispensada não passa de sua própria pessoa alienada. O sujeito velho chegou quase a se perder de vista e foi ainda

outro dia. Ele nem sabe quantas vezes reencarnou esse ano (RIBEIRO, 1973, 00:36:27, grifo nosso).

Apesar da harmonia apresentada, Paulinho Boca declara:

É claro que os Novos Baianos têm problemas também. Duas pessoas pra morar junto dá o maior problema. Imagine vinte caras loucos morando junto. Caras que gostam de fazer som. Que não gostam, de maneira nenhuma, que ninguém corte a deles né. Agora é o seguinte, a gente já sabe que o problema tem que ser resolvido sem a gente perder a cabeça, claro. Quando a gente tá jogando bola um com outro, quando a gente tá no campo de futebol vê mais isso. As vezes a gente tá ganhando de 2 a 0 né. Outro dia mesmo nós tava ganhando de 3 a 0 e fomos tomar de 4 a 3. E no meio do jogo começamos a discutir um com outro. Aí virou o jogo contra nós, nós perdemos. Então a gente sabe: se tiver com raiva, se tiver discutindo, perde. Agora se a gente tiver legal é difícil, que o toque de bola é mágico. Então Novos Baianos tem problemas sim. Agora, os Novos Baianos acho que tem um jeito novo de resolver problemas porque a gente se gosta muito e a gente só pode viver junto mesmo (RIBEIRO, 1973, 00:31:55).

O depoimento de Paulinho Boca não deslegitima o Cantinho do Vovô enquanto comunidade utópica. Ao contrário disso, apresenta os personagens que compuseram esse cenário quase mágico de forma humana, com seus defeitos e sua própria caminhada rumo ao aprendizado. Tendo problemas ou não, por meio das cenas do documentário *Novos Baianos Futebol Clube*, podemos apreender aquele espaço enquanto um lugar de resistência social e, sobretudo, política. Um lugar onde a grande família Novos Baianos conseguiu se tornar seu próprio objetivo, desafiando a moral conservadora da ditadura militar brasileira e colocando em prática suas ideias que serviam também como um protótipo para uma futura sociedade.

Considerações finais

Retomando Rancière, compreende-se aqui que a arte não é política apenas pelas mensagens objetivas ou literais que uma letra de música, um poema ou uma imagem podem transmitir; ela também é política pelo modo como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas e sexuais (RANCIÈRE, 2010, p. 46). A arte é política também, e antes de tudo, pela maneira como configura uma sensibilidade espaço-temporal, pela maneira como constrói e reconstrói subjetividades coletivas:

[A arte] é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das

relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p. 47).

Ademais, a luta política é também estética. Ela se estabelece como crítica cultural, como resistência e rebelião contra determinada forma de partilha do sensível preestabelecida e também como redefinição desta mesma partilha de sensibilidades e subjetividades – uma redefinição do sensível que pode partir tanto de movimentos libertadores quanto de movimentos restauradores (GUÉRON, 2012, p. 36). Defendemos, neste artigo, que a estética contracultural brasileira, da qual o grupo musical Novos Baianos é uma representação emblemática, foi indelevelmente política.

Para os Novos Baianos, o desbunde foi sim um gerador de novos padrões estéticos (vestuário, comportamento e criação artística). Apesar disso, não se furtaram da crítica ao contexto político-cultural, embora o fizessem de formas que não se adequavam ao ideário da esquerda que se opunha à ditadura naquele momento. Para Galvão, os Novos Baianos traçaram outro caminho que, apesar das críticas, não pode ser considerado como estando fora do campo da política:

Uma das marcas dos anos 1970 foi o tom anárquico que se refletiu nas apresentações e na postura dos artistas e em sua arte. Principal banda daquela época, o Novos Baianos viveu profundamente aquele momento de exceção no país, respondendo de forma anárquica e com atitudes chocantes, mas sem baixar o nível do trabalho artístico. **Caminhou no sentido oposto ao do panfletário protesto engajado sem poesia.** Por essa soma de discordâncias pacíficas, identificou-se com a juventude e, ao mesmo tempo, teve aceitação do público, de um modo geral: por isso, foi assimilado até por parte do pessoal da ditadura, que exercia o poder com autoritarismo (GALVÃO, 2014, 78-80, grifo nosso).

Assim como Vanda Lima Bellard Freire (1994, p. 153), a concepção de História que tomamos neste trabalho considera que a História é um relato interpretativo, feito por um sujeito que está impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo. Por isso, sua visão do passado trará, inevitavelmente, essa marca. Este artigo segue na mesma direção: outros pesquisadores podem considerar o desbunde como uma atitude relacionada à alienação política, podem vir a descobrir novas fontes e apresentar novos

problemas. Afinal, a história também está em constante construção. Todavia, considerando os dados levantados, compreendemos que o desbunde, tão relacionado aos Novos baianos, também foi um movimento político que visava enfrentar a ditadura militar brasileira.

Referências

ANDREOLLA, Renata; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Tropicália e Manguebeat: A antropofagia nas contraculturas brasileiras. *REVELL*, Campo Grande, v. 2, n. 22, p. 324-347, 2019.

ANSART, Pierre. *A gestão das paixões políticas*. Tradução de Jacy Seixas. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. *AKRÓPOLIS*, Umuarama, v. 12, n. 1, p. 33-40, 2004.

COELHO, Cláudio. A Tropicália: Cultura e política nos anos 60. *Tempo Social*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 159-176, 1989.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundando em anos de chumbo: Contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História*, São Paulo, v. 39, p. 1-29, 2020.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. BRASA: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, XII, 2014, Londres. *Anais do XII Congresso Internacional da Brazilian studies association*. Londres: King’s College, 2014.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 3, p. 181-203, 2017.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 152-170, 1994.

GALVÃO, Luiz. *Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB*. São Paulo: Lazuli, 2014.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. *Aisthe*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012.

KAMINSKI, Leon Frederico. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, Londrina, v. 9, n. 18, p. 467-493, 2016.

LIMA, Artemilson de. Excurso sobre o conceito de contracultura. *HOLOS*, Natal, v. 4, p. 183-192, 2013.

PEREIRA, Humberto Santos. *O Mistério do Planeta: um estudo sobre a história dos Novos Baianos (1969-1979)*. 2009. Dissertação de mestrado em História Social. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

PEREIRA, Humberto Santos. Uma análise sobre a consagração tardia dos Novos Baianos no campo da Música Popular Brasileira. *Revista FSA*, Teresina, v.14, n. 2, p. 195-211, 2017.

PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: Contracultura e psicodelia no Brasil*. 2015. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45-59, 2010.

RIBEIRO, Solano. *Novos Baianos Futebol Clube*. Documentário / Sonoro / COR. Direção: Solano Ribeiro. Roteiro: Solano Ribeiro. Brasil/Alemanha, 1973.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Luciana (org). *O Brasil Republicano: volume 4*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SCHUSTER, Ana Noredi; RADO, Sonia Cristina. Contracultura no Brasil da ditadura. *Revista Maiêutica*, Indaial, v. 5, n. 1, p. 19-30, 2017.

SOUSA, Getúlio Cavalcante de. Herança da contracultura: A comunidade hippie de Arembepe, Camaçari-Bahia (1970-2012). SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: *Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal: 2013.

SOUZA, Alberto Carlos de. Tropicália: um movimento de protesto na Música Popular Brasileira. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 8, n. 1, p. 174-187, 2014.

¹ Ribeiro ficou conhecido por ter idealizado os Festivais de Música Popular Brasileira no decorrer dos anos 1960. Seu documentário *Novos Baianos Futebol Clube* foi originalmente destinado à reprodução para uma TV alemã.

² Compositor e membro dos Novos Baianos. É considerado o grande poeta do grupo. Também conhecido pelo seu apelido Joãozinho Trepidação.

³ As músicas são: “De Vera”; “Colégio de aplicação”; “Psiu”; “29 beijos”; “Globo da morte”; “Mini planeta íris”; “É ferro na boneca”; “Eu de adjetivos”; “Outro mundo, outro mambo”; “A casca de banana que pisei”; “Dona Nita e Dona Helena”; “Se eu quiser eu compro flores”; “E o samba me traiu”; “Curto de véu e grinalda”; “Baby Consuelo”; “Dê um rolê”; “Você me dá um disco”; “Caminho de Pedro”; “Risque”; “Preta pretinha”; “Tinindo trincando”; “Acabou chorare”; “Mistério do planeta”; “A menina dança”; “Besta é tu”; “Bilhete pra Didi”; “Sorrir e cantar como Bahia”; “Só se não for brasileiro nessa hora”; “Cosmos e Damião”; “Vagabundo não é fácil”; “Quando você chegar”; “Fala tamborim”; “Eu sou o caso deles”; “Miragem”; “Vamos pro mundo”; “Guria”; “Tangolete”; “Ô menina”; “Sugestão geral”; “Flor de mandacaru”; “Espelho opaco”. Ver: (GALVÃO, 2014, p. 344-346 – 431-432).

⁴ Ver: (GALVÃO, 2014, p. 344-346 – 431-432).

⁵ Todas as falas transcritas do narrador foram feitas em *voz over*.

Artigo recebido em 10 de setembro de 2021.
Aceito para publicação em 01 de novembro de 2021.

AS CANÇÕES DE LEÓN GIECO E A LUTA POR MEMÓRIA, VERDADE E JUSTIÇA NA ARGENTINA (1983-1992)

LAS CANCIONES DE LEÓN GIECO Y LA LUCHA POR MEMORIA, VERDAD Y JUSTICIA EN LA ARGENTINA (1983-1992)

Vanessa Morais DORNELLES*

RESUMO: Este artigo propõe uma análise de parte da produção musical de León Gieco, buscando encontrar nela traços que evidenciam o engajamento político, no que se refere à denúncia dos crimes cometidos durante a Ditadura de Segurança Nacional (1976-1983) na Argentina. O objetivo é demonstrar como algumas canções do artista, produzidas no período posterior ao término da ditadura, podem ser compreendidas como canções engajadas em relação à realidade social e aos acontecimentos históricos do período. Compreende-se essas canções vinculadas ao conceito de Canção Política e León Gieco, por sua vez, reconhecido como um Intelectual artista, no sentido de cumprir um papel social a partir de seu contexto histórico ao expressar, em sua atuação e, especialmente, através do fruto de seu trabalho, anseios populares e denúncias dos crimes cometidos durante e após a ditadura.

Palavras-chave: León Gieco, Ditadura de Segurança Nacional, Argentina, canções, engajamento político.

RESUMEN: Este artículo propone un análisis de parte de la producción musical de León Gieco, buscando encontrar en ella rasgos que evidencien el compromiso político, en lo que se refiere a la denuncia de los crímenes cometidos durante la Dictadura de Seguridad Nacional (1976-1983) en Argentina. El objetivo es demostrar como algunas de las canciones del artista, producidas en el período posterior al fin de la dictadura, pueden ser comprendidas como canciones comprometidas con la realidad social y con los acontecimientos históricos del período. Se entiende que las canciones están vinculadas al concepto de Canción Política y León Gieco, a su vez, reconocido como un intelectual artista, en el sentido de cumplir un papel social a partir de su contexto histórico al expresar, en su actuación y, especialmente a través del fruto de su trabajo, anhelos populares y denuncias a los crímenes cometidos durante y después de la dictadura.

Palabras-clave: León Gieco, Dictadura de Seguridad Nacional, Argentina, canciones, compromiso político.

Introdução

Como diz o cantor Milton Nascimento, na canção “Nos bailes da vida”: “todo artista tem de ir aonde o povo está” (NASCIMENTO, Universal Music International, 1981). Assim como Milton, no Brasil, Mercedes Sosa, na Argentina, Alfredo Zitarrosa no Uruguai, Victor Jara no Chile e tantos outros artistas oriundos das décadas de 1960 e 1970 na América Latina, León Gieco é um músico comprometido em estar aonde o

* Mestranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Licenciada em História pela UFRGS; Professora da rede pública de ensino.

povo argentino está, e essa dedicação se manifestou de forma constante em sua produção. Consideramos que as canções, assim como outras manifestações da cultura popular¹, podem ser tomadas como artefatos culturais e políticos; dessa forma, também se constituem como fontes para os historiadores, fator evidenciado já nas últimas décadas por trabalhos acadêmicos na área da História. Segundo Adalberto Paranhos (2005), longe de ter um sentido fixo, a música possui suas relações históricas, podendo ser compreendida de acordo com o contexto histórico que lhe é correspondente; perspectiva essa que pretendemos adotar e desenvolver neste artigo.

Entre as décadas de 1960 e 1980 o Cone Sul esteve absorto em ditaduras militares que usavam do Terrorismo de Estado com a finalidade de assegurar seus interesses e aplicar ideologias norteadoras, como a Doutrina de Segurança Nacional. A Argentina sofreu um golpe militar em 24 de março de 1976 e o país só recuperou sua democracia em 1983, após uma ditadura particularmente violenta e criminosa. Nesse contexto, diversos artistas se destacaram na luta contra a repressão, a censura, as prisões, os assassinatos e desaparecimentos praticados pelo Estado. A música teve um papel central nessa resistência, pois muitos cantores(as) e instrumentistas colocaram sua arte a serviço de uma luta compreendida, naquele momento, como o foco central. Embora a América Latina tenha um histórico reconhecido de produções artísticas que manifestam as lutas populares, desde pelo menos o início da colonização europeia, durante as ditaduras percebemos um momento privilegiado para observarmos a arte como forma de transmissão da luta coletiva e, por sua vez, os artistas, através das mensagens de suas canções e de suas próprias atuações, como sujeitos históricos militantes dessa luta.

León Gieco, cantor, guitarrista e compositor, lança seu primeiro álbum no ano de 1973, três anos antes do golpe de Estado efetuado pelas Juntas Militares argentinas. León tem uma carreira longa, estando na ativa ainda nos dias atuais. O artista vivenciou todo o período ditatorial e o posterior processo de redemocratização, tendo inclusive que partir ao exílio devido às constantes ameaças e censuras às suas canções. A repressão, a censura, o exílio, a precariedade das condições de vida no interior do país e as mais variadas questões relacionadas ao seu entorno tornaram-se os principais temas de sua produção, constantemente vinculada ao contexto social, político e econômico argentino. Além disso, as suas primeiras composições respiraram das diversas manifestações culturais e políticas que se desencadeavam no mundo naquele momento, como é o caso dos ideais da Contracultura. Além disso, podemos evidenciar nas produções artísticas daquele momento, influências e reivindicações sociais de longa

data, impactadas também pelo sucesso da Revolução Cubana de 1959. As composições de León denunciavam arbitrariedades ocorridas na Argentina mesmo antes do golpe de 1973, relacionando-as com o processo histórico mundial, marcado por uma intensa ideologia anticomunista. Durante os anos da ditadura, León, mesmo visado pelos órgãos da censura e enfrentando a necessidade de partir rumo ao exílio, dá continuidade à tarefa de mesclar sonoridades com a denúncia e resistência às violências praticadas pelo Estado militar argentino.

Durante as ditaduras de Segurança Nacional² no Cone Sul, consideramos que elementos do Terrorismo de Estado, para além das prisões, desaparecimentos e assassinatos³, foram utilizados com a intenção de calar as culturas populares, entendidas, por sua vez, como potenciais inimigas dos interesses militares. A música se tornou um alvo particular dessa repressão às esferas artísticas, pois era considerada um instrumento de grande alcance popular e, muitas vezes, responsável por transmitir mensagens de oposição à ditadura, engajadas em torno da resistência à mesma⁴.

A imposição de mecanismos discricionários, associados à censura, ao silenciamento, ao cerceamento da liberdade de expressão (inclusive estimulando a autocensura) e à expulsão de parte da população do país (através de ameaças concretas), os desaparecimentos e assassinatos se tornaram frequentes (CONADEP, 1984, p. 9). Como resposta, percebem-se tentativas de questionamento e manifestações de músicos – através de atuações, manifestações públicas e, principalmente, do conteúdo de suas canções – procurando manter vigentes as “*canciones de propuestas*”⁵, engajadas em relação à realidade social. Nesse sentido, consideramos esses sujeitos como Intelectuais Artistas⁶ (em alusão à noção gramsciana de intelectual orgânico).

Os agentes do Estado terrorista argentino⁷, entre os anos de 1976 e 1983, se encarregaram de criar e cumprir determinadas medidas para que músicos considerados “perigosos” à ordem nacional deixassem o país ou fossem censurados nos principais meios de comunicação (rádios e programas de televisão) e espetáculos ao vivo. Diversos são os músicos que nesse contexto foram perseguidos, por denunciarem, direta ou indiretamente, a violência da ditadura; é o caso, entre outros, de Mercedes Sosa, León Gieco, Víctor Heredia, Sui Generis, Charly Garcia, Nito Mestre, entre outros. Além disso, muitos artistas relacionados ao rock foram perseguidos sem nem mesmo se posicionarem contra a ditadura, e sim por apresentarem um comportamento contrário (cabelo comprido, barba, liberdade sexual, consumo de bebidas alcoólicas, etc.) ao tido como correto pelos militares, numa nítida influência de ideias moralistas difundidas

pela igreja católica, instituição com grande impacto ideológico sobre as autoridades militares.

Sobre essa perseguição podemos relacionar o conceito de “inimigo interno”, que, na prática, poderia significar qualquer indivíduo com ideias contrárias àquelas propagadas pela ditadura. Segundo Padrós, dentro da lógica da Doutrina de Segurança Nacional e da criação de um “estado de guerra permanente”, os “inimigos internos” poderiam ser “toda pessoa ou organização armada, política ou social de oposição aos interesses da ordem vigente” (PADRÓS, 2005, p. 25). Também nos interessa o conceito de “cultura do medo”, que, na área cultural, implicou em uma rígida censura, silenciamentos, proibições e ameaças, tanto do ponto de vista concreto como simbólico (PADRÓS, 2005).

Como exemplo da censura sofrida por León Gieco, segundo documentação do COMFER (Comité Federal de Radiofusión), principal órgão responsável pela censura, percebemos que em torno de dez de suas canções foram proibidas em sua totalidade, somente no ano de 1978 (PROVÉNDOLA, 2017, p. 111). Se considerarmos as que tiveram somente trechos proibidos ou as que tiveram sua reprodução nos espetáculos ao vivo proibidas esse número cresce consideravelmente.

Embora seja considerável a produção e atuação do músico antes e durante a ditadura, o presente artigo pretende abordar, portanto, algumas canções de León Gieco que fazem parte de seu repertório a partir do ano de 1983, início do processo de redemocratização no país. Assim que termina a ditadura, León Gieco continua apoiando a luta das principais organizações de direitos humanos, principalmente *Madres de Plaza de Mayo* e *Abuelas de Plaza de Mayo*, que tinham como objetivo principal esclarecer as circunstâncias das violências cometidas, encontrar as pessoas desaparecidas e exigir a punição dos responsáveis por esses crimes de lesa humanidade; essa luta estava ancorada na consigna do *Nunca Más* e no trinômio “memória, verdade e justiça”. Nossa intenção, portanto, é buscar elementos no conteúdo das canções do músico que evidenciem esse engajamento e militância no que diz respeito a luta contra a ditadura durante o processo de redemocratização no país.

Música e História: uma harmonia possível e imprescindível

O surgimento da “Nova História Política” propiciou que a historiografia, a partir da década de 1970, comesse a ter como foco de análise esferas de poder em lugares que anteriormente não eram tão valorizados pelos historiadores. Ao destacar o

crescimento de análise do espectro político dentro da sociedade e destacar a importância dos estudos de Foucault (1989), Francisco Falcon dá pistas que podemos adequar à realidade das ditaduras, porque verificamos nestas a existência de espaços de luta, resistência, controle, punições e denúncia; o cotidiano de uma realidade opressiva, de vigilância e censura se corporifica em micro espaços de embates (mesmo que em condições muito desiguais). Assim, o espaço privado, a prisão, os centros clandestinos de detenção, a sala de tortura, as redações de jornais, os espaços radiofônicos, a clandestinidade, o exílio, certos espaços públicos, as festas populares, os filmes, livros, poesias e canções, entre outros, constituem-se como âmbitos de análise da nova história política. Dentro dessa perspectiva, René Rémond (1996, p. 445) aponta que a história política, de alguma maneira, “solda” uma geração, marcando-a das mais variadas formas. O político se torna uma das expressões da identidade coletiva, podendo marcar fortemente determinada sociedade a partir do desenrolar de seus acontecimentos. Essa contribuição é de extrema importância ao pensarmos o caso das manifestações artísticas e, principalmente, a música como forma de expressão e comunicação político-social em um contexto ditatorial e de transição democrática.

“Canção Política”, conceito desenvolvido pelo filósofo e músico português José Barata Moura (1977), se torna basilar para os trabalhos que pretendem relacionar a música com a História, pois, segundo o autor, toda canção pode ser considerada política, ainda que de maneiras distintas, por estar relacionada à consciência social e se constituir como produto cultural e ideológico de sua realidade: “É dentro deste campo da ideologia, do campo das produções da consciência dos homens, que a canção política encontra o seu meio de origem e de intervenção” (MOURA, 1977, p. 14). No caso desse enfoque, o meio de origem é a Argentina ditatorial, analisado sob a perspectiva da intervenção artística-musical de León Gieco, reconhecendo nela elementos que transparecem a complexidade daquela realidade. Relacionado ao papel político da canção, ressaltamos o estudo de Arnaldo Contier, quem destaca o aspecto contestatório das canções desde a Revolução Francesa (1789), embora se perceba com maior vigor no transcurso do século XX, principalmente a partir da Revolução Russa (1917), momento em que “muitos artistas, intelectuais, escritores, compositores postularam a ideia da arte como um fator de transformação política e social” (CONTIER, 1988, p. 110). Nesta perspectiva, a canção popular pode evidenciar, em suas entrelinhas, anseios de mudança e manifestações de oposição a determinados regimes políticos.

Em sintonia, Marcos Napolitano nos ajuda a compreender que a música como documento deve ser percebida, assim como outras fontes históricas, “em suas estruturas

internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade” (NAPOLITANO, 2005, p. 236). De acordo com o autor, o pesquisador deve evitar utilizar uma visão objetivista da fonte musical (aquela que acredita que a música por si só transmite literalmente a realidade); e, por outro lado, deve também evitar uma percepção “subjetivista” (na qual a “ilusão de subjetividade”, a crença de que tudo que o artista diz é “subjetivo” e deslocado de seu contexto, encobre a análise que considera o todo, o meio e as condições de produção e reprodução daquela obra) (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Assim, no momento de análise das fontes musicais, em consonância com outras informações, podemos elaborar algumas perguntas, que se tornam pertinentes para esquematizar a investigação, tais como: Qual a relação da canção com o contexto histórico estudado? Qual o seu tema geral? Quais as referências a acontecimentos específicos? Quem fala e para quem fala? Existem figuras de linguagem? Existe intertextualidade com outros textos, poemas, discursos? Qual pode ser o objetivo final dessa canção? Existem informações sobre a instrumentalização dessa canção e como ela nos ajuda a compreender a mensagem do texto? Qual a trajetória dessa canção (quando e onde foi produzida, se foi censurada, se teve difusão em outros países, se ainda permanece vigente, etc.)? (NAPOLITANO, 2002).

Para essa análise, deve-se ter em vista a análise global da canção⁸, colocando especial atenção no diálogo entre “evidência” e “representação”. Napolitano entende a primeira como reconhecer, na fonte, um processo ou evento ocorrido anteriormente; já, a segunda, como sua construção social, normalmente mediada por um sujeito, grupo social ou instituição (NAPOLITANO, 2005, p. 240). Essa abordagem está baseada nos pressupostos da Nova História, que, diferente da tradição positivista, compreende as fontes como documentos repletos de representações, intencionalidades e parcialidades (LE GOFF, 2000). Outros autores também contribuem para esse aporte teórico-metodológico, caso de José D’Assunção Barros, quem entende a canção como uma “arte temporalizada”, ou seja, vinculada ao contexto e às condições de sua criação (BARROS, 2019, p. 27), e Geraldo Vinci de Moraes, quem enfatiza que o distanciamento entre a letra e a estrutura da canção deve ser feito com perspectiva analítica, sem esquecer que “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela” (MORAES, 2000, p. 215).

As contribuições de Tânia da Costa Garcia colaboram com nossa discussão, pois ela ressalta que a música passa a fazer parte do universo de análise dos(as) historiadores(as) na medida em que “a produção cultural contribui para a reelaboração

simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação do sistema social” (GARCIA, 2021, p. 29). A autora ainda nos ajuda a pensar sobre a riqueza de fontes históricas ao pesquisarmos a música; ela destaca que não somente a canção em si é uma fonte, mas também um conjunto de materiais híbridos, que circulam em torno da composição, é o caso de materiais impressos (como jornais e revistas). Nessa perspectiva, Garcia cita os *Long Plays* (LP's) como uma fonte privilegiada, já que muitas vezes é composto do álbum com as canções e de um material escrito, com a ficha técnica de produção, os nomes dos artistas, a data e local de gravação. Nesse sentido, a própria capa e contracapa de um álbum pode nos conceder uma complementação da análise através do diálogo com as artes visuais e a imprensa. Segundo a autora, a imprensa e a música popular urbana: “constituem índices identitários das sociedades modernas [...] expressam visões de mundo as mais diversas e mobilizam diferentes tipos de escuta e leitura, constituindo-se em fonte privilegiada para o estudo destas sociedades” (GARCIA, 2021, p. 33,34).

A noção de Intelectual Artista, elaborada por Fabiano Aguiar (2010), compreende o artista como um agente social em permanente interação com a sua realidade. O seu engajamento político pode ser observado, direta ou indiretamente, a partir de sua atuação e, principalmente, através de suas canções. Isso nos remete à contribuição de Antonio Gramsci acerca do intelectual orgânico. Gramsci (1982) destaca que todo ser humano é intelectual, mesmo não desempenhando formalmente este papel dentro da sociedade, pois não é possível excluir completamente a intervenção intelectual de outras atividades desempenhadas; sendo assim, todos podem contribuir “para manter ou para modificar uma concepção de mundo” e “promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1982, p. 7-8). Por evidenciarmos que León Gieco cumpre um importante papel social e expressa, através da materialidade da sua produção artística, anseios de parte expressiva de segmentos sociais impactados pela Ditadura de Segurança Nacional argentina, o consideramos como um intelectual artista.

Concordamos, ainda, com Zuleide Silveira, sobre sua análise do conceito de Cultura relacionado à concepção materialista da História⁹. Aqui, a centralidade se encontra na práxis humana, na produção e reprodução da vida sociocultural, com uma ênfase para a ação transformadora da realidade. Como a autora destaca, a dimensão cultural não se encontra separada do contexto social, político e econômico de uma sociedade, pelo contrário, ela deve ser entendida dentro desse conjunto de relações, onde a cultura pode representar um “fragmento da realidade” dentro da compreensão da

dimensão cultural como um “campo contraditório de disputas e tensões em torno de projetos de sociedades” (SILVEIRA, 2014, p. 12).

O contexto histórico e cultural da redemocratização argentina (1983-1992)

A Argentina se torna novamente um país democrático no final do ano de 1983, tendo como primeiro presidente desse período, pelo partido Unión Cívica Radical (UCR), Raúl Alfonsín. Sobre questões referentes à defesa dos direitos humanos, algumas considerações sobre seu governo são necessárias. Logo que assume a presidência, ele se dispõe a investigar e punir os responsáveis dos crimes cometidos durante a ditadura, dessa forma, é criada a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), comissão investigativa, responsável por apresentar, ao Poder Executivo, um informe referente às violações de direitos humanos ocorridas durante o período de Terrorismo de Estado (RAPOPORT, 2003, p. 718). Além disso, foi revogada a *Ley de Amnistía*, conhecida como *Ley de Pacificación Nacional*, que era, desde setembro de 1983, uma autoanistia promulgada pelos próprios militares.

Desde o início da presidência de Alfonsín, sua intenção era punir unicamente os chefes militares do alto escalão, principalmente os que compunham as Juntas Militares, deixando, assim, impunes os que, em sua análise, estavam apenas “cumprindo ordens superiores” (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 83). Através desse posicionamento que será implementada a *Ley de Obediencia Debida*, em junho de 1987 e a *Ley de Punto Final*¹⁰, em dezembro de 1986, ambas leis marcam um retrocesso muito profundo na questão da justiça e punição aos crimes da ditadura na Argentina. Muitos músicos se pronunciaram contra essas leis, o vocalista da banda Los Fabulosos Cadillacs, Vicentico Fernández Capello, por exemplo, durante uma comitiva de imprensa, declarou que não se sentaria junto “*en la mesa de quien firmó la Ley de Obediencia Debida*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 152), referindo-se ao deputado Jesús Rodríguez. A banda, poucos anos depois, no disco *Yo te avisé*, de 1987, lançou uma música chamada “*Yo no me sentaría en tu mesa*”: “*Ya no podrás mirarnos a los ojos más / nosotros somos amigos vos que solo estás / Por más que quieras tapar toda nuestra voz / nunca podrán callar esta canción*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 152).

Entretanto, foi durante o governo de Alfonsín que ocorreu, em meados de 1985, o julgamento das Juntas Militares que estiveram no poder durante os anos ditatoriais. Das condenações do julgamento, Lorenzetti e Kraut comentam que:

De los nueve comandantes juzgados, cinco fueron condenados por decisión unánime de los seis jueces de la Cámara por la privación de libertad calificada por violencia y amenazas (y acesorias legales) y por la comisión de múltiples delitos que iban desde el robo hasta homicidio agravado. El teniente General Jorge Rafael Videla (R) y el Almirante Emilio Eduardo Massera (R) fueron condenados a prisión perpetua e inhabilitación absoluta perpetua. Se condenó al Brigadier General Orlando Ramón Agosti (R) a cuatro años y medio de prisión, mientras que el Teniente General Roberto Eduardo Viola (R) y el Almirante Armando Lambruschini (R) recibieron una condena a ocho y a diecisiete años de prisión e inhabilitación absoluta perpetua, respectivamente. (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 89).

Apesar de não ter condenado todos os responsáveis das Juntas, este julgamento marcou o início de um processo de punição aos crimes de lesa humanidade. Como foi um fato inédito até aquele momento, também atraiu a mídia internacional e diversos organismos de direitos humanos do Cone Sul, pois, na realidade o julgamento serviu como uma esperança de justiça, mostrou que era possível punir os agentes dos Estados repressores em tribunais civis, inclusive com a prisão perpétua.

Assim que Alfonsín assume a presidência, ocorre a eliminação das listas de censura da ditadura, as chamadas *listas negras*, o que, na prática, significava que a censura sobre as músicas havia terminado. Neste mesmo período também ocorrem eventos gratuitos de música popular e de rock, para incentivar a retomada de suas difusões, organizados pela Secretaria da Cultura de Buenos Aires. Dessa forma, artistas que eram proibidos durante a ditadura, a partir de 1984 tiveram a difusão de suas canções autorizadas, tanto no rádio e espaços televisivos, quanto em shows ao vivo. Nesse momento de retomada da democracia, observamos, portanto, uma abertura política e, conseqüentemente, uma abertura cultural; um exemplo disso é o surgimento de novas bandas de rock, punk e heavy metal¹¹. Ao mesmo tempo, ocorre uma conscientização em torno da defesa dos direitos humanos, protagonizada, principalmente, pelas próprias organizações de Direitos Humanos, como as Mães da Praça de Maio, mas também ativismo universitário, artístico e trabalhista. Sobre isso, Jorge Fernández destaca:

As Mães da Praça de Maio e as organizações de Direitos Humanos tornavam-se porta-vozes do despertar de uma nova consciência social, original e desvinculada das lutas partidárias. Aos poucos houve um renascimento intelectual, cultural e artístico: as universidades voltaram a se tornar polos de debate e ativismo. Velhas e novas manifestações, tais como o rock nacional, o teatro e o retorno do cinema contestador puderam sair dos espaços restritos onde se encontravam. Era também o renascer da justiça, da solidariedade e da participação política maciça, mas principalmente da tomada de consciência de que um inimigo em comum unira a sociedade em torno

de um ideal que representava a “grande solução”: a democracia (FERNÁNDEZ, 2006, p. 42).

O governo de Alfonsín foi marcado, ainda, por ampla instabilidade econômica, com baixa dos salários e aumento significativo da inflação, motivo que fez com que seu mandato se encerrasse prematuramente. Nas eleições de 1989, o candidato do partido Justicialista, Carlos Saúl Menem venceu as eleições com 49% dos votos válidos. Em seu governo, houve a aplicação de diversas medidas neoliberais como a abertura para o comércio internacional e a mudança da função estatal, que deveria diminuir sua intervenção na área econômica e seu assistencialismo na área social (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 477). Os candidatos para a presidência argentina nas eleições de 1989 utilizaram o rock em suas campanhas, uma canção de Litto Nebbia, por exemplo, encerrou a campanha de Menem no festival *Rock en la Boca*, que contou com shows de diversos artistas e bandas. No momento da vitória de Menem, também aconteceram shows de artistas como Luis Alberto Spinetta, Pedro y Pablo, Fito Páez, Horacio Fontova, Ratonos Paranoicos e Lito Vitale. O cantor Charly García, entretanto, teve uma posição contrária à vitória do presidente, inclusive declarou que se Menem vencesse, ele (Charly) sairia da Argentina, o que, na prática, não aconteceu. Ao contrário, durante o governo de Menem, Charly se aproximou de forma considerável do mandante, inclusive aceitou fazer shows em eventos organizados pela presidência.

No âmbito da defesa dos direitos humanos, o governo de Carlos Menem retrocedeu de forma significativa. Desde o final de 1989, o presidente assinou diversos decretos responsáveis por conceder indultos (“perdões”) aos civis e militares em processo de julgamento ou já condenados por crimes efetuados durante a ditadura (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 99). Os indultos representaram grande polêmica e ocasionaram manifestações de discordância e denúncia entre os músicos, observadas em entrevistas, ações e nas próprias músicas compostas naquele momento. Charly García, em uma entrevista, falou que: “*no había forma de llegar al paraíso sin juzgar a los culpables del infierno*”. Nessa mesma declaração, o músico disse que deveria ser construído um “*Museo de la Tortura de la ESMA*”, que, segundo Provéndola, era uma ideia precursora para a época e que, com o tempo, se tornaria realidade (PROVÉNDOLA, 2017, p. 158). O conjunto de prédios onde funcionava a *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) foi um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e assassinato durante a ditadura (estima-se que aproximadamente cinco mil pessoas foram desaparecidas neste local). Os prédios foram desocupados e, em 2003, assumidos como parte integrante das Políticas de Memória. Hoje, o complexo abarca a

sede de inúmeras organizações vinculadas à defesa dos direitos humanos e conta com um amplo centro de memória sobre o período ditatorial, conhecido como *Espacio Memoria y Derechos Humanos - Ex-ESMA*¹².

Alguns outros músicos também declararam-se contrários aos indultos, caso do vocalista da banda Los Violadores, Pil, quem disse que: “*Eso del indulto pasa por la decisión del presidente, él pagará sus costos políticos. Lo que yo me pregunto es para qué existen las cárceles. Si esta gente condenada por la muerte de miles de personas sale en libertad*” (PROVÉNDOLA, 2017, p. 158). Nesse contexto, a banda Ataque 77 lançou uma música denominada *Justicia*, tendo os indultos como tema:

Anda suelto un ladrón al que llaman señor / y sale siempre en las noticias / y que tiene todo lo que a todos nos faltó / ¿y a esto le llaman justicia? ¿Justicia para quién? (...) / Nuestra ley castiga sin piedad al que robó por mantener a su familia / pero indulta a aquellos que robaron la ilusión / ¿y a esto le llaman justicia? ¿Justicia para quién? (ATAQUE 77, Sony Music Entertainment Argentina S.A., 1993).

Como podemos observar, os indultos concedidos por Menem representaram um enorme “passo atrás” no que se refere à luta contra as sequelas da ditadura na Argentina. Assim como os artistas que vimos, León Gieco também se manifestou publicamente sobre o assunto, o cantor escreveu um texto para o jornal *Página/12*, chamado *Ni un paso atrás*. Para nossa análise, embora extensa, acreditamos que essa coluna seja importante em sua totalidade:

En toda batalla, en toda lucha, se gana y se pierde. El indulto ha sido una derrota pero hemos ganado otras cosas, por ejemplo, que la gente hoy tenga consciencia de las barbaridades que cometió la última dictadura militar y del dinero que se han robado de las arcas argentinas. Hemos dado a conocer la lucha por los derechos humanos y hoy todos saben de qué se tratan esas dos palabras. Me tomo el atrevimiento de escribir en primera persona porque soy un militante de los derechos humanos. Desde hace una década dedico siempre una canción a las Madres de Plaza de Mayo, hablo de los derechos del hombre y elogio a quienes trabajan por los derechos humanos. El indulto es una derrota en la lucha por estos derechos, pero por ello no podemos tirarnos atrás. Debemos pensar del siguiente modo: si no hubiésemos hecho todo lo que hicimos (festivales, militancias personales, canciones dedicadas a las Madres, a los torturados, a los desaparecidos, el festival de Amnistía, el disco a favor de los derechos humanos, el festival contra el indulto frente al Obelisco, etc.), hoy estaríamos aún mucho peor. Hay que creer en la lucha que libramos todos estos años y no abandonarla por esta derrota. Hay que confiar y amar lo que defendimos, y seguir haciéndolo. Perdimos, el indulto ya está abrochado, pero también ganamos: la gente hoy tiene conciencia de lo que sucedió. A partir de aquí hay que seguir insistiendo. Cada aparición pública de los músicos, de los artistas que llevamos gente, debe servir para decir ‘me manifiesto en contra del indulto’. Debe quedar claro que no lo aceptamos porque no olvidamos que se robaron todo y que mataron a treinta mil personas. Vivir es una lucha, se dice

y con razón. Debemos seguir viviendo y luchando. Hay que trabajar en contra del olvido, porque el indulto no alcanzará a borrar la memoria. Hay que trabajar a favor de los quince mil chicos que se mueren de hambre y de enfermedades cada dos años en la Argentina. Esto también tiene que ver con la justicia y con los derechos humanos. Yo trabajo por eso. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 220).

Ao compreendermos a história como um processo em que os agentes estão em permanente relação dialética, os indultos e o governo de Menem de forma geral, representaram, ao mesmo tempo, um grande retrocesso, mas também um momento de aumento da conscientização e luta popular do povo argentino, principalmente, a luta pela justiça em relação aos crimes da ditadura. Este posicionamento de León Gieco serve para exemplificarmos seu constante comprometimento com as lutas sociais. Sua música esteve interligada às lutas populares daquele momento. Ao pensarmos na noção de intelectual de Gramsci, percebemos como, embora todos os seres humanos tenham a capacidade intelectual, alguns, de forma direta, cumprem a função social intelectual na sociedade (GRAMSCI, 1968, p. 19). A partir desta ideia, alertamos para a necessidade de não relacionar a intelectualidade ao âmbito restrito da academia universitária, e sim extrapolá-lo para o conjunto das sociedades e dos artistas desse meio¹³. Ao pensarmos o caso de León, e relacioná-lo com os estudos de Gramsci, percebemos a possibilidade de os artistas disporem da intelectualidade e transporem isso em suas produções, fator que se explicita no diálogo permanente com as questões político-sociais. Da mesma forma, o conceito de Canção Política é central, pois também corrobora para pensarmos o papel social que os músicos podem cumprir desde sua realidade material, contribuindo para mantê-la ou modificá-la.

Podemos perceber, ao longo deste breve histórico contextual, que León Gieco esteve constantemente posicionado politicamente, em defesa das consignas de memória, verdade e justiça e, concomitantemente, contra qualquer tipo de retrocesso. Na próxima parte deste artigo daremos continuidade à essa análise, porém, voltaremos nossa atenção à algumas músicas do artista, procurando evidenciar nelas traços desse engajamento político em relação à contestação aos mecanismos e sequelas da ditadura na sociedade argentina.

As canções de León Gieco

Durante a Guerra das Malvinas (1982), ao final da ditadura, ocorre a manipulação militar sobre a canção *Sólo le pido a Dios*, uma das mais conhecidas

composições de León Gieco, lançada no disco *IV LP* (Inamu, 1978). A canção foi censurada logo após seu lançamento, período em que León estava no exílio; mesmo proibida, através de notícias que chegavam para León, este sabia que a canção era entoada como uma espécie de “hino nacional” nas ruas de Buenos Aires. Porém, durante a Guerra das Malvinas, ela não só foi retirada da censura como se tornou “de interesse nacional” pelos militares, sendo estes responsáveis por manipular completamente o sentido original da canção (Gieco relaciona o processo de composição com alguns acontecimentos, como a partida de Mercedes Sosa ao exílio, a ameaça de guerra contra o Chile e as diversas proibições e censuras que ele estava submetido naquele momento), ou seja, não possuía relação nenhuma com a Guerra das Malvinas e, inclusive, foi escrita anos antes da mesma. Segundo documento oficial da Secretaria de Informação Pública (SIP), a justificativa da difusão desta e outras canções também elencadas foi a de que: “*Los temas recomendados exaltan la nacionalidad, reivindican la soberania argentina sobre las Malvinas y resaltan la fe religiosa y el antibelicismo*” (MARCHINI, 2008, p. 200). Segue a letra da canção na íntegra:

Sólo le pido a Dios / que el dolor no me sea indiferente, / que la resaca
muerte no me encuentre / vacío y solo sin haber hecho lo suficiente. //
Sólo le pido a Dios / que lo injusto no me sea indiferente, / que no me
abofeteen la otra mejilla / después que una garra me arañó esta suerte.
// Sólo le pido a Dios / que la guerra no me sea indiferente, / es un
monstruo grande y pisa fuerte / toda la pobre inocencia de la gente. //
Sólo le pido a Dios / que el engaño no me sea indiferente / si un
traidor puede más que unos cuantos, / que esos cuantos no lo olviden
fácilmente. // Sólo le pido a Dios / que el futuro no me sea indiferente,
desahuciado está el que tiene que marchar / a vivir una cultura
diferente. (GIECO, Inamu, 1978).

Esta é uma canção de influência *folk*, estilo muito presente na trajetória do músico. A instrumentação é composta basicamente por violão, charango, gaita, acordeon e voz. A entonação vocal, central na canção, nos faz perceber o sentido de “prece” e de “desejo” contido da mensagem. Não é à toa que a música, posteriormente, ganhou esse sentido de *plegaria* (prece, oração) sendo entoada pelo público em seus shows de maneira contundente. Além disso, a música foi amplamente regravaada por outros músicos, sendo cantada em diversos idiomas, por Raul Ellwanger, Beth Carvalho, Outlandish, Bruce Springsteen, David Byrne, Abel Pintos, Pibes Chorros, entre outros.

Após a utilização da canção pelos militares, León enfrentou uma fase depressiva e, por esse motivo, esteve um tempo sem produzir músicas novas. Em 1985, ocorre o lançamento do primeiro disco de *De Ushuaia a la Quiaca*, uma viagem musical onde

León experimenta novas sonoridades e explora ritmos tradicionais. O projeto contou com viagens pelo interior do país, e León foi acompanhado dos músicos Gustavo Santaolalla e Leda Valladares. Muitas composições desse disco são emblemáticas como *Para Pete* (dedicada ao cantor Peter Seeger) e *Don Sixto Palacevino* (inspirada no mesmo), além de outras canções que são interpretações de composições de outros artistas, como *Príncipe Azul*, de Eduardo Mateo e *No existe fuerza en el mundo*, de Gustavo Santaolalla. Desse disco é digna de destaque a mensagem contida na canção *Cola de Amor*, representativa do momento atravessado pelo artista: “*Para poder seguir tengo que empezar todo de nuevo / un canto libre para la luna y para vos*” (GIECO, EMI Odeon, 2005).

Iremos nos ocupar de mais algumas canções de León, são elas: *Semillas del Corazón* (Independente, 1988); e três músicas gravadas no disco *Mensajes del Alma* (EMI Odeon, 1992): *Cinco siglos igual*, *Los salieris de Charly* e *Mensajes del Alma*. A letra¹⁴ de *Semillas del corazón* foi inspirada pela luta das *Abuelas* para encontrar as crianças desaparecidas pela ditadura:

Te irás con las estrellas, romperás el mundo en dos / Vindrás con la tormenta por las noches sin amor / Vindrás con la tormenta por las noches sin amor / Andarás pisando un sueño, sin los besos de un adiós / El signo de la luna hace de cuna a la canción // Hoy siento que es la vida que te regala un día / del corazón semillas para plantar tu herida / Sin embargo sos un sol, sos la vida en una flor / sos un nuevo día libre que traes para los dos // Correrás siempre a la puerta que golpea sin razón / la campana del milagro en oración se convirtió / Sos una semilla de este pobre corazón / que un día vio de cerca todo lo que desangró. (GIECO, independente, 1988).

Segundo depoimento de Estela de Carlotto, presidenta da associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, León sempre lutou ao lado das avós; propósito que pode ser observado nessa canção, ao ter como tema a restituição dos netos desaparecidos pela ditadura argentina. Segundo Estela de Carlotto, sobre o cantor:

Él, desde sus letras, canciones y actitudes, y nosotras, en la búsqueda incansable de los hijos y los nietos, tenemos una lucha en común. León se representa y nos representa en esa frase que describe el pueblo argentino: “No nos han vencido”. Su vigor de poeta, su calidez de muchacho comprometido y su ternura de hijo de todas han sido el alimento del alma necesario para seguir construyendo entre todos, el país con el que nuestros treinta mil desaparecidos soñaron. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 495).

A partir desse depoimento, percebemos, mais uma vez, que o comprometimento de León com essa luta ultrapassou o universo de suas canções e se configurava como uma militância constante ao lado das famílias das vítimas do Terrorismo de Estado. O tema das crianças desaparecidas e, anos depois, restituídas às suas famílias biológicas

através da luta das avós, é presente em toda letra de *Semillas del corazón*. É importante lembrar que a ditadura argentina foi a que mais sequestrou e desapareceu crianças, somando em torno de 500 bebês e crianças desaparecidas. Por exemplo, o trecho “*Andarás pisando un sueño, sin los besos de un adiós*”, pode remeter à crueldade com que agiam os agentes do estado terrorista da ditadura, que fizeram com que as famílias não tivessem nem ao menos a oportunidade de se despedir de seus entes queridos. Na parte: “*Sos una semilla de este pobre corazón que un día vio de cerca todo lo que desangró*” evidenciamos que, o fato de reencontrar as crianças desaparecidas simbolizava a esperança (semente) recuperada, após um cenário desmobilizador, de incertezas e tristezas pela dor da perda. Na frase “*Correrás siempre a la puerta que golpea sin razón*” podemos lembrar que os familiares de desaparecidos políticos nunca deixam de esperar, há inúmeros relatos de pessoas que passam dias e noites esperando o regresso de seus filhos, netos e companheiros, muitas vezes não mudam de endereço e não alteram o quarto dessas pessoas na esperança de que retornem. León também escreve sobre o “*pobre corazón*”, que provavelmente se refere ao coração de quem perdeu esses desaparecidos e “*vio de cerca todo lo que desangró*”, tendo em vista que, para quem vivenciou dessa da ausência de seus filhos, uma última esperança pode ser o encontro das “*semillas*” (netos), frutos de relações de pessoas tão jovens que tiveram seus sonhos interrompidos tão precocemente.

As canções que abordaremos a seguir fazem parte do disco *Mensajes del Alma*, de 1992, primeiro álbum do artista lançado pela gravadora EMI-Odeon. O disco conta com as melodias do tecladista Luis Gurevich, e neste trabalho León investe em novas sonoridades e experimenta com o uso de baterias eletrônicas, por exemplo. Com a finalidade de seguir a ordem de aparição das canções no disco, destacamos primeiramente *Los salieris de Charly*, que tem em seu título – e refrão – uma nítida homenagem à Charly García. Nesta canção, o artista mesclou alguns elementos da cultura nacional, no âmbito da própria música e também relacionados às questões político-sociais; a melodia, com a batida fortemente marcada, principalmente pela bateria e pela linha de baixo, lembra muito um *rap*, onde o restante dos instrumentos toma uma proporção maior somente em algumas partes da canção, especialmente após o refrão e em seu final. Sobre a letra, alguns de seus trechos são dignos de destaque:

(...) Queremos ya un presidente joven / que ame la vida que enfrente la muerte / La tuya la mía de un perro de un gato / de un árbol de toda la gente / Compramos el página, leemos a Galeano / cantamos con la Negra, escuchamos Victor Jara / Dicen la juventud no tiene / para gobernar experiencia suficiente / Menos mal, que nunca la tenga / experiencia de robar / Menos mal, que nunca la tenga / experiencia de

mentir / Somos del grupo los salieris de Charly / Le robamos melodias a el ,ah,ah,ah (...) / (...) Que nos dirán por no pensar lo mismo / ahora que no existe el comunismo / Estarán pensando igual / ahora son todos enfermitos / Estarán pensando igual / ahora son todos drogadictos (...) / (...) El 1 % quiere esto torcer / El 9 % tiene el poder / De lo que queda el 50 solo come / Y el resto se muere sin saber por qué / Es mi país, es el país de Cristo / damos todo sin recibir / Es mi país, es un país esponja / se chupa todo lo que pasó (...). (GIECO, EMI Odeon, 1992).

Como já visto, nesta época, o presidente do país era Carlos Menem, e a primeira estrofe que destacamos acima, demonstra uma crítica ao mesmo. Algumas de suas composições, segundo León, são, de fato, representativas de determinados acontecimentos históricos. O compositor comenta, referente ao sentido dessa canção: “*Es totalmente antimenemista*” (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 422). Por outro lado, na letra são citados alguns nomes de artistas que, além de serem especiais para a vida do autor, corroboram, segundo o mesmo, para a construção de um sentimento de pertencimento argentino e latino-americano, como o escritor uruguaio Eduardo Galeano, o jornal *Página/12*, e os músicos Mercedes Sosa (*la Negra*) e Víctor Jara. Ao mencionar o comunismo, faz uma brincadeira de este não existir mais, no contexto pós-ditadura, entretanto, pelo fato dos jovens constantemente serem rotulados pejorativamente pelo *establishment*, outros termos tomariam o lugar do comunismo, como “*enfermitos*” (“doentinhos”) ou “*drogadictos*”. Nas estrofes: “*El 1 % quiere esto torcer / El 9 % tiene el poder*”, o autor faz referência aos indultos, pois, na ocasião de uma manifestação popular, Menem alegou que “não governava para 1% da população”, depreciando às 350 mil pessoas presentes naquele ato contra os Indultos. Em “*Es mi país, es un país esponja / se chupa todo lo que pasó*”, o autor se refere à falta de memória, principalmente no que diz respeito à história recente do país, evidenciando na mensagem, também, o descaso do governo de Carlos Menem com esses temas sensíveis da história argentina¹⁵.

A música título do disco *Mensajes del alma*, contém uma letra composta por uma das letras mais profícuas para analisarmos a presença das consignas de memória e da verdade sobre o período da ditadura na produção do músico. A canção, assim como *Los salieris de Charly*, vista anteriormente, também aborda o retrocesso da justiça durante o governo de Menem, além disso, expõe em sua letra, pela primeira vez na obra de León, o nome de um dos agentes da repressão durante a ditadura¹⁶. Alfredo Astiz, é mencionado na letra com o apelido que ficou conhecido: *ángel rubio de la muerte*. Alfredo Astiz, ex-comandante da Marinha, compôs um Grupo de Tarefas que sequestrou, torturou e desapareceu pessoas, principalmente através da base na ESMA.

Além disso, o repressor infiltrou-se, para ceder informações aos órgãos repressores, na organização *Madres de Plaza de Mayo* e foi responsável pelo sequestro e desaparecimento de Azucena Villaflor (primeira presidenta da associação), Esther Ballestrino e María Ponce (*madres fundadoras*), Alice Domon e Léonie Duquet (freiras franciscanas). Alfredo Astiz, ainda, lutou durante a Guerra das Malvinas, e liderou o grupo chamado Lagartos¹⁷. A letra de *Mensajes del Alma*, em sua totalidade:

En mi país por año hay 15 mil chicos que vuelan / como angelitos con sus alas por el buen aire / con la suerte y la calma de no haber conocido nada / para seguir siendo buenos quizás Dios robó esas almas / Que piensas cuando te hablo de todo lo que pasó / viste que todas las cosas se saben con el tiempo / Suelto y aún viviendo el católico que bendijo / ya perdió hace mucho tiempo su lugar en el cielo / Todos los días que te lleve saber cómo esto fue / te servirá para ser en otro tiempo algo más libre // Son las únicas palabras que te pido escuchar / si no me muero de vergüenza hoy acá / a todos por igual alguien nos espera / y de cualquier manera llorarás / Que dignidad tan grande la de creer siempre en la vida / con solo ver una flor brotando entre las ruinas // Tu canción fue la rueda de los días que siguieron / tu canción fue más lejos que la muerte que te hicieron / no tengas miedo ya dimos la vuelta al espanto / un viento algo más calmo se viene anunciando / El polvo de estas calles pone a santo con represor / pone al inocente en pena y despierta al asesino / témpano del olvido y de nunca decir nada / cuantas miradas caídas sin ver que es lo que pasa / Ningún dolor se siente mientras le toque al vecino / el que manda a matar es para sentirse más vivo // Son mensajes del alma herida pero bien clara / sobre lo cobarde toda la verdad / ángel rubio de la muerte de que poco te sirvió / el himno, Jesús, la bandera, y el sol que te vió. (GIECO, EMI Odeon, 1992).

A melodia é composta basicamente pelo piano, baixo e bateria, tendo um realce muito grande para a voz de León e o piano, que é marcante em toda a canção, dando a impressão de trazer um “pano de fundo” para a mensagem principal, que seria o recado dado por León na letra da música. Muitas das músicas de León têm a característica de ter melodias “alegres” para letras pesadas e relacionadas ao contexto político-social. Um sentimento que perpassa a letra da canção é o de que é necessário que se conheça aquele passado traumático; conhecer para, principalmente, lutar para que não se repita e, ao mesmo tempo, lutar para que haja justiça. (*Todos los días que te lleve saber cómo esto fue / te servirá para ser en otro tiempo algo más libre*). A letra tem um tom de apelo, de súplica (*Son las únicas palabras que te pido escuchar / si no me muero de vergüenza hoy acá*), um rogo e, ao mesmo tempo, um chamamento para sensibilizar as pessoas diante dessa história, para mobilizá-las em torno da luta para a responsabilização e julgamento dos culpados, tendo em vista que perdoá-los nunca foi uma questão pautada por León, pelos familiares e pelas principais organizações de direitos humanos. Sobre essa letra, León comentou que:

Yo en cambio me siento un poco frustrado cuando escribo sobre un tema, por ejemplo sobre Astiz, y veo que mi canción no ayuda a cambiar una situación, no ayuda a meterlo definitivamente en cana por toda la eternidad. Siento una especie de fracaso por ese tema. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 340).

Em novembro de 2017, alguns anos após essa fala, Alfredo Astiz foi condenado à prisão perpétua pela ampla lista de crimes que cometeu. Nessa música podemos observar nitidamente o comprometimento do músico com esse passado traumático, que justamente por carregar a dor e o trauma, nunca passa completamente. As músicas, por serem um produto da consciência social de quem as compõe, carregam, também, o sentido de “resposta” a acontecimentos e fatos históricos. As produções musicais podem significar como manifestos da luta social de uma parcela significativa da sociedade, considerando que estão em diálogo permanente com a realidade material – a qual pode estar explícita ou não em uma canção. Evidenciamos essas canções específicas de León Gieco por acreditarmos que elas, a partir do contexto pós-ditadura, ressaltam a defesa dos direitos humanos e a luta por memória verdade e justiça, porque, como ficou evidente, elas não se preocupam apenas em lembrar dos acontecimentos em tom memorialístico, elas fazem parte de um universo de lutas populares muito maior; fator que fica claro ao analisarmos a fala de León e sua frustração ao crer que não ajudou de imediato na prisão do repressor.

Sobre isso, é importante entendermos que a Cultura, de modo geral, e as manifestações artísticas, por si só, não tem o poder de transformação de uma realidade (tarefa para um processo revolucionário), até porque devemos enxergar as limitações das práticas culturais, como bem assinala Francis Mulhern (1999, p. 56). Entretanto, essas práticas estão submersas, a partir de seu contexto específico, em uma rede de tensões políticas, sociais, econômicas, que é também seu meio de origem e difusão, ou seja, essas manifestações artísticas podem representar um “fragmento” da realidade material (SILVEIRA, 2014, p. 13). Uma música não pode transformar sozinha a realidade, mas ela é sua parte integrante, como é o caso de *Mensajes del Alma*, fragmento de uma luta que foi e é muito maior. As canções de León Gieco fazem parte de um terreno de luta, onde existe um fato comprovado de dominação e, dialeticamente, ações de resistência e possibilidades materiais de libertação, ou seja, elas fazem parte do que Gramsci chama de “contra hegemonia”, onde a agência social dos intelectuais no fazer cultural, junto com as camadas subalternas, são parte integrante do fazer revolucionário (GRAMSCI, 2004, p. 53).

Por fim, a música que destacamos agora é *Cinco siglos igual*, feita em 1992, versa sobre os cinco séculos de “conquista” da América. Durante as “comemorações” desse quinto centenário da “conquista”, León Gieco foi convidado para fazer uma participação, no dia 12 de outubro de 1992, em um evento espanhol, convite que o músico recusou, porque, segundo ele, preferia comemorar o dia 11, como “*el último día de libertad en América*”¹⁸. Nessa canção, León ressalta os cinco séculos de invasões, genocídios contra povos originários, injustiças e violências; em consonância, evidencia continuidades, falando sobre a permanência da violência na América Latina. Seu instrumental é composto somente pelo piano e voz, dessa vez em uma melodia mais triste e melancólica, nos seus shows ao vivo, ela costuma ser entoada *a capella*, com o público.

Soledad sobre ruinas, sangre en el trigo / rojo y amarillo, manantial del veneno / escudo heridas, cinco siglos igual. // Libertad sin galope, banderas rotas / soberbia y mentiras, medallas de oro y plata / contra esperanza, cinco siglos igual. // En esta parte de la tierra la historia se cayó / como se caen las piedras aun las que tocan el cielo / o están cerca del sol o están cerca del sol. // Desamor desencuentro, perdón y olvido cuerpo con mineral, pueblos trabajadores, infancias pobres, cinco siglos igual. // Lealtad sobre tumbas, piedra sagrada / Dios no alcanzó a llorar, / sueño largo del mal, hijos de nadie, cinco siglos igual. / Muerte contra la vida, gloria de un pueblo desaparecido / es comienzo, es final, leyenda perdida, cinco siglos igual. // En esta parte de la tierra la historia se cayó / como se caen las piedras aun las que tocan el cielo / o están cerca del sol o están cerca del sol. // Es tinieblas con flores, revoluciones y aunque muchos no están, / nunca nadie pensó besarte los pies, cinco siglos igual. (GIECO, EMI Odeon, 1992).

Múltiplos são os temas presentes nessa canção; podemos evidenciar a abordagem de fatos históricos como a colonização europeia e o genocídio dos povos indígenas e, ao mesmo tempo, acontecimentos da história recente do continente americano. Sobre a história do tempo presente alguns trechos ressaltam a questão da ditadura; como na estrofe “*gloria de un pueblo desaparecido*”, na qual observamos um teor quase irônico com o termo “glória”, por este ser constantemente utilizado por ufanistas, principalmente durante estados ditatoriais. O “povo desaparecido” pode versar sobre os povos originários desaparecidos e também sobre os desaparecidos políticos da ditadura. Percebemos um sentido similar na frase “*y aunque muchos no están*”. A expressão “*igual*”, que adjetiva os “*cinco siglos*” demonstra o sentido da permanência, de que mesmo após esses cinco séculos, muitas coisas continuam iguais, principalmente a brutalidade e a perpetuação dos crimes contra os povos latino-americanos.

Levando em consideração a escrita da história, e a constante tentativa de apagamento dessas violências perpetradas ao longo dos anos, na letra percebemos uma ênfase para o fato de que aqui a História “*se cayó*”; esse apagamento, evidentemente, carrega interesses econômicos e políticos do que deve ou não ser lembrado. Sobre isso, também podemos evidenciar a anexação e a inserção de medidas neoliberais na América Latina ao longo destas últimas décadas, que sufocou identidades e liberdades culturais e acabou contribuindo para o apagamento dos sujeitos históricos subalternos e, concomitantemente, para a criação e exaltação de “heróis”, que quase sempre foram os próprios perpetradores dessas violências e injustiças sociais. Dessa maneira, ocorre uma tentativa de reescrita da história sem seus principais sujeitos, como as mulheres, os/as trabalhadores/as, os/as indígenas, a população negra e suas principais lutas sociais e contribuições políticas. *Cinco siglos igual*, assim como outras canções ressaltadas anteriormente, também evidencia o compromisso de León Gieco com temas sensíveis de sua realidade histórica. Segundo León:

Para mí la canción debe tener un significado; si no, prefiero no componer ni cantar ni nada y dedicarme a otra cosa. [...] Por eso los más chicos me dicen que mis shows son como una clase de Historia, que ven imágenes de la historia argentina que no habían visto nunca. Les sirve como data, además de la música. (FINKELSTEIN; GIECO, 2011, p. 340).

Segundo essa fala do músico, podemos inferir sobre um outro fator de grande importância das músicas, seu alcance. Segundo Adalberto Paranhos, devemos perceber o sentido cambiante das canções, ou seja, suas interpretações e ressignificações ao longo da história; sobre isso, León Gieco resalta uma questão interessante para refletirmos quando trabalhamos com o diálogo entre Música e História: na citação acima o músico fala sobre como suas composições, muitas vezes, são recebidas como “aulas de história” e que as gerações mais novas conhecem a história de país através de algumas de suas canções. Sabemos que não faz parte da intencionalidade do artista que suas músicas sejam tidas como aulas de História ou que seja correto que as canções sejam vistas dessa forma, porém, esse é um dos alcances possíveis da sua ação enquanto compositor comprometido com os acontecimentos históricos. José Barata Moura chama a atenção para observarmos que as músicas estão diretamente relacionadas ao contexto histórico e quem as compõe extraem da própria realidade “sua razão de ser e sua possibilidade de comunicação” (MOURA, 1977, p. 101). Assim, uma canção não deve ser tida como sinônimo de história, sem perceber suas particularidades e subjetividades enquanto produção artística, entretanto, ela faz parte da história e pode sim representar o contexto

social e político em que está inserida, servindo, aí sim, como uma rica fonte para a escrita da História.

Reafirmamos, portanto, que León Gieco, durante praticamente toda sua carreira e, especialmente, durante a década que abordamos neste artigo, esteve vinculado às principais demandas e lutas sociais, culturais e políticas da Argentina. Devemos observá-lo, evidentemente, não só como um músico comprometido, mas também como um cidadão argentino e latino-americano interligado de forma direta com sua realidade material, relação essa que se expressou, de forma significativa, em sua produção musical. Foi demonstrado em suas canções, o engajamento político consciente de León, evidenciado, também, em sua extensa trajetória. O músico sempre esteve ao lado da luta em defesa dos direitos humanos e em prol da população vítima de injustiças sociais, pautas frequentes nas letras de suas composições. O fruto de seu trabalho, e, conseqüentemente, o alcance do mesmo, comprovam a carreira solidária e militante do cantor argentino, vigente ainda nos dias atuais.

Considerações finais

A intencionalidade deste artigo foi demonstrar, de forma sucinta, como León Gieco pode estar vinculado à noção de Intelectual Artista e como algumas de suas composições possuem a potencialidade de canções políticas e militantes, interligadas à realidade política do pós-ditadura. Observamos que León, através dos instrumentos disponíveis – sua voz, seu violão, suas letras e sua atuação, por exemplo – tratou de resistir, denunciar e combater o terrorismo de estado argentino, assim como suas principais conseqüências na sociedade, evidenciadas, principalmente na urgência de julgar e punir os responsáveis pelos crimes. O cantor, demonstrou, em várias de suas composições, uma postura de apoio e militância em torno do trinômio: Memória, Verdade e Justiça.

A partir das canções exemplificadas, tivemos a chance de evidenciar “fragmentos” do contexto histórico argentino na produção de León Gieco. Dessa maneira, suas composições podem representar instrumentos integrantes de uma luta político-social, porque, direta ou indiretamente, abordam questões sensíveis e não possuem apenas a finalidade de nomear e discorrer sobre acontecimentos, também são produções comprometidas conscientemente com a mudança da realidade. León acaba sendo um “intérprete” de sua realidade material, pois a arte, à sua maneira, constantemente traduz o mundo; com outra linguagem, porém, com o mesmo objetivo

de se fazer conhecer fatos, pessoas, injustiças, arbitrariedades, violências, paixões, vivências, etc. As canções, portanto, não estão localizadas à margem da história, pois possuem suas articulações com a mesma.

León Gieco, da mesma forma que diversos outros artistas do mesmo período, lidou com os mais variados mecanismos de violência da Ditadura de Segurança Nacional argentina, tais como a repressão, a prisão, o exílio, a censura e a autocensura. Esses fatores exerceram influência sobre sua obra e sua prática enquanto ser humano comprometido. A menor demonstração de discordância em um cenário de ditadura, como colocar uma crítica política em uma letra de música (que provavelmente seria censurada) já poderia ser considerada como uma ação de resistência. Em períodos de ditaduras e privação de liberdades, talvez em maior medida do que em cenários democráticos, as manifestações artísticas, mesmo amplamente vigiadas, se tornaram um forte instrumento de resistência e contestação. As canções, particularmente, podem assumir, nestes contextos, um caráter militante, de oposição aos instrumentos do terror institucionalizado.

Este artigo se ocupou, principalmente, de meados da década de 1980 até o ano de 1992, ano de lançamento de *Mensajes del Alma*, disco repleto de menções aos temas da ditadura e período de dificuldades políticas na Argentina, representadas, por exemplo, pelas medidas de retrocesso na questão da justiça sobre os crimes da ditadura observados durante alguns governos presidenciais. Por isso, também reafirmamos, a partir do que foi exposto ao longo deste texto, como as canções de León podem ser compreendidas como militantes em relação à sua realidade político-social e em defesa dos direitos humanos. Esse fator também é evidenciado pela atuação do músico em conjunto com as principais organizações de familiares de vítimas da ditadura, em especial *Madres de la Plaza de Mayo* e *Abuelas de la Plaza de Mayo*. Inclusive, é importante reconhecermos que León Gieco foi pioneiro nas demonstrações públicas de apoio e homenagem às *madres* e *abuelas*, tendo dedicado canções em diversos de seus shows para elas, desde meados de 1980. Comportamentos como este não fizeram parte de ocasiões isoladas, ao contrário, foram e continuam sendo preocupações constantes na carreira do cantor.

Mesmo que extrapole o recorte temporal estabelecido para este artigo, gostaríamos de citar o disco do músico denominado *Bandidos Rurales*, lançado em 2001. Nesta obra, está presente a canção *La Memoria*, que, através dos anos, acabou se configurando como uma das mais reconhecidas obras do artista, na qual estão presentes temas sensíveis da história recente Argentina. Essa música é lembrada e utilizada até os

dias atuais por organizações de direitos humanos e grupos de familiares de mortos e desaparecidos políticos pela ditadura. Lançados mais recentemente, os discos *Por favor, Perdón y Gracias* (Buenos Aires: EMI Odeon, 2005) e *El Desembarco* (Buenos Aires: EMI Odeon, 2011), também elucidam sobre como o artista continua mantendo vigente o comprometimento em abordar questões referentes à ditadura e suas marcas na sociedade. O nome *El Desembarco*, a título de exemplo, possui seu significado associado ao sentimento descrito pelas *Madres* ao adentrar, pela primeira vez, no complexo de prédios da Ex-ESMA. Na letra da canção *El Desembarco*, León escreve a seguinte frase: “*hay quienes desembarcan ardiendo con un grito sin barcos y sin armas por la vida*”.

Como vimos no decorrer deste artigo, o fazer musical trilha seu caminho em sintonia com o desenvolvimento dos processos históricos, políticos e sociais, podendo se configurar como elemento de denúncia e resistência aos mesmos, assumindo até mesmo um caráter de militância em torno da realidade material. Como contribuinte para a reprodução ou transformação da sociedade, para a “reelaboração simbólica das estruturas materiais” que a música se torna uma rica fonte para a História (GARCIA, 2021, p. 29). Nesse sentido, reafirmamos a importância de dialogarmos, enquanto historiadores, com os estudos culturais que veem a cultura como um campo de luta, de disputas políticas e embates sociais, onde percebemos, ao contrário do entendimento da cultura como “ópio do povo”, “uma participação popular ativa, deliberada, seletiva e subversiva” (MULHERN, 1999, p. 52), em que a possibilidade real da militância e da libertação às inúmeras formas de dominação está colocada como um dos elementos centrais do fazer artístico-cultural.

A resistência e o combate aos mecanismos de esquecimento aos acontecimentos e traumas das ditaduras pode se dar, também, através das canções. Ao conhecermos e escutarmos a obra de León Gieco e de inúmeros artistas também comprometidos com a luta por Memória, Verdade e Justiça no Cone Sul, estamos lutando, da nossa forma, contra a desmemória e as injustiças perpetradas pelos donos do poder. O diálogo entre Música e História é imprescindível para percebermos o quanto as manifestações artísticas têm a colaborar para a pesquisa e escrita da História. Se desconhecermos as formas de resistência e denúncia dos crimes da ditadura, ou ainda, se optarmos por não falar sobre as diversas violências praticadas e as sequelas deixadas, sejam elas na esfera cultural ou em qualquer outro âmbito de nossa sociedade, estaremos colaborando para o esquecimento e a impunidade que ainda nos rondam tão de perto.

Referências

- AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. *Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron: Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973)*. Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2010.
- Ataque 77. *Justicia*. Ángeles Caídos: Sony Music Entertainment Argentina S.A., 1993.
- BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CONADEP. *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.
- DORNELLES, Vanessa M. *Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta: as canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992)*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em História. Departamento de História (UFRGS), 2018.
- DUHALDE, Eduardo Luis. *El Estado Terrorista Argentino: Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FERNÁNDEZ, Jorge C. Argentina 1976-1983: extermínio organizado de uma nação. In: PADRÓS, Enrique (org.). *As Ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul*. Porto Alegre: CORAG, 2006.
- FERNÁNDEZ, Jorge C. *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966 – 1989)*. Tese de doutorado (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.
- FINKELSTEIN, Oscar; Gieco, León. *León Gieco: Crónica de un sueño*. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- GIECO, León. *Sólo le pido a Diós*. IV LP: Inamu, 1978.
- GIECO, León. *Cola de amor*. De Ushuaia a la Quiaca vol. III: EMI Odeon (reedição), 2005.
- GIECO, León. *Semillas del Corazón*. Semillas del Corazón: selo independente, 1988.
- GIECO, León. *Los salieris de Charly*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.

- GIECO, León. *Mensajes del Alma*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.
- GIECO, León. *Cinco siglos igual*. Mensajes del Alma: EMI Odeon, 1992.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, volume 2: Os intelectuais. O princípio Educativo. O jornalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. In: *Cultura y Literatura*. Barcelona, Espanha: Península, 1968.
- HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LORENZETTI, Ricardo Luis; KRAUT, Alfredo Jorge. *Derechos Humanos: justicia y reparación – La experiencia de los juicios en la Argentina, Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- MARCHINI, Dario. *No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.
- MULHERN, Francis. A política dos estudos culturais. In: WOOD, Ellen; FOSTER, John. *Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 50-59.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Autêntica. Belo Horizonte, 2002.
- NASCIMENTO, Milton. *Nos Bailes da Vida*. Caçador de Mim: Universal Music International, 1981.
- PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968- 1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- PARANHOS, Adalberto. *Os Desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”*. Tese de Doutorado em História, PUC/SP, São Paulo, 2005.
- PASCUAL, Alejandra Leonor. *Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983*. Brasília: Editora da UNB, 2004.
- PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2017.
- RAPOPORT, Mario Daniel. *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 718.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Não há revolução sem canções”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) PPG-Sociologia/UNICAMP. Campinas, 2012.

SILVEIRA, Zuleide S. Conceito de Cultura e concepção materialista da História: um debate sobre os estudos culturais. In: *Revista História e Luta de Classes: Cultura e Projeto Social*. Ano 10 – Edição nº 18, setembro de 2014.

THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: Estudos sobre cultura popular e tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras Chave. Un vocabulário de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

¹ Nos é cara a noção de Cultura de Peter Burke, quem destaca que nas últimas décadas os historiadores passaram a adotar a explicação de Cultura elaborada pela Antropologia, onde o termo revela uma ampla gama de elementos, como: crenças, leis, conhecimentos, arte e “outras aptidões e hábitos adquiridos pelo ser humano como membro da sociedade” (BURKE, 2008, p. 40-43). Utilizaremos, também, a noção de Cultura de Raymond Williams, principalmente seu significado mais tardio, que mesmo relacionado às atividades artísticas, não deve ter seu sentido material separado do subjetivo e simbólico, levando em consideração a história social do próprio termo (WILLIAMS, 2003, p. 92).

² Incorporamos o conceito de Doutrina de Segurança Nacional (DSN) pois acreditamos que ele, junto com os mecanismos de aplicação do Terrorismo de Estado, caracteriza de forma satisfatória as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul a partir das décadas de 1960 e 1970. A DNS, criada nos Estados Unidos, posteriormente utilizada em guerras de contra insurgência, foi adaptada para as experiências militares do Cone Sul, em um contexto de Guerra Fria, anticomunismo e perseguição aos “inimigos internos”. Sobre isso ver Joseph Comblin (1978).

³ A Argentina é um dos países em que mais foi utilizado o método dos desaparecimentos. O país conta com, segundo as principais organizações de Direitos Humanos, 30 mil pessoas desaparecidas.

⁴ É importante destacarmos que as canções, justamente por ter determinado alcance popular, muitas vezes também eram utilizadas como instrumentos de propaganda da própria ditadura, como é o caso de artistas que se manifestavam publicamente a favor dos militares. Também é o caso de músicas que eram censuradas e tiradas da censura de uma hora para outra, como ocorreu com “*Solo le pido a Dios*”, de León, que, após muitos anos na lista de canções proibidas foi declarada de interesse nacional durante a Guerra das Malvinas, no final da ditadura, tendo sua reprodução obrigatória em todas as rádios nacionais.

⁵ Incorporamos a noção de *canción de propuesta*, do músico uruguaio Daniel Viglietti. A partir dessa perspectiva consideramos que os artistas não só protestam (ideia transmitida pela noção de “canção de protesto”), mas, também, propõem mudanças e interagem diretamente com a sua realidade.

⁶ Termo utilizado por Fabiano Aguiar (2010) em sua dissertação de mestrado, que evidencia a agência social dos artistas que expressam, em suas canções, um posicionamento político comprometido com a realidade. Também colabora com essa discussão Rogério de Souza Silva (2012).

⁷ Eduardo Luis Duhalde (1999) desenvolve o conceito para explicitar a violência advinda dos mecanismos do Estado. Colabora com a análise do terror de Estado na Argentina Alejandra Leonor Pascual (2004).

⁸ A proposta de “análise global” da canção não significa que o historiador se torne um especialista em códigos musicais, mas sim que considere esses outros aspectos contextuais externos à canção propriamente dita, pois também corroboram para sua investigação.

⁹ Sobre o Marxismo Cultural, colaboram, entre outros: Antonio Gramsci (1968; 2004), Eric Hobsbawm (1990), E.P. Thompson (1998), Raymond Williams (2003) e Francis Mulhern (1999).

¹⁰ A primeira diz respeito à não punição de militares que eram considerados de baixo escalão, com a justificativa de que estavam seguindo ordens superiores; a segunda, por sua vez, diz respeito ao adiamento ou diminuição dos julgamentos contra militares. Para saber mais sobre essas e outras legislações do período ver: Ricardo Luis Lorenzetti e Alfredo Jorge Kraut (2011).

¹¹ Bandas como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Soda Stereo, Los Fabulosos Cadillacs, Los Ratones Paranoicos, Virus, GIT, Los Violadores, Enanitos Verdes, Los Pericos, ZAS, Los Twist, Rata Blanca, Sumo, Los Abuelos de la Nada, V8, entre outras.

¹² Mais informações sobre o *Espacio Memoria y Derechos Humanos* - Ex-ESMA podem ser encontradas

no site oficial do centro de memória. Disponível em: <http://www.espaciomemoria.ar/index.php>. Acesso em: 06 set. 2021.

¹³ Muitos pesquisadores já demonstraram, em produções acadêmicas recentes, como podemos relacionar o conceito de intelectual ao trabalharmos com músicos e artistas que expressam em suas canções e posicionamentos, problemáticas político-sociais. Como exemplo, citamos a pesquisa de: Rogério de Souza Silva (2012).

¹⁴ Muitas vezes abordamos somente a letra da música por compreendermos nossos limites enquanto historiadores sem formação na área da Música, porém, sabemos da importância de separar letra e música apenas com a finalidade analítica, tendo em vista que a sonoridade (melodia) pode dizer tanto sobre a mensagem de uma canção quanto sua letra.

¹⁵ Essas e outras informações sobre essa música podem ser acessadas nessa entrevista. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 06 set. 2021.

¹⁶ Em *Bandidos Rurales*, disco lançado em 2001, a música *Idolo de los Quemados*, faz referência direta a Jorge Rafael Videla, general comandante da primeira Junta Militar que governou o país durante a ditadura, na seguinte frase: “*Me hice ateo, nomás / Videla usó mi Dios para matar*”.

¹⁷ Mais informações podem ser obtidas no seguinte documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNeHqBHGjOA>. Acesso em: 08 set. 2021.

¹⁸ A fala completa pode ser acessada na seguinte entrevista. Disponível em: <http://www.archivorta.com.ar/asset/elepe-03-12-2009/>. Acesso em: 07 set 2021.

Artigo recebido em 10 de setembro de 2021.
Aceito para publicação em 08 de novembro de 2021.

**“POR AMOR ÀS CAUSAS PERDIDAS”: OS DONS
QUIXOTES DE CERVANTES E GESSINGER AO
MESSIANISMO DE WALTER BENJAMIN NAS TESES
“SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA”**

**“POR EL AMOR DE LAS CAUSAS PERDIDAS”: LOS
DONES QUIJOTES DE CERVANTES Y GESSINGER AL
MESÍAS DE WALTER BENJAMIN EN LAS TESIS “SOBRE
EL CONCEPTO DE HISTORIA”**

Wendell Guedes da SILVA*

Resumo: A letra da canção “Dom Quixote”, de Humberto Gessinger, foi inspirada na obra homônima de Miguel de Cervantes. Nela, a conhecida história do “Cavaleiro da Triste Figura” é musicada segundo interpretação do compositor, registrando as lutas (aparentemente) sem sentido contra moinhos de ventos e outras aventuras carregadas de alegorias em prol da glória e fama da cavalaria. De modo semelhante (mas não fantasioso), Benjamin, nas Teses sobre o Conceito de História, reflete sobre as lutas contra o fascismo, a necessidade de combater um inimigo na prática, mas que demandava novos conceitos para a luta. Este artigo buscará estabelecer, portanto, um diálogo entre música, literatura e teoria histórica como propostas de transformações sociais e culturais.

Palavras-chave: Dom Quixote, Humberto Gessinger, Walter Benjamin, Música, Teoria da História.

Resumen: La composición de la canción “Dom Quijote”, de Humberto Gessinger, fue inspirada en la obra homónima de Miguel de Cervantes. En ella, la conocida historia del “Caballero de la TristeFigura” es puesta en la canción según la interpretación del compositor, registrando las luchas (aparentemente) sin sentido contra los molinos de viento y otras aventuras cargadas de alegorías a favor de la gloria y la fama de la caballería. De manera similar (pero no fantasiosa), Benjamin, en las Tesis sobre el Concepto de Historia, reflexiona sobre las luchas contra el fascismo, la necesidad de luchar contra un enemigo en la práctica, pero que exigía nuevos conceptos para la lucha. Por lo tanto, este artículo buscará establecer un diálogo entre música, literatura y teoría histórica como propuestas de transformaciones sociales y culturales.

Palabras-clave: Don Quijote, Humberto Gessinger, Walter Benjamin, Música, Teoría de la Historia.

Arte e Teoria da História

[...] porque a experiência me mostrava que a música recompõe os ânimos transtornados e alivia as preocupações que nascem da alma. (CERVANTES SAAVEDRA, 2020, p. 344).

Não é de hoje que a ficção, a literatura e a música (artes), fazem parte do rol de fontes dos historiadores para os estudos das sociedades e culturas. É também sabido que

* Doutorando em História – Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal do Ceará – UFC. Fortaleza, CE – Brasil. E-mail: wendellwl2@gmail.com.

nem sempre foi assim e que esse interesse cresceu nos últimos tempos com os avanços da teoria e da metodologia histórica no interesse nesses tipos de fontes e, também, no trato metodológico delas. O que é resultante da produção humana deve interessar ao historiador. Pedindo licença para resumir seu pensamento em obra valiosa para nossa formação, Marc Bloch nos chamava atenção em sua *Apologia da História ou o ofício do historiador*, na metáfora em que compara o historiador ao ogro da lenda.

A composição musical como fonte demoraria um pouco mais para “cair no gosto” dos historiadores (no Brasil) e não sem desconfiança, uma vez que foi considerada como produto da alienação e alienante das massas, sobretudo, quando se fala de música popular, principalmente com Adorno. Mas essas ideias também possuem sua datação, nos meados do século XX e muitas águas passaram por debaixo da ponte de lá para cá. Carecíamos de métodos para lidar e interpretar esse tipo de produção artística do modo “sério”, conforme pretendido pelas ciências humanas. No entanto, esse campo floresceu e, hoje, a música e suas letras têm tido espaço válido nos estudos e compreensões humanas no campo científico.

É inegável que a música mexe de algum modo com os nossos sentidos: se estamos alegres ou tristes, podemos ouvir uma canção que pode aprofundar nosso estado de ânimo ou modificá-lo ao oposto do que estamos sentido. Fato é que a música pode nos tocar de modo íntimo e transformar nosso humor instantaneamente. Dependendo daquilo que buscamos, a letra da música comunica, desenvolve laços de identidade e pode ser sempre um alívio a quem procura abrigar-se de algum mal. Do mesmo modo, aquele(a) que compõe (escreve) a música também tem algo a transmitir, seja sua arte, seja sua visão de mundo, algo novo ou o que já foi dito antes. Não deixa de ser um diálogo sobre e para o mundo.

Em outro aspecto, a composição musical é um discurso que procura ganhar eco na sociedade, pode-vir-a-ser a transmissão, como dito, da identificação imediata com aquilo que o artista escreve, muitas vezes, sobre si ou uma ideia de si, ou que transmite ainda, o pensamento dos outros de discursos em cadeia, interdiscursivos, como Humberto Gessinger faz em sua leitura de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Nisso podemos perceber algo curioso, como pretendemos abordar, que a obra literária interpretada por Gessinger como canção, é capaz de encontrar entre os ouvintes quem diga que “essa música foi escrita para mim”. A arte permite isso, porque parte do humano para o humano e, na música, essa relação será sempre possível. O compositor lê a obra, reescreve musicalmente conforme suas experiências, visão de mundo e, ainda assim, a canção achará seu par perfeito.

Obviamente, este artigo é uma análise possível dentre tantas, porque aqui se pretende analisar a composição musical (de um brasileiro), inspirada numa obra literária (de um espanhol), relacionando-a com as teses históricas de um pensador (alemão), cujas produções estão distantes no tempo e no espaço umas das outras, mas que se interligam de algum modo.

Outrossim, “em tempo de crise, fique do lado dos artistas”. Esta frase atribuída a Mário Pedrosa nos diz um pouco sobre a sensibilidade dos artistas enxergarem a realidade que a maioria não vê, nem sentem os problemas que se avizinham. Somos sabedores também que Cervantes e Benjamin enfrentaram as suas crises, em suas respectivas épocas, bem como, Gessinger soube transmitir na sua canção não apenas as desventuras quixotescas (de não perder a esperança na transformação e no combate àquilo que é mau), como também coaduna com a melancolia benjaminiana da esperança messiânica em derrotar o fascismo. Essas aproximações permitem que esse diálogo entre eles seja realizado.

Por amor às causas perdidas: na ficção, na música e na história

Longe de qualquer possibilidade de afirmação sobre o que o compositor “quis dizer” na sua letra, aqui, fica claro o óbvio: é uma interpretação possível que reflete as visões e experiências de quem analisa a canção e estabelece interlocuções com outros campos da produção humana. Certamente, outras análises são possíveis.

A história de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, é considerada um clássico da literatura mundial, o primeiro romance moderno que rompeu com o mundo medieval, sobretudo a partir da vida de seu próprio escritor, militar, escravizado, passou a vida em dificuldades financeiras e, finalmente, escritor, com destaque para a obra em questão.

Envolvido pela crença de se tornar cavaleiro andante, falado e reconhecido em todas as partes do mundo, Dom Quixote de La Mancha, montando seu pangaré, Rocinante, acompanhado de seu fiel escudeiro, Sancho Pança, saem pela Espanha em busca de aventuras para salvar os oprimidos, as donzelas aflitas, promover a justiça (ou o que considerasse que fosse justo), inspirado pelos inúmeros romances de cavalaria que havia lido e que ecoavam em sua mente (transtornada?), tendo, como ordenava o “manual” da cavalaria, para quem dedicar sua inspiração e a quem devotava, justificadamente, as dificuldades que o destino lhe impunha, Dulcineia Del Toboso.

Nessas desventuras, enfrentou moinhos de vento (acreditando serem dragões ou gigantes), supostos magos que pregavam-lhe peças e outros que o protegia e, na maioria das vezes, apanhavam bastante nas contendas em que se viam metidos. Quixote era o sonhador, Sancho, mais realista, porém movido pela ambição de ver cumpridas as promessas de seu amo de lhe doar uma ilha e muitas riquezas, questionava o que enfrentavam, mas “comprava” a ideia de ser escudeiro de um cavaleiro que garantia se muito famoso um dia.

Essas informações bastam sobre a obra de Cervantes e a construção de Dom Quixote em sua obra. Sem dúvida um magnífico trabalho da escrita, maravilhosa sátira da cavalaria medieval, fazendo dela uma leitura aconselhável e muito divertida, fazendo dela o clássico que se tornou, permitindo que façamos sempre a recomendação de sua leitura. No mais, as poucas informações acima são úteis para a apreciação deste artigo e evitaremos assim, *spoilers*. Quem desejar (e recomendo fortemente), que leia.

Uma coisa é certa: para Gessinger escrever a canção e dar a ela tal título, certamente leu a obra de Cervantes, teve dela suas impressões e as musicou conforme a compreendeu, dando sua ressignificação às lutas travadas pelo “Cavaleiro da Triste Figura”. E, se, ao falarmos do passado e de nossas sensações, falamos sob a ótica do presente, claro que tais ressignificações se relacionam com o “hoje” da composição do artista, pois: “[...] O ouvinte opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais”. (NAPOLITANO, 2002, p. 56). Isso vale para Gessinger, quando compunha a letra, vale para todos nós, ouvintes, quando interpretamos e nos identificamos (ou não) com uma canção, já que “as canções têm uma sabedoria própria, dão um jeito de achar os ouvidos a que estão destinadas” (GESSINGER, 2009, p. 126).

Dom Quixote (a canção) foi escrita em 2002 e lançada no ano seguinte, no álbum *Dançando no Campo Minado* (sempre achei os títulos dos discos e canções um espetáculo à parte dos Engenheiros do Hawaii e de Humberto Gessinger) e, diante das poucas informações dadas aqui de Dom Quixote (a obra de Cervantes), é possível estabelecer algumas ligações entre elas.

DOM QUIXOTE

Muito prazer, meu nome é otário/ Vindo de outros tempos/ mas sempre no horário/ Peixe fora d'água/ borboletas no aquário/ Muito prazer, meu nome é otário/ Na ponta dos cascos e fora do páreo/ Puro sangue, puxando carroça/ Um prazer cada vez mais raro/ Aerodinâmica num tanque de guerra/ Vaidades que a terra um dia há de comer/ "Ás" de espadas fora do baralho/ Grandes negócios,

pequeno empresário/ Muito prazer me chamam de otário/ Por amor às causas perdidas.

Tudo bem, até pode ser/ Que os dragões sejam moinhos de vento/
Tudo bem, seja o que for/ Seja por amor às causas perdidas/ Por amor às causas perdidas/
Tudo bem... até pode ser/ Que os dragões sejam moinhos de vento/
Muito prazer... ao seu dispor/ Se for por amor às causas perdidas/ Por amor às causas perdidas.

(Letra: GESSINGER, Humberto. Música: GALVÃO, Paulinho).

Reforçando que uma canção, considerada suas influências (literárias, como é o caso), é escrita pela influência do presente, Gessinger aborda a questão do desejo que se aplica à ação, na perspectiva de um mundo melhor, quando a realidade indica o contrário. Ser chamado de “otário” é comum quando você é “passado para trás”, não age com esperteza ou deixa de levar vantagem sobre os outros quando se tem a oportunidade. Apresentar-se como “otário” é ter ciência do que ocorre a sua volta, mas carrega também uma dimensão moral de agir corretamente, dentro do que se considera justo, sem o desejo de prejudicar ninguém, a não ser a si mesmo.

Apenas para situar, já que não é o objetivo desta discussão, Gessinger tem, em boa parte das suas canções, um forte diálogo com o tempo presente, sendo conhecidas suas influências recebidas da filosofia existencialista de nomes como Albert Camus e Jean-Paul Sartre.

Não é de se estranhar que o “ser otário” esteja presente em tempos distintos na história da humanidade. As definições da esperteza também se modificam com o passar do tempo. Todavia, as dimensões entre o certo e o errado também são conhecidas e definidas em qualquer época e, por isso, mesmo *vindo de outros tempos*, há a possibilidade para estar *sempre no horário*, ter a oportunidade, diante de qualquer circunstância, de agir corretamente, fazer o que é *certo*.

É de se notar que a canção carrega certa nostalgia, desaceleração, a própria melodia, lenta e casando com a letra reflexiva, propõe a tranquilidade perdida com a modernidade. Vivemos numa sociedade cada vez mais dependente da técnica e imersa numa concorrência voraz, competitividade desmedida e de ritmos velozes, conseqüentemente, de valores perdidos e da criação de novos modelos para o sucesso, onde os sujeitos tornam-se “empresários de si mesmo” (HAN, 2015, p. 16) e cujo desempenho pessoal é atrelado a uma dependência dos próprios esforços para evitar o fracasso.

Temos, assim, o *Dom Quixote* (da canção) como qualquer sujeito, em qualquer época, como o ser estranho à norma, a regra social e que não se encaixa na fórmula de sucesso pregada (e aceita) pela sociedade, mesmo no desalento, mas aceitando o seu

“destino” de ser *o peixe fora d’água* ou como *borboletas no aquário* que não se encaixa no local no qual está inserido.

Numa sociedade de valores invertidos, onde o moralmente correto pode ter significações diferentes, as verdades questionadas e os fatos não serem levados em conta pelo negacionismo em voga (mesmo a canção sendo de 2003, não podemos deixar de notar sua atualidade), estar na *ponta dos cascos*, mas *fora do páreo*, é o lugar comum daqueles que se demonstram insatisfeitos com o contexto social. Como forma de negar a realidade absurda que vivem, tornam-se *puro-sangue puxando carroça*, alvos de risadas, depreciação ou mesmo comiseração por ser “estranho” ao sistema.

Devemos levar em conta o posicionamento do artista diante da realidade: dos problemas cotidianos, da tecnologia, das relações descartáveis numa sociedade que se isola cada vez mais de suas relações pessoais, trocando-as pelas telas de computadores e *smartphones* em busca de *likes* como nova forma de desejo, adentrando em artificialidades e investindo em relações facilmente desfeitas, fazendo com que tenhamos *um prazer cada vez mais raro* na dinâmica da vida. Uma simples observação, parar (algo raro, assim como o prazer) por um instante e perceber o que acontece a nossa volta, notaremos pressa, impaciência e a consequente perda de certos valores humanos em prol do utilitarismo. Mas como nos alerta Krenak (2020): “A vida não é útil” e é preciso encará-la de outro modo que não o da depredação da natureza, da concorrência desenfreada e da competitividade humana associada ao desenvolvimento e à dependência tecnológica.

A respeito disso, a consequência, talvez, dentre várias, seja a da contradição do avanço tecnológico e a pouca percepção da realidade que faz com que os jovens, principalmente, percam suas referências políticas, sociais, culturais e passem a ficar descrentes com a possibilidade de transformação aderindo ao “qualquer coisa serve”. Não à toa, a vida nas cidades, a despeito de toda tecnologia, tem se tornado isolada, angustiante e reflete o medo que as pessoas têm de sair e viver nas grandes cidades, ao passo que se iludem com a *aerodinâmica do tanque de guerra* ou as viagens espaciais de bilionários que dizem sonhar que estas sejam acessíveis a todos num futuro próximo. Talvez até venha a ser uma realidade a quem possa pagar (e caro) por essas viagens, mas estender a todos, na sociedade capitalista que divide e cria fronteiras entre as pessoas, faz com que tudo isso não passe de *vaidades que a terra um dia há de comer*.

Essas incríveis tecnologias que a gente utiliza hoje, que nos põem em conexão, têm uma boa dose de ilusão. São como um troféu que a ciência e o conhecimento nos deram e que usamos para justificar o rastro que deixamos na Terra. (KRENAK, 2020, p. 29)

Na maioria dos jogos de baralho, o “Ás” de espadas é a carta mais valiosa que se tem, porém, um *ás de espadas fora do baralho*, isto é, fora do jogo, não tem valor algum. Tendo a imensa maioria da população à margem da própria vida (fora do baralho, do jogo), não há sentido em tanta dependência tecnológica que não serve a esta maioria. Assim, refletir sobre *grandes negócios, pequeno empresário*, na onda do empreendedorismo ilude muitos num mundo em que a tecnologia e os negócios andam de mãos dadas e, privados da promessa empreendedora, agarrando-se à ilusão de ser rico, poderoso e influenciador das jovens gerações, passam a corroborar com o discurso da crença no progresso.

Chegamos ao refrão da canção que defende a ideia de continuar acreditando na perspectiva de mudança, ou talvez retorno, na sociedade diferente da que temos *por amor às causas perdidas*. Algo talvez utópico, talvez ilusão, mas num sentido inverso do que foi abordada no parágrafo anterior, de crer na possibilidade de outra realidade movida por uma dimensão ética, igualitária e mais justa. Remar contra a onda que nos leva à divisão, que nos fragmenta e nos distancia de nossa face humana.

Gessinger percebe que a sociedade carece de transformação, de mudança e isso passa por continuar acreditando naquilo que *é certo* e se encontra na contramão daquilo que temos diante dos nossos olhos. Então, *tudo bem, até pode ser que os dragões sejam moinhos de vento*, que eu me “iluda” e me agarre aos meus ideais de mudança, não seja mais um que desacredite da realidade perdendo referenciais. Que as lutas travadas possam ser em benefício de um coletivo e não apenas do individual.

Num sentido de regresso ao que foi esquecido, do convívio social, é preciso voltar a dizer *muito prazer, ao seu dispor se for por amor às causas perdidas*. O artista sente que estamos no caminho errado. No mesmo sentido, Krenak (2020, p. 13) alerta: “Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver”.

Para encerrar esta parte, mas não menos importante por ser deixada para o fim, alguma coisa sobre Humberto Gessinger acerca da realidade e que o liga ao propósito da letra da canção. A análise até aqui desenvolvida, é de apenas da composição de uma música, mas o conjunto da obra diz muito mais sobre o artista e a opinião que tem sobre seu próprio trabalho:

[...] É natural que, ao conhecer um artista, a indústria, os críticos e os fãs se perguntem com quem ele parece. Mas é preciso que o artista se pergunte o que é que só ele tem. [...] Enfim... Aproveitando a autonomia que conquistamos, fui me fechando no meu próprio trabalho, que foi ficando cada vez mais autorreferente. Era consciente disso e nunca me preocupei. [...] Discos compunham trilogias,

melodias e capas se repetiam anos depois, letras de músicas voltavam transformadas [...] (GESSINGER, 2009, p. 24-25).

Desse modo, temos uma visão de mundo, a partir do artista, que se coloca contrário à realidade proposta. Cheio de reflexões sobre a própria existência e o mundo, Gessinger tem boas “tiradas” em seus pensamentos acerca da produção musical e de uma ideia “evolutiva” do trabalho que deveria acompanhar o progresso da sociedade e da tecnologia: “O mundo pop é muito novidadeiro. A onda é vir, a cada ano, com outra onda. **Como se novidade fosse um valor em si.** Sempre achei empobrecedor pensar assim.” (GESSINGER, 2009, p. 34, grifo meu). Interessante observar a percepção do artista quanto à ideia de novidade, de negação ao desenvolvimento a uma “nova onda”.

Por fim, para dar a entender minimamente a posição do artista de se posicionar contra o que a sociedade impõe, ele próprio dá o seu ponto de vista:

Não aderir a um movimento pode ser um sinal de respeito a ele. Pensassem todos assim e não afundariam, por excesso de peso, tantas ideias bacanas. Ser datado é legal, ser ultrapassado também pode ser [...] Se a agenda da cena manda requestrar a rebeldia, qual a coisa certa a fazer? O contrário. (GESSINGER, 2009, p. 76-77).

Sem mais, eis um sentido possível de andar na contramão do progresso, recusar os heróis, os “mitos” que se apresentam de tempos em tempos, mas sempre em nome dos mesmos ideais, da perpetuação das ideias das classes dominantes.

Walter Benjamin e o “escovar a história a contrapelo”

Grosso modo, “escovar a história a contrapelo”, no pensamento benjaminiano, pode ser comparado (guardadas as devidas diferenças) ao movimento quixotesco de fazer o oposto ao que a lógica social impõe. Acreditar nas causas pelas quais valha a pena lutar, insistir na transformação da realidade mesmo que essa mudança se mostre – aparentemente – impossível. Reafirmo: guardemos as devidas diferenças entre ambos os contextos históricos e entre a realidade possível (Walter Benjamin) e ficção (a obra de Cervantes), são séculos de diferenças entre eles e, claro, Benjamin propondo a descontinuidade histórica, a ruptura, já Quixote, por seu lado, buscando restaurar o passado dos romances de cavalaria, algo que para ele havia sido perdido. Todavia, os dois, Benjamin e Dom Quixote guardavam certo saudosismo em torno de um passado, na recuperação de algo perdido.

Até certo ponto, podemos coloca-los, Walter Benjamin e Dom Quixote, como inclassificáveis em termos de rótulos, exceto pelo romantismo que os envolvia em torno

de ideias e desejos, talvez vejamos neles “uma espécie de bloco errático à margem das grandes tendências da filosofia contemporânea” (LÖWY, 2005, p.14), cada um em sua contemporaneidade.

Passemos a algumas, um ponto ou outro, das teses de Benjamin. Antes, esclareço que as *Teses sobre o conceito de história* são datadas de 1940, pouco antes do suicídio de Benjamin (em setembro), opção tomada frente ao cerco do exército espanhol do General Franco, temendo ser entregue aos nazistas quando tentava sair da França colaboracionista do governo hitlerista. As citações das Teses são retiradas da obra de Michael Löwy (2005), por não ter acesso às teses de maneira direta. Como a proposta é estabelecer uma relação entre a canção, a obra literária e a tese, não serão vistas todas, mas apenas aquelas que interessam aos propósitos deste artigo.

Na Tese I, Benjamin diz:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, anão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado "materialismo histórico" deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 41)

A ideia de Walter Benjamin propõe a existência de um autômato que estava destinado a ganhar sob qualquer circunstância. Característica da vitória “assegurada” do materialismo histórico (stalinista) sobre seus adversários, o capitalismo ou o fascismo diante da II Grande Guerra. A teologia, para Benjamin, está associada ao Messias numa alegoria do que “está por vir”, para quem busca a redenção e está em busca da salvação. Mas esta redenção não se mostra claramente, não apresenta suas intenções, só pode se realizar no limite da ruptura com as regras, com as imposições, tem que nascer do novo e junto ao povo “a serviço da luta dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 45). Tal qual aspirava o Dom Quixote de Cervantes, tal qual o Dom Quixote de Gessinger que luta “por amor às causas perdidas”, que embora pareça ser, não são ilusões, é necessário continuar na luta e acreditando, apesar das derrotas, pois “[...] a associação entre teologia e marxismo como que sonhava o intelectual judaico revelou-se, à luz da experiência histórica, não só possível e frutífera, mas portadora de mudanças

revolucionárias” (LÖWY, 2005, p. 47). Nas três situações: na literatura, na música e na análise de Benjamin, temos aspirações aos sonhos que se creem possíveis de realizar.

Pertence as mais notáveis particularidades do espírito humano, [...] ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, a ausência geral de inveja de cada presente em face do seu futuro”: diz Lotze. Essa reflexão leva a reconhecer que a imagem da felicidade que cultivamos está inteiramente tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso de nossa existência. Felicidade que poderia despertar inveja em nós existe tão-somente no ar que respiramos, com os homens com quem teríamos podido conversar; com as mulheres que poderiam ter-se dado a nós. Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação] da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não tem irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreta está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma *fraca* força messiânica, a qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 48)

Na Tese II, acima, temos, possivelmente, o melhor exemplo, dentre as teses, da analogia entre o messianismo e o quixotesco de nossos artistas. Benjamin fala de passado, busca por felicidade num presente angustiante, ligações de um passado que poderia ter levado a outros caminhos, portanto, remete à redenção necessária no agora.

Propondo analisar o próprio passado às vistas do presente que sofre, Benjamin afirma a necessidade de um acerto de contas. Não é possível admitir a felicidade de alguns poucos em detrimento da maioria que sofre. Não há a realização plena da felicidade se não houver um acerto de contas com o passado, se não houver uma quebra, uma imposição de limites ao progresso (e seu discurso na história), enfim, se não puder existir uma possibilidade de redenção. E esta realização só existirá se estiver a serviço do oprimido.

O “sopro de ar” que vem do passado nos serve de mote ao combate e nos lembra que a luta não acaba, não se encerra enquanto o sofrimento daqueles que perderam não for eliminado. O discurso de progresso perde completamente o sentido quando os oprimidos não podem vivenciar a felicidade em sua plena realização.

Ora, como já observado, Dom Quixote buscava sua reconciliação com um passado da cavalaria, o saudosismo de uma época que já não existia, exceto em sua cabeça, sendo a forma messiânica do Cavaleiro Andante acertar suas contas com o passado através das lutas no presente. O progresso também chegara para Dom Quixote e

ele não estava contente. Decidiu aventurar-se em favor dos oprimidos, acertar as contas com o seu passado, escovar a contrapelo a história de seu tempo.

É preciso, porém, saber:

[...] A redenção não é inteiramente garantida, ela é apenas uma possibilidade muito pequena que é preciso saber agarrar. [...] O poder messiânico não é apenas contemplativo – “o olhar voltado para o passado”. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária do presente. [...] “Éramos esperados na terra” para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador. (LÖWY, 2005, p. 52-53)

Extremamente quixotesco e devotadamente um amor às causas perdidas da canção. Todavia, importante ressaltar que não estou “reduzindo” o pensamento revolucionário benjaminiano e suas perspectivas de transformação às ilusões do Cavaleiro da “Triste Figura”. Ao contrário, “elevar” os desejos de Dom Quixote, mesmo que envolvidos nos mitos da cavalaria, donzelas, do cavaleiro cortês e galanteador, protetor dos fracos, aos anseios enfrentados numa causa que já não mais existia, sem julgamentos de méritos ou grandiosidade do feito, colocando-os como a realização das lutas em prol de uma felicidade inexistente (no presente) parece mais aceitável. De algum modo, ambos falavam de uma espécie de *liberdade* que se queria alcançar/reviver.

A Tese IV é, assim como a II, bastante representativa dessas alusões:

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes. Como flores que voltam suas corolas para sol, assim que foi aspira, por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. Essa mudança, a mais imperceptível de todas, o materialista histórico tem que saber discernir. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 58)

As lutas desempenhadas diante da vida podem ser, essencialmente, por questões materiais: alimentação, moradia, vestuário e desejos por outros bens. Entretanto, não havendo motivação, a crença na possibilidade da realização, da transformação possível, as lutas seriam deixadas de lado, esquecidas e estaríamos fadados ao destino que quissem nos dar. As motivações são as ações do espírito, para Benjamin, que também existiam nas aspirações de Dom Quixote e estão na letra da canção de Gessinger.

No caso da letra musical, vale bem afirmar que “tudo bem, seja o que for”, as motivações continuarão existindo para lutar e, possivelmente, transformar.

Numa comparação entre os três casos, a obra literária, a letra da música e o messianismo de Benjamin, vale o que nos diz LÖWY (2005, p. 61), comentando a Tese IV, que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”.

Vejamus esta importante Tese, a de número VI:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente aquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 65)

Nem os mortos restarão em paz se não acertamos no presente as contas das derrotas passadas dos oprimidos: eis a característica da redenção e da “vinda do Messias” de Benjamin.

Rejeitar a perspectiva Positivista e estar atento aos “lampejos” é o passo inicial e importante para a libertação dos oprimidos e a transformação social, à época de Benjamin, do fascismo, mas em todos os momentos históricos, do domínio da classe dominante sobre os sujeitos históricos. O historiador, adepto do materialismo histórico, sabe disso (ou deveria saber).

A redenção é o encontro com o passado, o acerto de contas no presente que também redimirá aqueles que lutaram e não venceram e, por isso, não podem “descansar em paz”. Igualmente, os mortos (seu passado de lutas) estão imersos nos acontecimentos do presente. A visão histórica, a ameaça fascista, o desejo de compreensão, mobilização, necessidade do enfrentamento e a reflexão teológica benjaminiana não poderiam ser melhores resumidas e explicadas como nessa Tese.

A crítica à ideia de “progresso” também está presente em Benjamin. A história e a historiografia não se apresentam de modo evolutivo, carregado de conquistas, mas de catástrofes, uma vez que o domínio da classe dominante não foi vencido e como esta mesma conta que foi. Deste modo, a história acumula insucessos, por isso não chegou

“ao fim” enquanto não houver a “redenção messiânica”, enquanto o passado não for visto como um *continuum* de insucessos que precisam sofrer a intervenção dos vencidos, enquanto os perigos que ameaçam os sujeitos históricos (os oprimidos) não forem reconhecidos à luz do passado e combatidos no presente, a redenção não acontecerá. O Messias, por isso mesmo, representa na teologia de Benjamin, o ajuste histórico necessário. O Messias representa o próprio conjunto de indivíduos oprimidos que deve buscar em cada núcleo de resistência e luta redimir o passado catastrófico e tornar o presente livre da subjugação das classes dominantes.

Analisemos agora, com alguns recortes, a Tese VII:

Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com o qual o materialismo histórico rompeu. É um procedimento de identificação afetiva. Sua origem e a indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz. [...] A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta é, inegavelmente: com o vencedor. Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. [...] Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão de contar; no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar; abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70)

Nadar contra a maré, remar contra ela, estar no olho do furacão e não se render ao sabor do vento que te joga na direção que deseja, assim temos outras dimensões do que é “escovar a história a contrapelo”. Do mesmo modo que Benjamin enxerga a ligação do passado daqueles que venceram com os que dominam no presente, a transmissão dessa “herança” do passado também se associa aos vencidos, no conjunto de suas derrotas, como memórias que servem para romper com as amarras do presente. Somente esta ruptura, esta negação do presente permitirá a fuga de uma sociedade que

continua a oprimir. Somente o entendimento dos lampejos do passado permitirão aos “de baixo” romper com a ideologia dos dominantes. Isso se dá na teoria, como na ação revolucionária.

A angústia de Walter Benjamin estava, também, na existência do historiador conformista que se alinhava ao dominante. Restava, na teoria de Benjamin, reforçar o papel da ruptura, pensar fora da linha de pensamento que havia sido construída para reafirmar a ideologia burguesa, a lógica do progresso, as “ vaidades que a terra um dia há de comer”. Recusar qualquer identificação que não seja com os oprimidos que buscam alcançar, mesmo com suas constantes derrotas, a felicidade. Mas para isso, tanto o historiador, como os demais sujeitos históricos, têm que deixar de escovar a grande fera chamada História no mesmo sentido em que seu pelo já está amansado.

Por fim, dentro dos recortes propostos para os interesses deste artigo (apenas algumas teses e não todas), uma pequena passagem da Tese VIII merece destaque por sua atualidade: “[...] O espanto é constatar que os acontecimentos ‘ainda’ sejam possíveis no século XX não é *nenhum* espanto filosófico [...]”. Hoje, século XXI e 81 anos depois das Teses, esta passagem continua tendo (enorme) validade ante a realidade que nos envolve.

Os progressos descritos e a serem combatidos, nas palavras de Benjamin, bem trouxeram o que ele presumia com todo pessimismo, mas também com toda clareza: a razão burguesa excessiva nos impõe a barbárie e mergulha mais fundo a humanidade em circunstâncias catastróficas, na economia, no clima, nos valores, enfim, nas crises gerais que atingem, sobretudo, os mais marginalizados da sociedade. A ciência, a indústria, a tecnologia, no século passado e neste, todas as “ilusões progressistas” desde o Iluminismo, precisam ser rompidas e apresentadas ao “novo anjo da história”, que olha para o passado e percebe que onde estes “avanços” estão mais presentes, mais desenvolvidos, mais chances de termos governos fascistas, o aprofundamento das desigualdades e a manutenção do domínio de uma camada social dominante sobre outra dominada, esta que por si, precisa refletir e compreender o que os acorrenta, se revoltar contra o triunfo dos vencedores através de sublevações que não sejam de momento, mas duradoura e revolucionária.

A condição para isso virá, talvez, do processo educacional ou outro meio, algo que ainda não está aí, não sabemos o que é, mas nascerá no devir histórico.

À guisa de uma constelação onírica e o que o presente nos diz

Se o presente está repleto de lampejos do passado é atento ao que aconteceu e (continua acontecendo) que temos de agir e não perder a oportunidade do acerto. Encontramos em Benjamin, no Quixote de Cervantes e no Quixote de Gessinger semelhanças para o necessário despertar dos oprimidos através da consciência histórica e, deseja-se, para uma ação política revolucionária. Os três falam de sonhos. Os três falam de negar a “realidade” construída sob o discurso do progresso. Os três abordam o despertar de uma consciência que vislumbra a esperança da transformação.

Benjamin apontava para o despertar da classe oprimida; Cervantes, com um Quixote saudosista, apresentou o Cavaleiro Andante como alguém que buscava “trazer de volta” um passado que se dissipou; Gessinger, traz um Quixote que acredita na preservação do melhor da humanidade. Na melhor das comparações, podemos colocá-los como negadores (não no sentido negacionista atual) de suas respectivas realidades, que vislumbram a fuga de um mundo ao qual não pertencem, mas igualmente, sabem que existem o *eu* e o *outro* a quem se opor. Oposição que constrói dentro da reflexão dialética do real e do sonho. Não querendo estabelecer comparações forçadas, mas todos eles também procuram apresentar suas ideias a partir da perspectiva daqueles que perderam algo. É a “história dos vencidos” em busca de mudar as imposições do progresso. Em certa medida, todos eles também remetem à noção de “fazer justiça”.

Existe, obviamente, um distanciamento em relação ao passado, não há uma ligação imediatamente direta, pois o passado é acabado, mas são iluminuras, miniaturas que podem ser vistas mergulhadas nas sombras das catástrofes históricas. Destas catástrofes, desta desilusão com um mundo em ruínas nascem os sonhos, os sonhos de lutar por uma sociedade menos desigual, violenta e carente de liberdade. Para isso, entre caminhos possíveis, podemos negar a noção de progresso burguesa, como propunha Walter Benjamin; Acreditar em ideais aparentemente despropositais e ilógicos, como o Dom Quixote de Cervantes; Agir mesmo que “por amor às causas perdidas”, como proposto por Humberto Gessinger; ou ainda, por fim, na junção dos três ideais para a (re)construção de um mundo melhor.

Referências

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução: Ernani Ssó. Vol. 1. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012;

ENGENHEIROS DO HAWAII. *Dom Quixote*. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003;

GESSINGER, Humberto. *Pra ser Sincero*: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009;

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015;

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio (uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”). Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música* – história cultural da música popular. Coleção História &... Reflexões, nº 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Artigo recebido em 25 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 20 de outubro de 2021.

Artigos Livres

PALCO DE ENCONTROS: O I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE (1951)¹

ESCENARIO DE ENCUENTROS: EL I CONGRESO BRASILEÑO DE FOLCLORE (1951)

Ewerton Wirley Silva BARROS*

Resumo: No decorrer do século XX, o chamado Movimento Folclórico Brasileiro desenvolveu uma série de atividades no país na busca de institucionalização acadêmico-científica do saber folclórico. Para atingir tais objetivos, formaram redes de sociabilidades e instituições. No ano de 1951, a Comissão Nacional de Folclore realizou um encontro nacional, que foi configurado nos moldes de congresso, convidando folcloristas para debaterem a trincheira em que se encontravam. Um dos resultados do evento foi a divulgação da Carta do Folclore Brasileiro, posta como guia das próximas atividades. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo central investigar a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore, bem como os seus bastidores, problematizando as relações de saber e poder instituídas na organização, no desenvolvimento das atividades, analisando ainda a referida Carta.

Palavras-chave: Movimento Folclórico Brasileiro; Carta do Folclore Brasileiro; Cultura Brasileira; Teoria da História.

Resumen: Durante el siglo XX, el llamado Movimiento Folclórico Brasileño desarrolló una serie de actividades en el país en la búsqueda de institucionalización académico-científica del saber del folclore. Para alcanzar estos objetivos, formaron redes de sociabilidad e instituciones. En el año 1951, la Comisión Nacional de Folclore realizó una reunión nacional, organizada a la manera de un congreso, invitando a los folcloristas a debatir sobre la trincheira en la que se encontraban. Uno de los resultados del evento fue la difusión de la Carta del Folclore brasileño, publicada como guía para las próximas actividades. En este sentido, este artículo tiene el objetivo central de investigar la realización del I Congreso Brasileño de Folclore, así como sus camerinos, problematizando las relaciones de saber y poder establecidas en la organización, en el desarrollo de actividades, analizando también dicha Carta.

Palabras clave: Movimiento Folclórico Brasileño; Carta del Folclore Brasileño; Cultura Brasileña; Teoría de Historia.

[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

– Michel Foucault

O palco é um local de falas e atuações. No teatro, ele se torna um ambiente onde atores encenam e transitam entre papéis de protagonistas e coadjuvantes. Quando as cortinas se abrem, alguém inicia a apresentação e os demais vão aparecendo no desenrolar da história. Alguns, dependendo de seu papel, protagonizam, enquanto

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH/ UFPE). Bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: ewertonwirley@gmail.com.

outros são coadjuvantes. No mais, para que a história ocorra, cada personagem tem a sua relevância, mesmo que alguns atuem de forma sucinta, pois todos conjecturam o espetáculo. Fora do palco, encontra-se o financiador, que comumente atua no papel de diretor ou atribui alguém a este cargo – que dirige, recorta e escolhe o que convém.

Os atores ao despirem-se de seus personagens debruçam-se em suas singularidades pessoais, isto é, em seus projetos de vida que são tecidos cotidianamente. É certo que em determinados momentos os seus passos se cruzam e alianças se formam tornando o espetáculo ainda maior. Ainda há aqueles que, por sua longa trajetória, encenam em outros espetáculos e transitam em outros grupos teatrais, aumentando a sua visibilidade. Esse breve cenário teatral representa uma analogia ao encontro dos folcloristas do chamado Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) no I Congresso Brasileiro de Folclore.

O MFB foi um movimento de estudos folclóricos que atravessou a inteligência brasileira na virada do século XIX ao XX permeado de pesquisas, publicações, redes e instituições. Um desses atores foi o Luís da Câmara Cascudo (1898-1986)² que teve uma projeção nacional e internacional de seu trabalho, bem como de sua Sociedade Brasileira de Folclore (SBF) – instituição intelectual fundada em sua residência, na cidade de Natal, em março de 1941, que congregou pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Nas palavras do antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1997, p. 77), Cascudo “foi um dos mais importantes de sua geração, sendo certamente o responsável pela obra mais extensa existente nesse campo”.

De forma simultânea, no Rio de Janeiro, tínhamos o Renato Almeida (1895-1981)³ que também liderava uma instituição intelectual, a Comissão Nacional de Folclore (CNF). Diferentemente de Cascudo que criou uma instituição própria e estabeleceu leis, regras e diretrizes, Almeida devido a sua função de escriturário no Ministério das Relações Exteriores (MRE) no Governo Federal, teve uma rede oficial de apoio que lhe favoreceu o desenrolar de suas atividades. Aconteceu-lhe que pós-1945, pós Segunda Guerra Mundial, a UNESCO solicitou aos países que criassem órgãos que embasassem suas culturas em uma “democracia racial”. No Brasil, esse órgão foi criado em 1946 e nomeado de Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), que logo foi vinculado ao MRE. Neste, foi sendo debatidos os mais diversos temas do conhecimento e suas possíveis comissões. Um dos exemplos foi o caso do folclore, proposto pelo Almeida, que em novembro de 1947 veio a ser fundada, em parceria com Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), a então Comissão Nacional de Folclore,

que logo criou subcomissões para cada Estado do território brasileiro (BARROS, 2018, p. 64).

O MFB, de forma geral, almejava a institucionalização acadêmico-científica do saber folclórico nas universidades. Na tessitura desse saber, buscaram subvenções financeiras nas esferas municipais, estaduais e federais, no que conseguiram, e puderam ampliar suas pesquisas. Por outro lado, não conseguiam obter um espaço acadêmico que lhes fosse favorável, por mais que nesse cenário as Ciências Humanas ainda estivessem em estruturação nas universidades (VILHENA, 1997). O diálogo tênue que conseguiram desenvolver foi com as Ciências Sociais, tendo em vista a abertura que esta proporcionava para a Sociologia e a Antropologia (ORTIZ, s/d, p. 8) – o que viram como uma possibilidade de enquadrarem-se nessa possível tríade. Estavam em uma trincheira.

A diversidade, bem como a pluralidade de ideias faziam-se presente dentro do MFB. Ao tempo que necessitavam de fontes para o desenvolvimento de suas pesquisas, tentavam construir um aparato teórico-metodológico para o folclore – eixo principal que foi requisitado pela academia. Afinal, para instituir-se cientificamente no paradigma científico dito positivista da época, necessitava ter teoria, método e fontes. Cascudo já havia divulgado uma proposta em nome da Sociedade Brasileira de Folclore em seus Estatutos, respectivamente publicados, em 1942 e 1949 (BARROS, 2018). Todavia, não foram acatados por Almeida e a Comissão Nacional de Folclore.

Na tentativa de acompanhar de perto os trabalhos, pesquisas e dificuldades de cada subcomissão e seus integrantes, Almeida criou “Semanas de Folclore” – eventos que tiveram o objetivo central de discutirem tais questões. Então, até o final da década de 1940, aconteceram, respectivamente, três edições: na sede do Ministério da Educação (MEC) no Rio de Janeiro; na cidade de São Paulo; na capital gaúcha, Porto Alegre. Esses eventos foram de caráter estadual, ou seja, organizados e dirigidos por membros filiados de cada Estado apontado. Mesmo concernindo-se nessa conjuntura estadual, não foi um fator determinante para que sócios e não sócios, residentes em outros Estados, não pudessem participar... Que foi o caso de Cascudo: não filiado, não chegou a participar de nenhum evento.

Para além das Semanas, Almeida também manteve o contato próximo com as subcomissões através de reuniões internas. Em uma dessas reuniões, no ano de 1950, recebeu uma proposta de evento por José Calazans⁴, secretário da Subcomissão Baiana de Folclore: o ano vindouro, 1951, conferia uma simbologia dos estudos folclóricos: o centenário de aniversário de Sílvia Romero, Pereira da Costa, Manuel Quirino e Vale

Cabral – folcloristas pioneiros na fabricação dos estudos folclóricos no Brasil –, daí a proposta de ampliar as Semanas de Folclore para uma projeção maior, isto é, um evento de caráter nacional. Almeida, prontamente acatou a ideia e levou a proposta à pauta da reunião do IBECC, no que teve o parecer favorável.

A proposta saiu estritamente de um diálogo inicial e começou a ganhar forma, recebendo o nome de Congresso Brasileiro de Folclore (CBF). Contudo, para que o congresso prosseguisse além de uma ideia, era necessário que outras pessoas contribuíssem na estruturação do referido projeto. Assim, sob a indicação da Comissão Nacional de Folclore, o IBECC criou uma comissão organizadora, elegendo as pessoas e os cargos a seguir:

Renato Almeida para presidente [grifo meu]; Basílio de Magalhães, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Joaquim Ribeiro, Lindolfo Gomes e Luís da Câmara Cascudo para a vice-presidência [grifo meu]; Cecília Meireles para a secretaria geral; Nóbrega da Cunha para secretário adjunto; Manoel Diégues Júnior para a tesouraria; e, por fim, a cargo de membros, Alceu Maynard Araújo, Fausto Teixeira, Fernando Corrêa de Azevedo, José Calazans, José Maria de Melo, Mariza Lira, Pedro Gouveia Filho, Veríssimo de Melo, Waldemar de Oliveira e Walter Spalding. Desta Comissão, o Presidente, os Secretários e o Tesoureiro constituirão o Comitê Executivo incumbido das providências de ordem administrativa para a realização do Congresso (JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 30 de julho de 1950).

Com os cargos eleitos por Almeida, presidente da CNF, a comissão do I Congresso Brasileiro de Folclore tinha nomes e funções. Calazans, que formulou a ideia do evento, ficou com o cargo de membro. Os demais, que assumiram os papéis tidos de maior relevância, sob uma ótica hierárquica, foram os intelectuais que tinham e exerciam protagonismo no seio da CNF, a saber, Basílio de Magalhães, Joaquim Ribeiro e Cecília Meireles. Cascudo, que não chegou a participar nas Semanas de Folclore, na ocasião passou a interagir com a comissão organizadora do I CBF, na posição de vice-presidente.

Dito isso, o I CBF, assim como os demais, foram eventos que reuniram folcloristas do país, os quais teceram seus enredos e nestes se (des)encontraram ao tempo que atuavam e transitavam entre funções de protagonistas e coadjuvantes. De acordo com Vilhena (1997, p. 184), “os congressos também foram o local em que o movimento folclórico procurou estabelecer definições mais específicas que fornecessem os parâmetros que orientariam um programa de investigações nos moldes científicos desejados por seus participantes”. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo central investigar a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore, bem como os seus

bastidores, problematizando as relações de saber e poder instituídas na organização, no desenvolvimento das atividades, analisando ainda a referida Carta.

Abrem-se as cortinas: “Está de parabéns o Povo do Brasil”

Em agosto de 1951, no Rio de Janeiro, foi realizado o I Congresso Brasileiro de Folclore em homenagem ao centenário de nascimento dos folcloristas mencionados anteriormente. Reunir os folcloristas do Movimento Folclórico Brasileiro na capital federal carioca representava averiguar o que o outro produzia, para que assim o saber folclórico obtivesse uma fundamentação teórica estruturada, que abrangesse de forma transversal as perspectivas individuais e coletivas, até então, formuladas. Outro aspecto da reunião consistia em expor as dificuldades que o MFB enfrentava, dificuldades decorrentes das moradias distantes de seus integrantes.

Apesar do I CBF ser organizado pela Comissão Nacional de Folclore, o referido encontro estendeu-se a todo o MFB. Personagens como Basílio de Magalhães, Gustavo Barroso, Joaquim Ribeiro, José Calazans, Manuel Diégues Júnior e Veríssimo de Melo – membros da CNF – também faziam parte do corpo de membros da Sociedade Brasileira de Folclore (ESTATUTOS, 1949). Isto demonstra a circularidade desses folcloristas nas duas redes intelectuais movidas por afinidades temáticas e pessoais, assim como pelo desejo individual de construir-se intelectualmente. Todavia, nesse contexto, esses personagens correspondiam aos interesses da CNF, tendo em vista que o espaço de liderança foi dirigido por Almeida.

No primeiro semestre de 1951 o Congresso estruturava-se. Almeida no Rio de Janeiro mergulhava na organização das atividades da CNF e do I CBF, enquanto Cascudo na cidade de Natal comandava as atividades da SBF. Na sexta-feira da Paixão, uma carta de Almeida chegava aos correios de Cascudo. Ao abrir a correspondência, foram-lhe reveladas algumas notícias, detalhes e anseios enfrentados na organização do evento. As palavras datilografadas iniciaram com o informe da compra de uma das passagens aéreas para a participação do destinatário no Congresso, sob o patrocínio de “Teffê”, além da reserva do lugar onde o mesmo poderia ficar na ocasião. Em continuidade, o anseio expresso para que o saber folclórico fosse incluído no currículo acadêmico:

Desejo que se dê uma estrutura séria aos estudos folclóricos no Brasil, que não podem ser gratuitos, porque necessitam de gente que trabalhe full time embrenhando-se pelo interior, trabalhando em equipe, coletando, classificando, organizando etc. Depois é preciso que o

folclore se incluía no currículo universitário e normal (ALMEIDA, Renato. [Carta, 1951], Rio de Janeiro [para] CASCUDO, Luís da Câmara. Natal. ICC).

A escassez de verbas também foi denunciada na carta. De acordo com Almeida, esse fator limitou o convite para intelectuais estrangeiros participarem do I CBF, com exceção de um pesquisador português e um representante da UNESCO. Convidar estrangeiros, nesse cenário, retratava a busca do MFB em contornar a fragilidade epistemológica que o saber folclórico enfrentava no país, tendo como referências teóricas as possíveis reflexões desses convidados. Em alusão ao povo, o autor demonstrou-se preocupado com a busca pela proteção do artesanato e outras esferas da arte. Além disso, o seu anseio pessoal em atribuir um “sentido útil” ao movimento intelectual que ele sistematizou através da CNF e o seu desejo de recolhimento assim que visualizasse o andamento dessa instituição, também foram expressos na carta.

Apesar do mencionado declínio de verbas, o presidente Getúlio Vargas continuava receptivo no diálogo inaugurado entre o Estado Novo e a CNF. Essa abertura foi exposta por Cecília Meireles em entrevista concedida ao jornal *Correio Paulistano*, em que afirmou: “o Congresso tem a sorte de reunir-se no mesmo ano que se iniciou um governo declaradamente interessado no bem estar do povo”. Ainda na entrevista, Meireles comentou sobre as demonstrações artísticas que ocorreriam no evento. Segundo ela, o Bumba-meu-boi se apresentaria com outros grupos de músicas e danças, ao tempo que as produções manuais de artes plásticas e cerâmicas fariam parte de exposições⁵.

Dois meses antes do evento acontecer, por volta de junho de 1951, ocorreu a primeira reunião da Comissão Executiva do Congresso de Folclore com o presidente Vargas. Não encontramos, até o momento, fontes que discorressem ou sinalizassem explicitamente o que foi discutido na reunião, apenas as pessoas presentes – o que, em nossa reflexão, representa o prestígio a elas conferido. Foram elas: Renato Almeida, Cecília Meireles, Cleofe Matos, Mariza Lima, Ademar Vidal⁶, Antonio Osmar Gomes, Edison Carneiro, Nogueira França, Francisco Manuel Brandão, Gustavo Barroso, Herbert Serpa, Joaquim Ribeiro, Manuel Diégues Júnior e Silvio Júlio – membros da CNF. Heloísa Torres, Dulce Lamas e Henriqueta Rosa Fernandes Braga, também integrantes da CNF, não puderam comparecer, mas comunicaram previamente⁷.

Analisando a informação conferida pelo periódico *Jornal do Comércio* (RJ - 1951), percebemos o enfoque atribuído a Almeida em toda a coluna – não somente neste órgão de imprensa, assim como na *Última Hora* (RJ), no *Diário de Notícias* (RJ),

no Correio Paulistano (SP) e n'A Gazeta (RJ), que também foram outros periódicos que veicularam notícias sobre os trabalhos de Almeida e da CNF no I CBF (CARNEIRO, 2008, p. 118).

Retomando, o enfoque é perceptível no início do artigo ao afirmar que Almeida iniciou a reunião através do comunicado: “O Sr. Presidente da República que revelou o maior interesse pelo folclore nacional e prometeu não só apoiar o certame, como ainda as atividades que dele resultaram, em favor da cultura popular brasileira e da proteção ao artesanato e aos artistas brasileiros”. E, no final, o artigo mencionou a divulgação do empenho e representatividade das subcomissões dos estados Pará, Paraíba, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul no congresso, à espera da confirmação dos demais e seus envios de materiais para comporem a Exposição de Arte Popular – atividade já realizada pelos outros estados.

A não menção a Cascudo, em relação aos organizadores do evento que participaram na reunião ocorrida com o presidente Vargas, sugere-nos a sua falta, ou melhor, seu não comparecimento – acontecimento um tanto curioso devido à elevada posição que ocupava na ocasião: a de organizador vice-presidente. A não citação da Comissão Rio-Grandense do Norte de Folclore também acena, de certo modo, para a falta de realização de atividades da referida comissão no momento⁸.

Finalmente, era chegada a hora do encontro nacional de folcloristas – considerado, por Carneiro (2008, p. 110), o maior acontecimento intelectual do ano, reunindo mais de cem folcloristas, da capital e dos estados, presentes e participantes dos debates. Desta forma, no dia 22 de agosto de 1951, às 10h no Palácio do Itamaraty, Almeida abriu os trabalhos do I Congresso Brasileiro de Folclore, convidando membros da Organização a comporem a Mesa, a saber: Câmara Cascudo, relator geral; Cecília Meireles, secretária geral; Elpídio Braz, primeiro secretário; desembargador Eurípedes Queiroz do Vale, segundo secretário; Nunes Pereira, terceiro secretário; Arnaldo Tavares, quarto secretário. Já no período vespertino, por volta das 16h, no mesmo local, foi o ministro João Neves de Fontoura que deu prosseguimento aos trabalhos do evento. Destarte, outras pessoas que compuseram a Mesa foram: Rômulo de Almeida, representando o presidente da República; Levi Carneiro, presidente do IBECC; Renato Almeida, presidente do Congresso; Sérgio Milliet, representante da UNESCO; Antônio Jorge Dias, representando Portugal; Deputado Osvaldo Cabral, delegado do estado de Santa Catarina⁹.

A escolha de Jorge Dias¹⁰, até então não revelada, era significativa para o Movimento Folclórico Brasileiro. Enquanto pesquisador de etnografia e pioneiro na

criação do campo antropológico em Portugal, qual seria a intenção da CNF em convidar Dias para o evento de 1951? Antes de respondermos esta indagação, verifiquemos o contexto em que o saber folclórico encontrava-se em Portugal. Segundo João Leal (2016, p. 296-300), apesar de haver relações luso-brasileiras no diálogo intelectual desde cedo, cada país teve suas especificidades no escopo dos estudos das culturas populares. Em Portugal, segundo o autor, o termo *folclore* nunca foi dominante, chegando a ser até mesmo evitado e abandonado nos anos 1940¹¹. Por outro lado, a não apropriação do termo não foi fator decisivo para o desenvolvimento de uma forte tradição de estudos sobre a cultura popular de base rural em Portugal (LEAL, 2016, p. 296). Na ocasião, essa tradição de estudos da cultura popular acabou espalhando-se para outros saberes como, por exemplo, a etnografia, a etnologia e a antropologia, o que culminou na institucionalização desta em Portugal (LEAL, 2016, p. 300).

Leal (2016, p. 296) ainda explicou que, “como no Brasil, em Portugal a institucionalização de um interesse intelectual pelo estudo das culturas populares fez-se – substancialmente – sob o signo do folclore” –, o que justifica uma das pretensões da CNF em convidar Dias para o I CBF: a busca pela compreensão de como a antropologia obteve seu estatuto científico. Ora, se o folclore foi contribuinte para a legitimação da antropologia na academia portuguesa, poderia haver a possibilidade do saber folclórico por si obter sua institucionalização nas universidades brasileiras. Assim, os folcloristas viam-no como um referencial teórico na institucionalização desse saber no país. O contato entre esses personagens foi realçado através da passagem do português no Brasil, quando foi convidado a ministrar cursos sobre a etnografia portuguesa e participar de congressos no decorrer dos anos 1950 (SILVA, 2016).

Para o periódico Diário de Notícias (RJ - 1951), Dias aparentou ser uma pessoa sóbria e discreta, afastando de si a retórica e o exibicionismo. O português ainda comentou sobre o seu trabalho *Os arados portugueses e as suas prováveis origens* (1948), no qual procurou revisitar problemas da “pré-história portuguesa”, estimulando o interesse em relação aos estudos da etnografia brasileira. Aproveitando a estadia no Brasil, Dias se propôs a estudar a etnografia luso-brasileira, e ainda recomendou aos presentes a criação de um congresso desta temática que viesse a ocorrer a cada cinco anos¹².

No desenrolar do evento, os folcloristas tiveram espaço para apresentar suas monografias e outros resultados de pesquisas. O espaço conferido foi nomeado de temário, que objetivou reunir e discutir as diversas monografias concernentes ao saber folclórico e seus diálogos com a literatura, educação, arte, economia etc. O Congresso

recebeu por volta de 175 teses e comunicações, que foram redistribuídas por doze Grupos de Trabalho, sendo destas dez permanentes (CARNEIRO, 2008, p. 110). De acordo com Rossini Tavares de Lima¹³, a Subcomissão Paulistana de Folclore que dirigia, contribuiu com cerca de vinte e cinco teses e resumos, além de peças para a exposição de arte popular no Museu Nacional¹⁴. Dessa maneira, foram estabelecidos os seguintes critérios para os temários:

O seu temário, como uma parte de técnica geral: nomenclatura pesquisa e registo, classificação divulgação e intercâmbio; uma especializada, poesia popular, novelística popular, credices e superstições, adagiário e adivinhas, artes populares, música e danças populares, demonstrações folclóricas; e uma terceira de folclore aplicada: folclore e educação, folclore e arte, folclore e literatura, folclore e economia, oferece um largo campo para os estudos e as sugestões mais proveitosas (CORREIO DO CEARÁ. Ceará, 21 de outubro de 1950).

Nesse cenário de apresentações de monografias folclóricas, Cascudo desenvolvia uma pesquisa em torno da literatura oral e apresentou um trabalho intitulado “O Poldrinho Sertanejo e os Filhos do Vizir do Egito”¹⁵ – o qual analiso com a finalidade de compreender a sua postura em relação ao saber folclórico¹⁶.

Cascudo em cena: O Poldrinho Sertanejo e os Filhos do Vizir do Egito

A pesquisa de Cascudo foi uma análise comparativa de contos europeus e suas reminiscências na produção de contos no Brasil, com o objetivo de verificar as variantes e permanências nos enredos, a saber: a fábula francesa *Menina da bilha de leite* (1678) de autoria de Jean La Fontaine (1621-1695) e os comentários tecidos pelo alemão Max Muller (1849-1874); o *Auto de Mofina Mendes* (1534) escrita pelo dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536); o *Engenho do Ovo* (s/d) produzido pelo poeta e folclorista baiano Wilson Woodrow Rodrigues; *O Cancioneiro do Norte* (1903) do poeta paraibano Rodrigues de Carvalho.

Cascudo (1952) iniciou seu texto mencionando a fábula de La Fontaine, descrevendo brevemente uma menina que ao andar com uma bilha (vaso) de leite – mais cheia de sonhos que de leite – comete um descuido e seu pote é caído no chão, esvaindo o leite e os sonhos até então guardados. Em seguida, segue-se a história de Gil Vicente com o enfoque na personagem Mofina Mendes. Esta carregava consigo um pote de azeite, cujo valor resguardava as bonanças que poderia receber se vendesse o objeto em alguma feira – especialmente a feira de Trancoso, onde morava proximamente – e, portanto, concretizar um dos seus maiores sonhos: a comemoração de seu noivado. Ao

caminhar cantarolando, Mofina “enleva-se, tropeça, cai e parte-se a bilha de azeite e nesse morrem as cenas do noivado” (CASCUDO, 1952, p. 229).

Ao expor essas duas tramas, Cascudo (1952) realizou uma análise verticalizada da dinastia da personagem Mofina Mendes e percebe que “o fio do motivo é o mesmo”: a quebra de um objeto cujo valor é simbólico. Como exemplo, é apontado brevemente o brâmane Svabhâvakripâna do Pancatantra, “que partiu seu prato de arroz na suposição de punir o filho que nasceria do casamento conquistado com a fortuna iniciada pelo arroz que se perdeu”. Não obstante, é salientado também o brâmane Devaxarman do Hitopadexa que “espatifa a escudela de farinha pela visão demasiado viva de sua felicidade” (CASCUDO, 1952, p. 229-230).

O trabalho prosseguiu com a apresentação de mais uma história: o *Engenho do Ovo* (s/d), de Wilson Rodrigues. O enredo girou em torno de um menino que recebe um ovo de galinha, como presente, de sua madrinha, seguido das palavras: “meu afilhado, nada tenho para te dar senão este ovo de minha galinha” (CASCUDO, 1952, p. 231). O menino leva o presente à mãe, que põe junto com outros ovos sob as asas da galinha que a tinha em seu lar. Com o passar do tempo, o ovo transformou-se em galinha, que veio a reproduzir progressivamente. Quando adulto, vendeu todas as galinhas que possuía em troca de um porco. Em seguida, matou-o e com o dinheiro arrecadado comprou uma bezerra, que se transformando em vaca, produziu tanto ao ponto de o dono possuir uma grande fazenda de gado. Por fim, vendeu o seu gado e comprou um engenho de açúcar – o que justifica o título da história: a comunhão dos termos engenho e ovo.

Por fim, Cascudo apresentou uma última história, da autoria do poeta paraibano Rodrigues de Carvalho (1867-1935), presente no livro *O Cancioneiro do Norte* (1903). O fragmento inicia-se com um roceiro que, ao sair do árduo trabalho com sua esposa e filho, afirma: “Este ano, si Deus quizer, faço umas cinco sacas de lã, tenho muito milho, tenho muito feijão, Deus louvado! E vou **comprá un animá**” (CASCUDO, 1952, p. 232, grifos do autor). A esposa questiona se o referido animal seria um cavalo, no que o marido responde: “– Não, quero uma **bisquara** [*sic*]. Quero ver se compro a Poldra do compadre Xico Tétéo. **Perfiro** besta porque com certeza para o ano ela pare um burrinho, e sendo esquipador, a Deus querer, posso vender por duzentos **bagos**” (CASCUDO, 1952, p. 232, grifos do autor).

Ao analisar esse texto, coloquei os enredos – ou melhor, seus fragmentos – lado a lado e realizei um exame transversal. Pude perceber que o que há em comum nos enredos são os sonhos dos personagens depositados em objetos ou animais, na busca da realização de seus projetos de vidas – seja um noivado ou na melhoria de renda familiar

–, mas que foram interrompidos de forma trágica – pelo menos nos contos europeus, diferentemente dos brasileiros. A minha percepção é fundamentada sob a perspectiva adotada por Cascudo escrita nas últimas páginas, ao abordar a *difusão folclórica*¹⁷ nos contos europeus para com os brasileiros:

Os dois tipos são perfeitamente distintos. Nas variantes brasileiras como no caso português dos caçotes faltam vários dos elementos característicos; a bilha levando o material justificador do sonho financeiro, o fato de quebrar-se pela ação pessoal do personagem e o enredo prender-se à uma figura isolada, uma única, sem participação alheia. O motivo da bilha de leite de La Fontaine, por sua vulgarização quase denominando o ciclo, de forma alguma expressará o plano das versões brasileiras e a portuguesa de Trancoso, no séc. XVI. E vemos que nessa época já estavam separados os dois temas no mesmo país (CASCUDO, 1952, p. 234-235).

Portanto, ao apresentar esse trabalho no I CBF, ficou nítida a postura teórica adotada por Cascudo em sua pesquisa folclórica e na SBF – instituição que presidia: a teoria difusionista da cultura, em contrapartida às perspectivas nacionalistas adotadas pela CNF e integrantes do MFB, que “defendiam” o saber folclórico brasileiro como resultante das “raças” indígena, branca e negra.

Protagonismo(s) em questão: a Carta do Folclore Brasileiro

No desdobramento do I CBF, ocorreu a escrita de um documento que objetivou abordar “os princípios fundamentais, as normas de trabalho e as diretrizes que devem orientar as atividades do Folclore Brasileiro” (ALMEIDA, 1951, p. 1) – documento que foi nomeado de Carta do Folclore Brasileiro. Nela, os intelectuais responsáveis na sua escrita, estabeleceriam um norte no âmbito teórico-metodológico do saber folclórico, um possível percurso de obterem um espaço dentro da academia brasileira e a solicitação de auxílio financeiro aos órgãos estadual e federal. Sendo a instituição que mais reunia membros do país e recebia incentivo do Governo Federal, a CNF valia-se de seu poder para ser um referencial nas reflexões que as pesquisas folclóricas poderiam desenvolver a partir de então.

A discussão do conceito de *folclore*, que veio a ser considerado *fato folclórico*¹⁸ pelo MFB, apresentou-se no preâmbulo da carta. A fabricação de um conceito é resultante de enunciados¹⁹ já formulados e que, posteriormente, passam a ser utilizados enquanto *verdade* – isto é, de assertiva exata –, ou que passam a ser criticados, discutidos e julgados, podendo ser até mesmo rejeitados ou excluídos (FOUCAULT, 2008, p. 63). Nesse sentido, os enunciados proferidos e refletidos pelos atores do

evento, em torno do folclore, seriam postos em diálogo no Congresso e, seguidamente, escritos na Carta do Folclore Brasileiro. Três desses atores foram: Luís da Câmara Cascudo, Manuel Diégues Júnior²⁰ e Rossini Tavares de Lima.

Na ocasião, Diégues Júnior apresentou aos demais sua proposta acerca do que acreditava ser a constituição do fato folclórico. Segundo Vilhena (1997, p. 139), sua ideia fora subdividida em quatro partes: nas duas primeiras, que ampliavam o domínio dos estudos do folclore, Diégues defendia que o fato folclórico não precisaria ser estritamente “tradicional”, desde que fossem considerados os aspectos “coletivo”, “anônimo” e “essencialmente popular”, além de criticar o preconceito de só ser considerado folclórico o fato espiritual, não incluindo a cultura material; nas duas últimas, que se aproximavam da vertente da antropologia cultural, defendia que o folclore fosse inserido no interior desta ciência, rejeitando os métodos naturalísticos que interpretavam a sociedade através da perspectiva racial. Sua proposta foi aceita e pode ser verificada nos itens 1 e 4 do primeiro capítulo da carta:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.

4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo-se que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do folclore (ALMEIDA, 1951, p. 1).

Logo após Diégues Júnior apresentar sua proposta, Oswaldo Cabral (1903-1978) – secretário da Comissão Catarinense de Folclore – chamou à atenção dos presentes para o fato de que já havia sido exposta uma proposição semelhante ao do colega em outra comissão do congresso (VILHENA, 1997, p. 139). A proposta era da Comissão Paulista de Folclore, que teve Rossini Tavares de Lima e Oracy Nogueira como relatores (VILHENA, 1997, p. 140). Lima, então, foi convidado a ler em plenário a sua proposição, no que defendeu:

[...] os fatos folclóricos são as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição oral e pela imitação, e menos influenciadas pelos círculos e instituições, que se dedicam à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano, como os intelectuais, e à fixação de uma orientação religiosa e filosófica, como as igrejas e as instituições sectárias, em geral. Tais maneiras de pensar, sentir e agir se caracterizam pela relativa uniformidade da forma ou estrutura, repetindo-se de um modo estereotipado, embora, *em alguns casos, os indivíduos cheguem a se distinguir pela habilidade em combinar e recombina os elementos que servem de conteúdo a certa manifestação folclórica ou pela capacidade*

criadora, que revelam ao se expressar, através de cânones prescritos [grifo meu] (RABAÇAL, 1968, p. 8).

As reflexões de Diégues Júnior e Lima seriam pressupostas para a formação da disciplina folclórica, tendo em vista que para que uma disciplina seja estabelecida “é preciso que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas” (FOUCAULT, 2013, p. 29). Por outro lado, o filósofo Foucault (2013, p. 34-35) nos advertiu que a *disciplina* é um princípio de controle da produção do discurso, e neste ninguém entra se não satisfizer a certas exigências. E de forma semelhante aconteceu.

Após a leitura da proposta do secretário paulistano, Cascudo sugeriu algumas modificações que acabaram culminando em sua reformulação (RABAÇAL, 1968, p. 8). Retirando os trechos grifados acima, a escrita da Carta ficou da seguinte forma:

2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular ou pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições [grifo meu] que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano, ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional [grifo meu], bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular (ALMEIDA, 1951, p. 1).

A remodelação aparentemente aceita retratava a posição que Cascudo ocupava nesse momento: a de um intelectual consolidado no cenário dos estudos folclóricos, sendo o folclorista de maior prestígio nos parâmetros nacional e internacional (VILHENA, 1997, p. 102). Neste caso, o discurso de autoridade ficou por conta da postura de Cascudo. Não que o poder estivesse em suas mãos, até porque, em acordo com Foucault (2016, p. 284), não percebo o poder como um bem, mas como algo que circula e se exerce em grupo – características que nos auxiliam a refletir sobre o contexto em que os personagens do I CBF encontravam-se. Todavia, a reconfiguração conceitual não agradou o secretário paulistano, Rossini Tavares de Lima (RABAÇAL, 1968, p. 9). Um ano após o evento, Lima publicou o livro *Abecê de folclore* (1952) e no capítulo intitulado “Fato folclórico”, ele reiterou seu posicionamento sobre esta temática:

[...] tudo o que resulta do pensamento, do sentimento e da ação do povo, cujo habitat preferencial é constituído pelo meio popular, isto é, o espaço em que vivem os grupos sociais do campo e da cidade, menos influenciados pela ciência oficial, pela intelectualidade de um país civilizado. Admitiu que possa ser criado ou aceito e adaptado, recriado pela simples imitação, não possua o fundamento tradicional

[grifo meu], no sentido de algo que se herda dos antepassados, e prescindindo do anonimato, além de poder subsistir na grande burguesia e entre os homens do mais alto nível de instrução e pensamento, pois, *na realidade, não há muralhas que sejam obstáculo a que o folclore se difunda por todos os grupos sociais* [grifo meu] (LIMA, 2003, p. 16-17).

A refutação realizada por Lima, exposta no fragmento acima, pode ser identificada explicitamente nas duas frases grifadas. Ao dizer “[...] admitiu que possa ser criado ou aceitado e adaptado, recriado pela simples imitação, não possuía o fundamento tradicional [...]” (LIMA, 2003, p. 16-17), ele referiu-se à admissão de Cascudo, ou melhor, ao “reconhecimento” em partes de sua proposição para a Carta – pois o potiguar, nesse trecho de análise, comunga da ideia. Mais adiante, ao afirmar “[...] na realidade, não há muralhas que sejam obstáculo a que o folclore se difunda por todos os grupos sociais” (LIMA, 2003, p. 17), Lima realçou o seu posicionamento de que o folclore poderia circular na comunidade independente de classes sociais – reflexão que, acredita-se, sofreu modificações de Cascudo na elaboração da carta. Vale ressaltar que, para o último, o folclore não deveria ser diretamente influenciado pelos círculos eruditos e instituições (ALMEIDA, 1951, p. 1) – posicionamento que acabou sendo estabelecido na Carta.

No quesito metodológico da CFB, a pesquisa deveria ser realizada em acordo com os moldes científicos utilizados pelas ciências sociais. Utilizar estas ciências enquanto parâmetro para as pesquisas representava dois fatores para o MFB: sua tentativa de aproximação com a academia e a lapidação da disciplina folclórica. Outrora elaborada a perspectiva teórica do fato folclórico, agora emergiam as discussões metodológicas. Posto isso, a Carta apontou aos pesquisadores que os mesmos teriam de ser instruídos sobre noções de etnografia europeia, ameríndia e africana, para que os dados a serem coletados não fossem invalidados por falhas de método (ALMEIDA, 1951, p. 2) – com isso, além da possível melhoria dos objetos de pesquisa, a CNF solicitava que houvesse um treinamento a ser ministrado na universidade, utilizando-se deste espaço enquanto local de exercício. Foi nesse momento exposto, no documento, a diligência da CNF em obter um espaço acadêmico. Para que isso viesse a ser efetivado, a instituição comprometeu-se a dirigir-se

[...] às autoridades competentes, propondo a criação, nos cursos de Ciências Sociais e de Geografia e História das Faculdades de Filosofia, da cadeira de Folclore, na qual se ensinam, em uma parte geral, os métodos de pesquisa, observação e análise dos fatos folclóricos em todas as suas modalidades, e, em parte especial, as formas e processos do folclore nacional (ALMEIDA, 1951, p. 8).

Nesse apelo, a CNF elucidou como dialogaria com as autoridades: primeiramente, solicitaria que “[...] a cadeira de Etnografia e Pesquisa dos Conservatórios de Canto Orfeônicos passe a denominar-se de Folclore Nacional, como na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [...]”; em seguida, “[...] que [fosse] criada em todos os Conservatórios oficiais ou oficializados da União, Estado ou Municípios, a cadeira de Folclore Nacional [...]”; por fim, a sugestão em estender a participação nas aulas aos estudantes dos diversos cursos, tendo em vista a relevância do estudo do folclore para a formação da cultura nacional (ALMEIDA, 1951, p. 7-8).

Das expressões da cultura popular, um dos anseios de Almeida, expressa anteriormente em correspondência para Cascudo, também compôs o esteio da Carta. Foi escrito que o “[...] Congresso [reconhecia] a conveniência de assegurar-se o mais completo amparo às artes populares, ao artesanato e à indústria doméstica, auxiliando-se as iniciativas que digam respeito ao seu desenvolvimento e à proteção dos artistas populares” (ALMEIDA, 1951, p. 4, grifos nossos). Para que este aspecto fosse efetivado, a Carta sugeriu que as subcomissões da CNF juntamente com os governos estaduais deveriam patrocinar: pesquisas e estudos que sondassem as artes populares; programas de incentivo a esses trabalhos artísticos – o artesanato, por exemplo – como cursos de aperfeiçoamento e concursos. O apelo também foi submetido ao Governo Federal, com a solicitação da “criação de um organismo, de caráter nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares” (ALMEIDA, 1951, p. 5).

Fecham-se as cortinas: o encerramento do I Congresso Folclore Brasileiro

Com a Carta do Folclore Brasileiro escrita e divulgada, as cortinas do evento do I Congresso Brasileiro de Folclore fechavam-se, encerrando as suas atividades. O esforço dos intelectuais do Movimento Folclórico Brasileiro de se reunir e discutir suas ideias elaborando um domínio exclusivo para os estudos do folclore, demonstrava ânimo e fôlego para a sociedade brasileira de que o saber folclórico estava, literalmente, em movimento.

Mariza Lira, sócia da Comissão Nacional de Folclore e integrante da comissão organizadora do evento, escreveu um artigo, intitulado *I Congresso Brasileiro de Folclore*, e publicou no periódico *Correio da Manhã* (Portugal, 1951), no qual descreveu para a sociedade suas impressões do grande encontro nacional. “Está de parabéns o Povo do Brasil” foram as suas primeiras palavras. A parabenização,

porventura, foi destinada a um grupo específico: seus colegas de evento. Desse modo, ela ressaltou que “depois de quatrocentos e cinquenta e um anos de descoberta a nossa terra, os brasileiros dão uma demonstração pública de interesse pela sabedoria popular”²¹.

Na ocasião, chamou a atenção dos leitores para a percepção de que, apesar de já se encontrarem na década de 1950 – passado um século e meio de vida nacional –, o que foi realizado para o folclore era pouco em comparação ao que ainda tinha a se fazer. Esse pouco, contudo, se devia à CNF. Anterior aos trabalhos desenvolvidos por esta instituição, ela citou dois intelectuais e a relevância de seus respectivos trabalhos: João Ribeiro, que proporcionou ao folclore a dignidade de ciência; e Amadeu Amaral, responsável por vários anos em organizar a primeira rede de pesquisa científica em São Paulo e outros estados brasileiros. No tempo que estava inserida, Mariza apresentou os folcloristas que contribuíram para o desenvolvimento desse saber: Basílio de Magalhães, Lindolfo Gomes, Gustavo Barroso, Joaquim Ribeiro, Sílvio Júlio e Edison Carneiro, que, “congregados a outros folcloristas pela figura esforçada, diplomática de Renato Almeida, podiam fazer um pouco do muito que se precisa fazer”.

Através do artigo de Lira, pude perceber indícios de uma *escrita memorialística* em torno da CNF, cujos integrantes – ressaltando alguns e deixando Cascudo à margem – foram tidos como protagonistas no movimento folclórico. Vale salientar que, não tenho a pretensão de estabelecer o referido artigo como marco ou *origem* de um projeto de memória. Contudo, apresentá-lo enquanto pressuposto no que, a posteriori, veio a consolidar-se enquanto projeto memorialístico. Destarte, o texto de Lira, levando em consideração o cenário que foi publicado, pode também ser interpretado enquanto instrumento de poder, que resultou de uma escrita que selecionou, ao passo que, consciente ou inconscientemente, silenciou, tendo esta o risco de ser paradoxalmente uma consequência lógica da invenção ou fabricação de memória (CATROGA, 2001, p. 55).

O I Congresso Brasileiro de Folclore, em tese, chegava ao seu fim. Um projeto em torno do folclore estava em construção, à medida que também se construía um projeto de memória do Movimento Folclórico Brasileiro. As relações de poder exercidas entre os intelectuais encaminharam suas posições, bem como o destino que o saber folclórico percorreria. Tais relações de poder não ocorreram estritamente de uma dominação institucional sobre alguns intelectuais ou de uma instituição sobre outra, mas de múltiplas formas de dominação que foram sendo exercidas em seu meio, isto é, de entrecruzamentos institucional-intelectual, institucional-institucional e intelectual-intelectual (FOUCAULT, 2016, p. 282-283).

Elas se instituíram, por exemplo, quando Almeida, presidente da CNF – instituição interligada às diretrizes do Estado – recebia o apoio ideológico e financeiro

deste, propiciando-lhes um lugar de destaque no MFB. Ou no caso de Cascudo, que não possuía o mesmo incentivo federativo e financeiro do Estado na sua SBF, mas que tinha uma projeção intelectual de seus trabalhos no MFB, ao ponto de lhe ser creditado a posição de sugerir modificações na elaboração da Carta do Folclore Brasileiro – uma Carta que advinha do plano de atividades da instituição liderada por Almeida, a CNF.

Assim, as relações de saber e poder não detiveram-se somente na elaboração da Carta, mas também na construção do arcabouço teórico-metodológico do saber folclórico, nas próprias relações intelectuais de seus idealizadores e no campo científico das chamadas humanidades que os folcloristas procuraram instituírem-se. São apontamentos que me abre para as seguintes indagações: Quais foram as repercussões que a Carta do Folclore Brasileiro obteve? Haveria os personagens do MFB, finalmente, conseguido entrar em um consenso teórico-metodológico? Teriam alcançado sair da trincheira travada com a academia e obtido um estatuto científico para o saber folclórico? São algumas de tantas outras questões, caro(a) leitor(a), com as quais pretendo dialogar com você nos próximos textos.

Referências

ALMEIDA, Renato. Carta do Folclore Brasileiro. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*. Ministério das Relações Exteriores, Serviço de Publicações.

ALMEIDA, Renato. [Carta, 1951], Rio de Janeiro [para] CASCUDO, Luís da Câmara. Natal. ICC

BARROS, Ewerton Wirley Silva. *Nos enredos do folclore: Luís da Câmara Cascudo no Movimento Folclórico Brasileiro (1939-1963)*. 2018. Monografia (História). Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2018.

BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Apresentação e tradução de Celso Castro. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. 3. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. O poldrinho sertanejo e os filhos do Vizir do Egipto. In: *Revista Bando: Natal*, Ano IV, N. 3, 1952, p. 228-236.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Editora Quarteto, 2001.

CORREIO DA MANHÃ. Portugal, 26 de agosto de 1951.

CORREIO DO CEARÁ. Fortaleza, 21 de outubro de 1950.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 06 de junho de 1951.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1951.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 30 de agosto de 1951.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. outubro de 1951.

ESTATUTOS da Sociedade Brasileira de Folk-Lore. 2. ed. Natal: Departamento de Imprensa, 1949.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013. (Leituras filosóficas).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1951.

LEAL, João. A antropologia em Portugal e o englobamento da cultura popular. Rio de Janeiro: *Sociologia & Antropologia*, v. 6, n. 2, p. 293-319, 2016.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê de folclore*. 7. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Edições Loyola, [s/d].

ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1951.

RABAÇAL, Alfredo João. *Os conceitos de folclore e etnografia em Portugal e Brasil*. Barcelos: Museu de Cerâmica Popular Portuguesa, 1968. (Cadernos de Etnografia, 5).

SILVA, Ana Teles da. Correspondências de cientistas sociais brasileiros para Jorge Dias: duas margens de uma interlocução transatlântica. *Etnográfica*, vol. 20, n.3, p. 607-630, 2016.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

¹ Este artigo é uma adaptação modificada do terceiro capítulo da monografia “Nos enredos do folclore: Luís da Câmara Cascudo no Movimento Folclórico Brasileiro (1939-1963)”.

² Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) foi um intelectual de naturalidade norte-rio-grandense. Exerceu os ofícios de advogado, jornalista, professor, historiador, folclorista e antropólogo brasileiro.

³ Renato Almeida (1895-1981) foi um intelectual de naturalidade baiana. Exerceu os ofícios de advogado, jornalista, escrivão no Ministério das Relações Exteriores e folclorista.

⁴ José Calazans (1915-2001) foi um intelectual de naturalidade sergipana. Exerceu os ofícios de advogado, jornalista, professor, historiador e folclorista.

⁵ Cf.: CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 06 de junho de 1951.

⁶ Ademar Vidal (1897-) foi um intelectual de naturalidade paraibana. Exerceu os ofícios de advogado, jornalista, folclorista. Vale lembrar que, anteriormente, não foi citado na organização do I CBF, apenas

nesse momento de reunião com o presidente.

⁷ Sobre a reunião de integrantes da CNF com o presidente Vargas, Cf.: JORNAL DO COMÉRCIO: Rio de Janeiro, 12 de junho de 1951.

⁸ A Comissão Rio-Grandense do Norte de Folclore foi uma extensão da Comissão Nacional de Folclore, organizada por Almeida. Por mais que no Estado do Rio Grande do Norte já houvesse outras instituições de caráter folclóricas como a Sociedade Brasileira de Folclore e o Club Internacional de Folclore, Almeida insistiu na criação e fundação de mais uma, mas sem a filiação de Cascudo. Para mais informações, cf.: BARROS, 2018.

⁹ Cf.: DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1951.

¹⁰ Jorge Dias (1907-1973) foi um intelectual de naturalidade portuguesa. Exerceu os ofícios de professor e pesquisador de etnografia na Universidade do Porto e foi um dos pioneiros na criação do campo acadêmico da antropologia em Portugal, sendo “o principal antropólogo português do século XX, com uma obra extensa que se estendeu desde os anos 1940 aos anos 1970”. (LEAL, 2016, p. 293).

¹¹ Assim como no Brasil, o Estado Novo português utilizou-se do saber folclórico para propagandear sua ideologia nacionalista. Segundo João Leal, o regime Salazar foi contrário às ideologias estrangeiras, e elencou apenas as expressões populares portuguesas, considerando-as a essência e a antiguidade da nação, abstraindo-se da miséria que assolava o mundo rural. Esses fatores foram decisivos no desgaste intelectual português para com o saber folclórico, que culminou na marginalização deste. Como alternativas ao estudo da cultura popular, intelectuais buscaram em etnografias paralelas a desmistificação dos discursos promovidos pelo Estado. (LEAL, 2016, p. 299-300).

¹² Cf.: DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1951; _____: Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1951.

¹³ Rossini Tavares de Lima (1915-1987) foi um intelectual de naturalidade paulista. Exerceu os ofícios de músico, jornalista, professor e folclorista.

¹⁴ Cf.: ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1951.

¹⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. O poldrinho sertanejo e os filhos do Vizir do Egipto. In: **Revista Bando**: Natal, Ano IV, N. 3, 1952, p. 231.

¹⁶ Uma curiosidade divulgada pelo periódico Diário de Notícias (1951) foi de que o assunto em comum para a maioria dos intelectuais foi a literatura oral – “estudada sob numerosos aspectos de gêneros, em prosa e verso, formas, motivos, ciclos temáticos, mitos lendas, fábulas, anedotário, romanceiros, métodos de coleta e registro de pesquisas e cantadores populares”. O artigo jornalístico defendeu que essa preferência “[correspondia] a uma realidade do folclore brasileiro, em que os estudos preferenciais têm versado as modalidades da literatura do folk”. Para mais informações, cf.: DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1951.

¹⁷ O difusionismo cultural foi um paradigma antropológico dos séculos XIX/ XX que defendia a hipótese de que a difusão de elementos culturais ocorreu através do contato entre as culturas. Para mais informações, cf.: BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Apresentação e tradução de Celso Castro. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹⁸ A ideia de ser nomeado *fato folclórico*, conforme Vilhena (1997, p. 139) foi uma alusão às discussões elaboradas pelo sociólogo Émile Durkheim (1858-1917) acerca do *fato social* presente em seu livro *As regras do método sociológico* (1895).

¹⁹ Por enunciados, compreendo: “descrições qualitativas, narrações biográficas, demarcação, interpretação e recorte dos signos, raciocínios por analogia, dedução, estimativas estatísticas, verificações experimentais”. (FOUCAULT, 2008, p. 56).

²⁰ Manuel Diégues Júnior (1912-1991) foi um intelectual de naturalidade alagoana. Exerceu os ofícios de jurista, advogado, sociólogo, antropólogo e folclorista.

²¹ Cf.: CORREIO DA MANHÃ. Portugal, 26 de agosto de 1951.

Artigo recebido em 20 de maio de 2020.
Aceito para publicação em 21 de julho de 2020.

“UM PRIMOR ARTÍSTICO DE ARCHITECTURA”: A CONSTRUÇÃO DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO DA BOA VISTA COMO SÍMBOLO DA MODERNIDADE

“AN ARTISTIC REFINEMENT OF ARCHITECTURE”: THE CONSTRUCTION OF THE MUNICIPAL THEATER OF SÃO JOÃO DA BOA VISTA AS A SYMBOL OF MODERNITY

Luis Pedro Dragão JERONIMO*

Resumo: O Theatro Municipal de São João da Boa Vista, inaugurado em outubro de 1914, é a mais longeva testemunha do período de intensas modificações urbanas, políticas, econômicas, sociais e culturais pelo qual a cidade passou no início do século XX. Nesse aspecto, o presente artigo visa relacionar a materialidade daquele edifício teatral com os significados intrínsecos de sua estrutura, que simbolizava a modernidade, a civilidade e o cosmopolitismo, valores basilares do discurso da elite sanjoanense da época. Esses valores simbólicos foram incorporados ao edifício através das técnicas de sua construção, dos materiais utilizados, da sua disposição interna e dos estilos adotados, sendo o Theatro Municipal peça-chave para compreendermos aquela sociedade do início do século XX.

Palavras-chave: Teatro; Modernidade; Cosmopolitismo; Arquitetura eclética.

Abstract: The Theatro Municipal de São João da Boa Vista, inaugurated in October 1914, is the longest witness of the period of intense urban, political, economic, social and cultural changes that the city underwent in the early twentieth century. In this aspect, the present article aims to relate the materiality of that theatrical building with the intrinsic meanings of its structure, which symbolized modernity, civility, and cosmopolitanism, basic values of the discourse of the Sanjoan elite of the time. These symbolic values were incorporated into the building through its construction techniques, the materials used, its internal layout, and the styles adopted, and Theatro Municipal is a key piece to understand the society of the early twentieth century.

Keywords: Theater; Modernity; Cosmopolitanism; Eclectic architecture.

São João da Boa Vista é um município do interior do estado de São Paulo que atualmente conta com cerca de pouco mais de noventa mil habitantes. Fundado em 1824 e elevado à condição de Vila em 1859 e à condição de Cidade em 1880, sua história muda na década de 1880, quando os primeiros cafeeiros foram plantados em sua fértil terra, fato que foi aprofundado pela chegada dos trilhos da Companhia Mogiana, em 1º de outubro de 1886. Com isso, de pequenina vila no Caminho Velho de Goiás, transformou-se numa Cidade-Centro em sua região, então na divisa com o estado de Minas Gerais.

* Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo – USP, Brasil. E-mail: luis.jeronimo@alumni.usp.br.

Com a prosperidade do café, São João da Boa Vista (então formada pelos atuais municípios de São João da Boa Vista, Vargem Grande do Sul, Aguai e Águas da Prata) seria conectada a um universo cosmopolita de cidades “civilizadas” e modernas. Mas não bastava *ser* próspera, cosmopolita, civilizada e moderna. Era necessário *mostrar* todas essas características através de elementos materiais, ou seja, em melhoramentos urbanos (como serviços de água e esgoto, eletricidade e telefonia, além de praças e avenidas largas) e edifícios.

Na esfera pública, as cidades enriquecidas pela economia agroexportadora viram surgir, principalmente nas suas áreas centrais, sofisticadas construções que serviam como estações ferroviárias, prefeituras, mercados municipais, fóruns e câmaras municipais. Porém, um dos maiores indicativos de poderio econômico, político e cultural que uma cidade poderia ostentar era um edifício teatral de grandes dimensões. Dessa forma, podemos apontar que o edifício teatral era uma “necessidade” que vinha com o novo contexto de pujança econômica. Elemento elegante, utilizado tanto como divertimento quanto como detentor de uma mensagem de civilização, o teatro é um

fenômeno eminentemente urbano. A origem, o desenvolvimento, as transformações, o ligam inerentemente às atividades urbanas, cidadinas. É um programa construtivo típico de cidades. O aparecimento do edifício para teatro em determinado local está vinculado à sua expansão econômica, populacional e física, quando adquire o *status* de cidade, ou seja, quando rompe com os vínculos mais estreitos com o campo, não dependendo mais diretamente de uma produção de subsistência e proclamando-se autossuficiente, congregando serviços religiosos, administrativos, adquirindo força política, consolidando um sistema de produção e distribuição de bens, proporcionando cultura, lazer, recreação, isto é, uma vida urbana (MASSERAN, 2011, p.181).

Essa consideração é bastante válida quando analisamos centros econômicos (regionais ou nacionais) do final do século XIX e início do século XX. Para citar alguns exemplos, em Santos, Rio de Janeiro, São Paulo, Jundiaí e, mais tardiamente, em Campinas e Ribeirão Preto, os mais famosos e duradouros símbolos das suas expansões econômicas no período são, justamente, os seus teatros (Theatro Guarany, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Teatro Municipal de São Paulo, Polytheama, Teatro Municipal Carlos Gomes e Pedro II, respectivamente), inspirados fortemente em paradigmas como o Alla Scala de Milão e a Ópera Garnier de Paris.

Esses edifícios teatrais, então, ainda que erigidos em períodos diferentes (entre as décadas de 1880 e 1930), representam materialmente os esforços de suas elites em não apenas dotar as localidades de um espaço de diversão, mas também de uma espécie de monumento. Seja nas regiões paulistas enriquecidas pelo café, na nascente metrópole

ou na então capital federal, esses edifícios transmitiam a mesma mensagem: sua arquitetura, suas dimensões, o luxo de seu interior e as modernas técnicas construtivas empregadas fizeram deles arautos do cosmopolitismo, símbolos de progresso e atestados de civilização. Concentrando no exame do edifício teatral sanjoanense, buscamos compreender as relações indissociáveis entre a materialidade do referido edifício e seu significado dentro do contexto da época.

As leis, a constituição da CTS e o projeto de um grande teatro sanjoanense.

Considerado o edifício teatral como um atestado de civilidade, de riqueza e de desenvolvimento da localidade, foi dentro da Câmara Municipal e dos salões do Clube Recreativo Sanjoanense que a ideia da construção de um exemplar maior e mais bem-acabado que os então existentes na cidade (a cidade contava com os cinemas Ideal, Bijou e Guarany, os teatros São João e Recreio, além de um salão no Centro Recreativo Sanjoanense), ganharia força. O primeiro passo para a realização deste desejo foi a criação de dispositivos legais que garantissem o sucesso do empreendimento e, em seguida, a criação de uma sociedade anônima responsável por construí-lo.

O primeiro dispositivo legal que garantiu o empreendimento foi a lei aprovada em maio de 1911, que previa que o município levantasse um empréstimo de 1.000 contos de réis, que seriam empregados

a) no pagamento da dívida municipal; b) em obras municipais decretadas; c) na desapropriação de imóveis para construção do paço municipal; abertura de ruas, praças e avenidas; mercado e teatro municipal; calçamento das ruas e praças da cidade; d) auxílio ou garantia de juros a estabelecimentos industriais que se fundarem no município [...] (AZEVEDO, 2009, p.297).

Ao lado dessa lei de 1911, que podemos considerar a materializadora financeira da ideia de um grande teatro na cidade, há outra lei fundamental na história da construção do Theatro Municipal de São João da Boa Vista. Essa segunda lei tratava da garantia de juros a quem se comprometesse na instalação de um teatro na cidade, garantia essa caucionada por aquele empréstimo de mil contos de réis. Segundo Azevedo (2009),

na sessão de 15 de setembro de 1911, o vereador Joaquim Lourenço de Oliveira Andrade, tendo tido conhecimento da existência de uma Companhia Cinematográfica em São Paulo, com a finalidade de montar casas de diversão pelo interior do Estado, propôs à Câmara se oficiasse a essa companhia oferecendo-lhe favores para a construção de um edifício para esse fim, isentando-a de impostos por dez anos e também um auxílio a critério da Câmara; a proposta foi aprovada na

sessão seguinte. Não tendo surtido efeito esse projeto, o mesmo vereador, na sessão de 15 de abril de 1912 ‘atendendo ao grande impulso que esta cidade tem tomado nestes últimos anos, e não possuindo um teatro de acordo com seu progresso’ propõe que a Câmara isente de impostos municipais e garanta juros de 9% ao ano, pelo prazo de dez anos, a quem construir um teatro até a quantia de 150 contos de réis. A comissão de finanças, reduzindo os juros a 8%, opina favoravelmente, tendo sido aprovada a proposta. Afinal, apareceu na sessão de 30 de setembro de 1912, um requerimento do major José Evangelista de Almeida pedindo garantia de juros para o capital de 80 contos de réis, a aplicar-se na construção de um teatro nesta cidade, requerimento que foi deferido com a garantia de 8% de juros e outros favores na sessão de 30 de outubro de 1912 (AZEVEDO, 2009, p.318).

Essa lei, de 30 de setembro de 1912, é reproduzida por Menezes (2014, p.33) e se dava nos seguintes termos:

CÂMARA MUNICIPAL.

Lei de 30 de setembro de 1912.

Concede favores e garantia de juros ao Major José Evangelista de Almeida ou empresa que organizar para construir um teatro nesta cidade.

O Major Joaquim Thereseano Vallim, Prefeito Municipal em exercício nesta Cidade de São João da Boa Vista, etc.

Faço Saber que a Câmara Municipal decretou e eu sanciono a lei seguinte:

Art. 1º - Ao Major José Evangelista de Almeida ou empresa que organizar para construir um teatro ou polytheama nesta cidade, concede a Câmara Municipal além dos favores constantes na lei municipal de 15 de julho de 1912, garantia de juros de 8% sobre [ilegível].

Art. 2º - O concessionário ou empresa que organizar fica obrigado a apresentar preliminarmente as plantas do teatro ou polytheama á aprovação da Prefeitura Municipal.

Art. 3º - A garantia de juros de que tracta esta lei será concedida pelo prazo de dez annos e começará a vigorar na data da iniciação das obras do teatro ou polytheama.

Art. 4º - Ficam em vigor com referência á presente concessão, em tudo quanto forem applicáveis, as disposições das leis municipaes de 15 de julho de 1909 e de 30 de abril deste anno.

Art. 5º - Fica marcado o prazo de trinta dias para a assignatura do respectivo contracto na Prefeitura Municipal.

Art. 6º - Revogam-se as disposições em contrário.

Prefeitura Municipal de São João da Boa-Vista, 1 de outubro de 1912
JOAQUIM THERESEANO VALLIM.

Após a aprovação dessa lei, seria criada a Companhia Theatral Sanjoanense – CTS em 24 de fevereiro de 1913. Composta inicialmente por 1.000 ações cotizadas por 196 acionistas iniciais, vemos que praticamente todos os grupos socioeconômicos da cidade participaram do projeto. A CTS tinha a participação de imigrantes (alemães, italianos, espanhóis, portugueses, sírio-libaneses) e brasileiros que se dedicavam às mais diversas ocupações: vemos desde fazendeiros, até pedreiros, comerciantes de secos e

molhados, alfaiates, comerciantes de café, banqueiros, capitalistas, farmacêuticos, médicos, etc. Dispondo de diferentes graus de riqueza, uma variedade imensa de acionistas engrossaram o capital da nascente companhia, que seria comandada, em sua primeira diretoria, pelos mais poderosos políticos da região. Nesse aspecto, segundo Azevedo (2009), o fazendeiro, advogado e político Theóphilo Ribeiro de Andrade, na reunião de criação da CTS, pediu aos presentes para que fosse

aclamada a seguinte diretoria: presidente, coronel Joaquim Cândido de Oliveira; vice-presidente, coronel João Osório [de Oliveira]; secretário, capitão Manuel Raymundo Dutra Jr.; diretor-gerente, major José Evangelista de Almeida; diretor-técnico, Dr. Alfredo Emílio Pacheco de Mello; vogais, coronel Gabriel José Ferreira e major Joaquim Thereziano Vallim; e para Conselho Fiscal os Srs. major José Procópio de Azevedo Neto, José Joaquim da Silva Costa e Antônio Luis de Castro Delgado. Aprovado por unanimidade esta proposta, foram os diretores empossados nos seus cargos e o Sr. Presidente declarou legalmente constituída a Companhia Theatral Sanjoanense (AZEVEDO, 2009, p.319-320)

Em seguida à sua criação, a CTS procurou colocar em prática o projeto de erguer nas terras sanjoanenses uma grande sala de espetáculos. O local escolhido para se erguer o futuro teatro foi um terreno de propriedade da Câmara Municipal, adquirido em 15 de abril de 1913. É interessante apontar que esse terreno se constituía num lote encravado, tal como os dos teatros jundiaense, ribeirão-pretano e santista. Diferentemente dos lotes isolados onde foram construídos os exemplares paulistano, carioca e campineiro, a construção do teatro sanjoanense em lote encravado ocasionou uma relativa perda da monumentalidade e destaque no seu entorno. Essa perda seria compensada pelas grandes dimensões do edifício em relação às construções vizinhas (por décadas, sua altura era superada na área central da cidade apenas pela torre da Igreja Matriz, situada bem a sua frente).

Um outro aspecto interessante do terreno do futuro Theatro Municipal é a sua localização. Situado atrás da Igreja Matriz e próximo de lugares de poder, como o Fórum e a Câmara Municipal, e ligado a praças (Praça Cel. Joaquim José e Praça da Matriz), clubes (Clube Recreativo Sanjoanense) e a ruas e avenidas centrais da cidade (São João, Marechal Deodoro e Avenida Dona Gertrudes) por um trajeto de sociabilidade, podemos traçar um paralelo entre sua localização privilegiada e a de outros exemplares nacionais. O Municipal carioca se conectava com a Avenida Central, a Rua Evaristo da Veiga, a Praça Floriano e, mais longínquo, com o Passeio Público. Sobressaía-se num conjunto de imponentes edifícios tais como o Clube Naval, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes, o Supremo Tribunal Federal e a

Câmara dos Deputados (que ocupou o Palácio Monroe até 1922). No caso de São Paulo, seu Theatro Municipal serviu para “expandir” o trajeto de sociabilidade paulistano da época, ampliando-o para além do Viaduto do Chá, fora do tradicional limite do “Triângulo”.

O Theatro Municipal Carlos Gomes, que ficava atrás da Matriz campineira e das Avenidas Francisco Glicério e Campos Sales, também compartilhava, tal qual seu congênere sanjoanense, uma localização central. Também em local central ficava o Polytheama, situado à Rua Barão de Jundiá (antiga rua Direita), de grande notoriedade na cidade. O ribeirão-pretano Pedro II estava inserido num espaço de sociabilidade fortemente pautado pelo entretenimento (“Quarteirão Paulista”) e tendo a Praça XV de Novembro como sua vizinha de frente. Por fim, o Guarany também se localizava num local central na cidade de Santos daquele período: situado à Praça dos Andradas, ficava próximo do Paço Municipal (Casa de Câmara e Cadeia), da antiga Santa Casa e da antiga Igreja São Francisco de Paula. Em todos os teatros aqui tratados, nota-se a proximidade dos mesmos e a sua inserção nos trajetos de sociabilidade compostos de praças, ruas e avenidas centrais de suas respectivas cidades, além da proximidade de alguns com construções que representavam os diferentes poderes (político, nas Câmaras; judicial, nos Fóruns; religioso, nas Matrizes).

Voltando, pois, ao caso sanjoanense, após a compra do terreno, a Companhia Theatral Sanjoanense contratou José Pucci, de origem italiana e residente na capital paulista, como projetista e a execução das obras ficou a cargo do empreiteiro Antônio Lansac, de origem espanhola e residente em São João da Boa Vista. A colocação de sua pedra fundamental se deu em 13 de maio de 1913, sendo noticiada a cerimônia num dos principais veículos de comunicação do município, o periódico *A Cidade de São João*:

Effectua-se hoje com toda a solemnidade a cerimonia do assentamento da pedra fundamental do theatro que se vai construir nesta cidade. Não podia ser mais feliz a escolha do local que vae ser erigido o edificio, que, por si, segundo o projecto delineado pelo illustre architecto J. Pucci, de S. Paulo, uma bellissima concepção artística, não deixando nada a desejar quanto à sua esthetica e as comodidades que poderá offerecer-se ao público, estando nós convencidos de que será talvez o melhor edificio desse gênero no interior do estado. A Companhia Theatral, cujo capital é de 100:000\$000, gosa da garantia de juros de 8% sobre a importância apenas de 80:000\$000, que lhe foi concedida pela Câmara Municipal, que por sua vez, não medindo sacrificio, tem sabbido collocar-se na altura da sua missão civilisadora, não se recusando jamais a auxiliar as idéas cuja execução possa cooperar para o desenvolvimento progressivo da nossa cidade. É assim que, por esse facto, aliás muito significativo a Companhia emprehende, a construcção do Theatro Sanjoanense, e o povo da nossa *urbs* terá o direito de orgulhar-se por ficar possuindo um primor

artístico de architectura, que, indubitavelmente, concorrerá extraordinariamente para demonstrar o grau do seu adiantamento e cultura.

O edifício que tem hoje seu início, segundo o projecto que nos foi mostrado, vae occupar uma área de 1130m, tendo de frente 22,6m e 50,0m de fundo.

Comprehede uma platéa para 480 cadeiras de 1ª e 2ª classes, 22 frizas, 30 camarotes e uma galeria para cerca de 500 logares.

O palco cênico, que é mais elevado que o corpo principal mede de largura 22,6m e 16,0m de fundo e contém 11 camarins para artistas e cabine para os aparelhos eléctricos. O arco do proscênio tem 11,0m de abertura 8,0m de altura.

É servido todo o edifício por aparelhos sanitários os mais modernos. O panno de bocca subirá inteiro e será movido por aparelhos especiais, os mais modernamente em uso. O local reservado à orchestra tem logares para 80 figuras.

O edifício fica isolado por duas passagens lateraes de 4,15m cada uma e tem na sua parte anterior um salão nobre, *bar* superior, *bar* inferior, com logares para 50 mesas e balcão para o serviço publico, bilheteria, sala da administração, toilette para senhoras, etc.

Todo o serviço de iluminação será feito pela Empreza Força e Luz desta cidade, a cargo do Sr. José Joaquim da Silva Costa, membro do conselho fiscal da Companhia.

Não foram esquecidos os meios de segurança para o publico, pois, o edifício terá amplas saídas; a cabine dos aparelhos cinematográficos será toda guarnecida de folhas de ferro, tendo seu respectivo deposito de água, havendo ainda registros para serem adaptadas mangueiras no caso de incêndio, e, finalmente, todas as comodidades de que o público poderá gosar dentro do praso de 14 mezes.

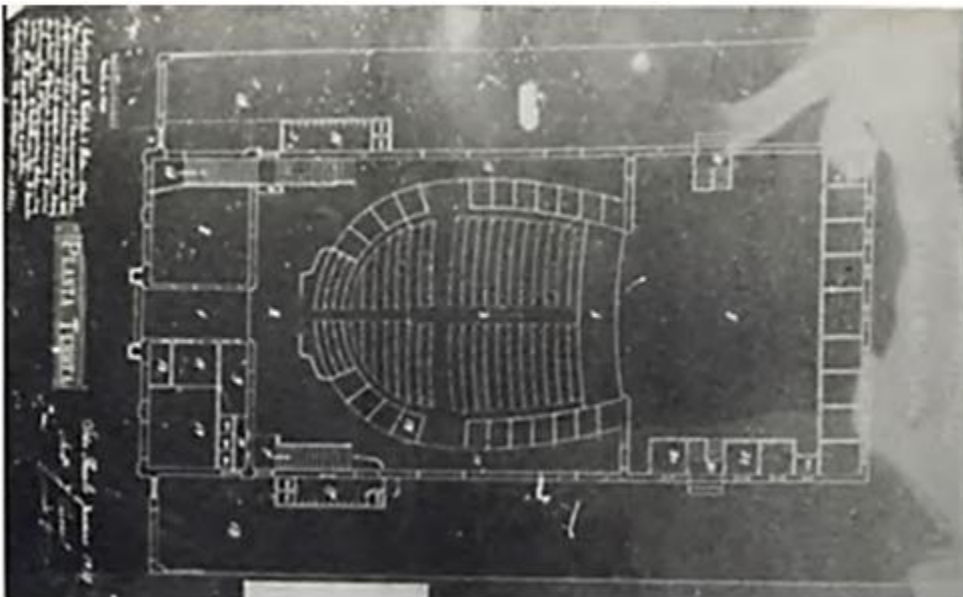
A execução das obras está confiada ao provecto constructor, sr. Antônio Lanzac, sob a imediata fiscalisação da directoria da Companhia. [...] (MENEZES, 2014, p.41).

A seguir, na figura 3, podemos ver a divisão que o futuro teatro possuiria. Assim como seus congêneres carioca, paulistano, jundiaense, ribeirão-pretano, santista e campineiro, o Theatro Municipal sanjoanense seria dividido em três volumes, onde: no primeiro volume se localizaria o foyer, as salas de convivência, bares e escadarias monumentais; no segundo volume se localizaria a sala de espetáculos em níveis (que serão pormenorizados mais à frente); e no terceiro volume se localizariam as áreas reservadas aos artistas e funcionários dos teatros, como o palco, os camarins, as oficinas, casa de máquinas e salas de ensaio.

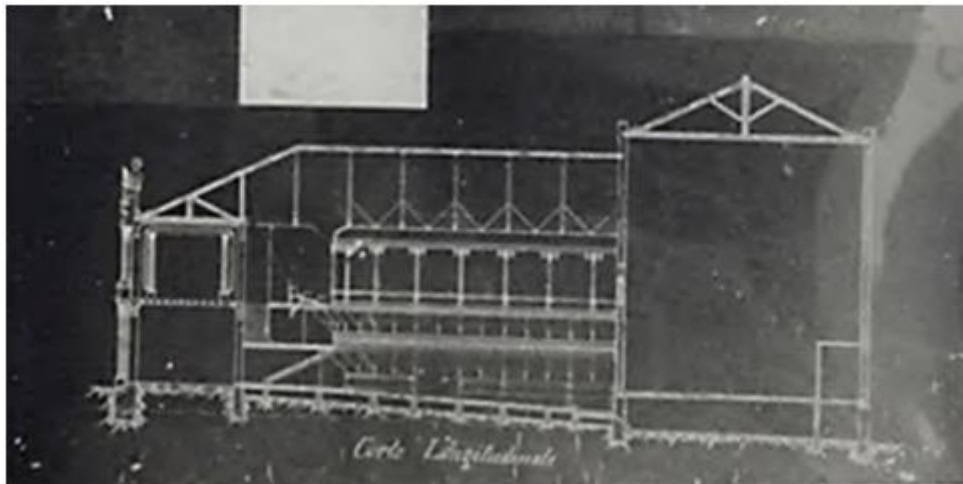
Figuras 1, 2 e 3 – Desenho da fachada, planta do térreo e corte transversal do Theatro Municipal de São João da Boa Vista– (c.1913).



Fonte: Comunidade “Memória Sanjoanense” – Facebook (2018).



Fonte: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (1984).



Fonte: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (1984).

Planejada sua inauguração em julho de 1914, após dificuldades financeiras, em 31 de outubro daquele ano seria entregue à cidade de São João da Boa Vista o seu mais novo melhoramento, que causaria profunda impressão na sua gente por sua grandiosidade, tecnologia e acabamento. Nesse aspecto, aquela crônica do periódico sanjoanense que resume o projeto do futuro teatro, além de demonstrar os valores simbólicos da construção, demonstra também as características físicas que aquele edifício teria.

As características físicas de um edifício ao mesmo tempo tradicional e moderno.

O projeto de construção e as plantas, apresentados anteriormente, mostram um edifício tradicional, em palco italiano¹, e de grandes proporções. Nota-se uma sala de espetáculos com clara distinção de poder aquisitivo dos públicos, a partir da ocupação de seus lugares e do preço dos mesmos, arranjo habitual nessa época. Espaço altamente hierarquizado, são interessantes as considerações de Masseran (2012) sobre o tema:

Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem da qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Da qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa vista na frisa central e uma outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não estão situadas exatamente num mesmo nível social [...] (MASSERAN, 2012, p.45-46).

Esta hierarquização e diferenciação de lugares estava presente num restaurante, numa praça, num trem, numa igreja etc., onde os melhores lugares eram reservados àqueles homens e mulheres que ocupavam o topo da pirâmide social. Essa setorização

se dava inevitavelmente no seu teatro, na hierarquização e na divisão de espaços conforme seu poder econômico (e prestígio social) e em seu “direito” de fruí-los (adquirido através da compra daqueles lugares), potencializada pela configuração da sala, que não servia apenas como local de entretenimento, mas como uma vitrine social e local privilegiado da sociabilidade sanjoanense.

Nesta divisão, os sons, as imagens, o prestígio e os custos se alteravam drasticamente, se elevavam ou se rebaixavam, na mesma razão que os cotovelos e braços se encontravam ou não com os dos vizinhos de cadeira ao assistirem a um espetáculo. Dessa forma,

a distribuição dos níveis sobrepostos de balcões, as chamadas ‘localidades’, no vão livre do auditório ocorreu, de certo modo, em conformidade às condições visuais e acústicas dos diversos posicionamentos possíveis para o espectador dentro da sala. Desse modo, quem estivesse muito acima do nível do palco teria seu campo visual e acústico reduzido e prejudicado, da mesma maneira que uma pessoa localizada pouco acima, frontalmente ao palco ocuparia uma posição privilegiada frente à cena. Verifica-se, então, a ocorrência de posições melhores e outras piores na configuração formal da sala. E, certamente, os melhores lugares eram destinados à elite (MASSERAN, 2012, p.210).

Nesse aspecto, no caso do Theatro Municipal sanjoanense, seus cerca de 1.188 lugares eram dispostos em 4 níveis para níveis sociais distintos: a ampla galeria no 2º piso, de onde se ouvia e se via de forma reduzida, era ocupada pelos espectadores de menor poder aquisitivo e totalizava 500 lugares; no 1º piso, os 30 camarotes, lugares de destaque da sala, eram ocupados pela elite e totalizavam, no mínimo, 120 lugares; no térreo, elevado em relação à plateia, as 22 frisas, também lugares de destaque e reservados às elites, totalizavam, no mínimo, 88 lugares; e, por fim, abaixo das frisas estava a plateia, com 480 lugares, que partilhava com a galeria uma ocupação mais voltada aos indivíduos de menor poder aquisitivo. É importante salientar que as capacidades das frisas e camarotes aqui calculadas levam em consideração a presença de 4 cadeiras nas mesmas, porém há indícios que nos eventos de maior movimento, o número de cadeiras colocadas em cada frisa e camarote podia chegar a 6, totalizando, de capacidade máxima, 1.292 lugares.

Essa divisão da sala de espetáculos também pode ser vista em outros teatros do país construídos entre o final do século XIX e início do século XX. No Municipal de São Paulo, no Municipal do Rio de Janeiro, no Municipal Carlos Gomes e no Pedro II suas salas se dividiam em 5 níveis (plateia, frisas, camarotes, camarotes e galeria), enquanto que no Guarany e no Polytheama, suas salas eram divididas em 4 níveis

(plateia, frisas, camarotes e galeria). Os diversos níveis de suas salas possibilitavam, assim como visto no caso sanjoanense, uma elevada capacidade de público. Já levando em consideração os 1.188 lugares do Theatro Municipal de São João da boa Vista (que podia, conforme apontado, receber até cerca de 1.300 espectadores), podemos apontar que os teatros das capitais e do interior também comportavam amplo número de espectadores. Nos teatros das capitais, no período de suas inaugurações, vemos a disponibilidade de 1.816 lugares (BRANDÃO, 1993, p.25) no Municipal de São Paulo e 1.739 lugares (SANTOS, 2011, p.80) no Municipal do Rio de Janeiro. Nos teatros do interior, também no período de suas inaugurações, do maior para o menor, vemos o de Jundiaí, o de Campinas, o de Ribeirão Preto e o de Santos, com capacidade respectiva de 2.920 lugares (MARTINS ET AL, 1996, p.14), 1.300 lugares, 1.200 lugares (CICCACIO, 1996, p.64) e 700 lugares (PEREIRA, 2008, p.41).

A seguir, trazemos uma fotografia do aspecto da sala de espetáculos do Theatro Municipal sanjoanense, onde pode-se ver a setorização da mesma e os seus 4 níveis. Nesta fotografia, podemos notar a presença das divisórias das frisas e dos camarotes, uma espécie de arquibancada na galeria e a plateia equipada com cadeiras (que eram retiradas quando o espaço funcionava como local de bailes de carnaval). A setorização característica da sala italiana, presente em teatros como o Alla Scala de Milão ou a Ópera Garnier de Paris (e em outros exemplos nacionais) era, portanto, também presente num teatro do interior paulista, no sopé da Serra da Mantiqueira.

Figura 4 – O formato em ferradura da sala de espetáculos (c.1915).



Fonte: Instituto Moreira Salles (2019).

A diferença entre os lugares apontada pode ser comprovada pela diferença de preços nos ingressos e, para o caso sanjoanense, o balancete de prestação de contas do montante arrecadado num festival em benefício da Cruz Vermelha Italiana, em 27 de maio de 1916, serve de parâmetro para determinar tais diferenças:

Figura 5 – Diferença de preços praticados no Theatro Municipal em maio de 1916.

Balancete	
Do espectáculo realizado no Theatro Municipal, quinta feira, em benefício da Cruz Vermelha Italiana.	
2 Frizas a 6\$000	12\$000
6 Camarotes a 5\$000	30\$000
143 Cadeiras a 1\$000	143\$000
24 Geraes a \$500	12\$000
Baul	4\$100
	201\$100
Por conta da Empresa	100\$000
Saldo a favor do Comitato	101\$100

Fonte: Arquivo Jornal *O Município* (2017).

Mesmo não possuindo material suficiente para análises sobre o preço dos ingressos ao longo do tempo, consideramos que o balancete aqui reproduzido garante pelo menos uma média de preços praticados (já que por ser um festival beneficente, tende a ser mais caro que o ingresso de uma sessão de cinema comum e bem mais barato que o ingresso de uma peça encenada por companhias conhecidas da época) e

subsidiava-nos na conclusão de que, dentro do teatro, diferentes públicos se uniam para assistir ao mesmo espetáculo, porém com condições diversas de fruição pelas características heterogêneas da sala em relação à visão e à audição em seus diferentes pontos.

Assim, cristalizava-se uma fruição desigual, motivada por ocupações distintas, a partir de preços distintos de lugares dentro da sala de espetáculos, onde as desigualdades da sociedade eram ressaltadas, inclusive dentro de um espaço de entretenimento, jamais desvinculado de seu tempo e lugar. Não deixa de ser interessante, por outro lado, pensar que esses teatros, principalmente os de programações múltiplas como o teatro sanjoanense, ainda que fossem excludentes em sua estrutura e política de preços de lugares, de certa forma eram democráticos em suas ofertas de programação, abrangendo, assim, diversos grupos de espectadores.

Ao lado das dilatadas dimensões e capacidade do edifício e da sua disposição interna bastante tradicional, vemos que a presença de elementos estruturais e tecnologias faziam-no ser também impressionantemente moderno. Aplicando ao Theatro Municipal as considerações de Reis Filho (2000), podemos perceber algumas das inovações construtivas mais aparentes que se encontravam no edifício: a utilização de alvenaria e cal, que proporcionaria uma parede com largura uniforme e a possibilidade de dotar o edifício com portas e janelas de produção mecanizada; as estruturas do telhado, que empregavam telhas de barro, indicando maior precisão de encaixe; e a presença de platibandas, que ocultavam os telhados, dando um aspecto mais imponente à estrutura. Sobre o aspecto da última, Lemos (1987) pontua a presença, nos telhados, de

telhas planas ditas de Marselha. E as indefectíveis platibandas. Platibandas trabalhadas de variadíssimas maneiras, mas sempre obedientes aos modelos eruditos copiados de álbuns e manuais importados. Sempre arrematadas por ânforas, taças, vasos, bustos, estátuas alegóricas, palmas, cachorros ou leões, tudo isso de porcelanas portuguesas, de cerâmicas europeias ou daqui mesmo ou de cimento moldado que oficinas da própria cidade ofereciam (LEMOS, 1987, p.81).

Também vemos inovadores elementos construtivos em sua estrutura. Nesse aspecto, Maria Luiza Tucci aponta que “[...] a estrutura metálica e o cimento utilizados vieram da Alemanha, e as telhas, de Marselha (França) [...]” (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1984, p.39). Sobre a estrutura metálica, o antigo proprietário, Dr. Joaquim José de Oliveira Neto afirma que “se tirarmos os tijolos,

madeiras, ficará de pé um esqueleto de trilhos de ferro, a vigorosa estrutura do prédio em forma de ferradura” (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1984, p.39).

Como se pode imaginar, o emprego dessa técnica na construção do Theatro Municipal sanjoanense o tornava indiscutivelmente um símbolo material da modernidade na sua região, servindo, pois, de arauto de um novo tempo². Nesse novo tempo, *importar* seria importante, talvez a forma mais rápida em se pensar cosmopolita, como se importando produtos, técnicas e estilos, essa sociedade pudesse se desvencilhar da condição de meros agroexportadores, numa região que dificilmente obteria qualquer sucesso econômico fora do ciclo do café naquele período:

Com a prosperidade do café chegaram os novos costumes. Os hábitos das camadas mais abastadas tornaram-se aristocratizados e perderam a antiga simplicidade. Para uso dessas, foram importados produtos europeus de toda ordem, que incluíam desde piano de cauda, vestuário, louças e cristais, até presunto, manteiga e água mineral. Para fins utilitários ou puramente culturais, importavam-se arquitetos, músicos, edifícios pré-fabricados e, às vezes, pintores europeus para decorar as construções. As casas rurais e como as urbanas, as matrizes como as capelas, as roupas, as carruagens, os oratórios, as imagens, móveis, as louças e todas as demais manifestações culturais sob influência da Europa e da corte do Rio de Janeiro, que as estradas de ferro e os navios tornava mais próximos, assumiram padrões excepcionais de refinamento e revelavam o desejo inconsciente de igualar modelos europeus (REIS FILHO, 2000, p.202).

Nesse aspecto da importação, no caso sanjoanense, todo o material importado da Europa cortou o Atlântico até chegar ao Porto de Santos, de onde foi embarcado num trem que subiu a Serra do Mar, passou pelo Planalto do Piratininga e, demoradamente, por entre cafezais, rios e planícies. Chegando ao sopé da Serra da Mantiqueira, seria montado por um imigrante espanhol de sobrenome Lansac a partir do projeto de um italiano chamado Giuseppe Pucci – aporuguesado para José. Percebemos ser esse percurso praticamente o mesmo feito pelo imigrante europeu, que também por aqui chegava por meio da locomotiva, símbolo máximo do salto produtivo da economia movida pelo café daquele período. Tanto as técnicas quanto os materiais importados e o imigrante seriam assimilados pela sociedade sanjoanense como poderosos elementos constitutivos, seja da estrutura física do edifício, seja da estrutura cultural, econômica e social da cidade.

Também podemos apontar que essa busca pelo que vinha de fora explicaria a presença de profissionais de fora da cidade e imigrantes na construção do Theatro Municipal. São estes profissionais os já citados José Pucci e Antônio Lansac, e também Antenor de Almeida, sem origem especificada, responsável pela pintura e decoração interna do edifício e o Professor Ettore Adriano Fabri, de origem italiana, responsável

pela pintura do medalhão de Carlos Gomes, localizado acima do arco do proscênio. Maria Luiza Tucci, sobre o assunto, ainda afirmaria que “a mão-de-obra especializada era estrangeira [...]” (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1984, p.39), porém sem especificar qual.

Além daqueles elementos construtivos, em grande medida importados, haveria ainda, segundo Reis Filho (2000), a introdução dos banheiros nos projetos (o que denotaria uma preocupação sanitária muito em voga no período, com as teorias higienistas já amplamente consolidadas). Nas análises do mesmo autor, percebemos o crescimento da importância das luminárias, onde “instalavam-se estatuetas com funções de abajur e, em toda a parte, globos, mangas de cristal ou vidros coloridos tornaram-se um traço constante na arquitetura de interiores” (REIS FILHO, 2000, p.164). Nesse aspecto, segundo o *Anuario Estatístico de São Paulo – Movimento da População e Estatística Moral* do ano de 1919 (p.452), o Theatro Municipal sanjoanense era iluminado por 250 lâmpadas, sendo provavelmente o edifício mais iluminado da cidade e, talvez, da região.

O que se pode perceber na construção do Theatro Municipal sanjoanense é que, seja nas técnicas, seja nos materiais utilizados, a presença do “moderno” e do “novo” eram marcantes e constituíram a regra daquela sociedade do início do século XX. Aliada àqueles elementos e às novas técnicas de edificação, sua inovadora arquitetura representaria mais que tudo a modernidade e a fusão de culturas que tanto caracterizou aquele período. Nos concentraremos, a seguir, no aspecto do edifício, mais precisamente no seu estilo e na sua mensagem.

A linguagem de sua arquitetura: um Theatro Municipal eclético.

A partir da análise da materialidade do Theatro Municipal de São João da Boa Vista, podemos pensar em como uma única construção se transforma numa testemunha de toda uma época em que as fachadas dos edifícios se tornavam privilegiados veículos propagadores do discurso de sua elite.

No caso do teatro sanjoanense, sua fachada apresenta vários ornamentos barrocos e neoclássicos, ao lado de elementos típicos do *Art Nouveau* (ou a uma leitura dele, dada a liberdade aos cânones acadêmicos), encontrados nos motivos florais em ferro fundido de seus portões, nas grades de suas portas e nos gradis e pilares aparentes da sala de espetáculos. Sobre o *Art Nouveau*, Lemos (1987) aponta que o mesmo

surgia com outra gramática e outro léxico, embora a simplicidade formal não fosse o seu forte. Foi uma novidade altamente inventiva e bem recebida. A verdade é que a enorme penetração dessa arte aqui entre nós não espantou a ninguém. Maçanetas, trincos, vidros lapidados, caixilhos, azulejos e ladrilhos, grades de ventilação de porões, guarda-corpos, grimpas, balaustradas etc. vinham da Europa para decorar as casas cujos interiores eram também formados de toda uma parafernália concebida na nova corrente (LEMOS, 1987, p.86).

Aqui é interessante apontar que, tanto interna quanto externamente, a mistura de estilos era um traço comum em edifícios teatrais do período, não sendo, pois, observado apenas no caso sanjoanense. Nesse aspecto, podemos apontar exemplos de outros teatros e observar que em alguns casos havia até mesmo um certo domínio de um determinado estilo conforme a época em que foram erigidos: no Guarany (inaugurado em 1882 e reformado em 1910), ainda que contivesse elementos barrocos, o estilo dominante era o neoclássico; nos Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo (inaugurados em 1909 e 1911, respectivamente), havia uma maior influência do barroco e do neoclássico; no Polytheama, no Pedro II e no Municipal Carlos Gomes (inaugurados em 1911, 1930 e 1930, respectivamente), se percebe influências do barroco e do neoclássico, além do *Art Nouveau* e, principalmente no último, do *Art Déco*.

Não apenas a mistura de estilos, mas também de técnicas nessas construções teatrais significaria a junção entre tradição e modernidade, entre aquilo que merecia ficar e aquilo que era necessário incorporar, e resultaria em edifícios de imponente aspecto e ornamentação eclética. Nesse aspecto, Reis Filho (2000) situa o ecletismo para além de um mero estilo de fachada, mas como um veículo de aceitação de uma nova forma de construir, agora também regida pela indústria, com suas produções em série de elementos arquitetônicos e estruturais:

[...] as paredes eram recobertas por decorações de massa, inspiradas no barroco francês e italiano, cuja superficialidade revelava a licença formal do ecletismo. Essa influência era observada também na crescente incorporação de elementos metálicos, produzidos pela indústria, portanto de origem mais recente, como arremates de cobertura ou elementos estruturais, cuja aceitação era facilitada pela onda de liberalismo estético [...] ressalvadas as restrições de gosto, é inegável que o ecletismo, manipulado pelos profissionais renovadores de seu tempo, apresentou-se durante a segunda metade do século XIX - e mesmo durante o início deste - como um veículo estético eficiente para a assimilação de inovações tecnológicas de importância aos padrões arquitetônicos já existentes, bem como um fator de dissolução dos limites mais rígidos desses mesmos padrões [...] (REIS FILHO, 2000, p.178).

Assim, “o ornato funciona como o elemento capaz de conciliar a reprodutibilidade da escala industrial com o particular e singular da produção artística” (LIMA, 2008, p.163). Arte e indústria, estilo e técnicas, tradição e modernidade, não havia, pois, oposição, mas sim *complementaridade*. Essa complementaridade fazia com que a arquitetura eclética se constituísse num novo sistema que “[...] propunha a todos os sistemas um tratado de paz. Ele deveria conciliá-los, guardando deles aquilo que possuísem de precioso” (REIS FILHO, 2000, p.182).

Para Annateresa Fabris (1993), a arquitetura eclética é um fenômeno vasto que não se inscreve apenas nas fronteiras da Arquitetura, mas deve ser analisada sob a luz da interdisciplinaridade com a história das mentalidades, sendo necessário estudar o monumento não mais de forma isolada, mas levando-se em consideração uma “concepção particular do espaço urbano, que deita raízes em ideais como magnificência, expressividade, monumentalidade e a intenção de glorificar uma ideologia ou uma classe” (FABRIS, 1993, p.135, grifo nosso).

Podemos afirmar, neste aspecto, que todo o trabalho de construção e remodelação arquitetônica sanjoanense, com bases numa arquitetura eclética, adveio desse desejo de glorificação de uma modernidade conduzida por grupos bem delineados de cidadãos que, direta ou indiretamente, dependiam do comércio agroexportador, constituindo o Theatro Municipal sanjoanense no auge daquele desejo. O edifício, por ser o maior, mais bem-acabado e mais inovador da cidade era, assim, a materialização daquele discurso modernizador e cosmopolita e seu maior propagador. Seu cinematógrafo, a eloquência de sua fachada, as lâmpadas elétricas, o ferro fundido dos gradis e dos pilares aparentes, os sanitários, as altas paredes de alvenaria eram todos elementos físicos, palpáveis, que serviam de base, assim como a cantaria para as paredes de tijolos, para a ideia da modernização sanjoanense naquele período.

Esse discurso modernizador acabaria por demolir a cidade de taipa, a substituir os antigos edifícios dos tempos do Império e as formas “tradicionalistas” de viver, de se portar, de construir. Fabris (1993), nesse aspecto, chama a atenção para esse “problema” da tradição: enquanto a Europa olha para a sua tradição sem maiores dificuldades e produz o Ecletismo, estilo próprio de uma modernidade e sem qualquer problema com o seu passado, no Brasil há uma situação completamente oposta. Há, pois, o rechaço completo da tradição local, que é colonial, e não o diálogo com ela. Segundo a autora, a razão deste rechaço não reside apenas na presença maciça de imigrantes no país no final do século XIX, mas também nos gostos das elites dirigentes, que desejariam transportar para o Brasil os tipos e modelos que na Europa eram admirados. Porém, citar a

imposição desses gostos das elites não significa o mesmo que afirmar que aqui se produziu apenas imitação, destituída de originalidade, do aspecto das edificações europeias. Pelo contrário, devemos negar tal concepção, que recairia na “Teoria da Dependência”, e pensarmos nas

razões do "desejo de ser estrangeiro", daquela sede de cosmopolitismo que toma conta do Brasil sobretudo após o advento da República. Os lemas do Brasil republicano são progresso, indústria, capital, modernização. Neles inscreve-se uma noção de prosperidade que oblitera contrastes e conflitos, ao projetar nas criações culturais a vontade de mascarar ou cosmetizar as tensões que caracterizavam o período. Se esses são os pressupostos da noção de modernidade que se impõe no Brasil na virada do século, não cabe pensar num simples movimento mimético de caráter compensatório, nem na adoção pura e simples de um modelo cultural "inautêntico" porque a problemática é bem mais complexa [...] (FABRIS, 1993, p.135-136, grifo nosso).

Masseran (2012) também dá sua contribuição à discussão, ao afirmar que a arquitetura eclética não representou

nem imitação, nem submissão: decididamente, havia uma conexão mútua, uma troca, e as pequenas localidades interioranas, antes rurais, tornaram-se partes do mundo civilizado, globalizado, do século XIX. Essa permuta recíproca não subentende, definitivamente, qualquer papel de submissão, de subordinação; não é possível entendê-la simplesmente como uma relação reduzida de direção unilateral, de lá para cá. As trocas eram ambivalentes, tudo que ia, voltava de algum modo, tanto para um quanto para o outro mundo. E as manifestações originadas aqui, não foram, numa leitura redutiva, a pura cópia de um modelo. Houve uma assimilação, houve a construção de outra situação, em todos os campos do conhecimento (MASSERAN, 2012, p.236)

As considerações de Fabris (1993) e Masseran (2013) sobre a refutação da tese do caráter simplesmente mimético dos edifícios ecléticos brasileiros podem ser vistas no edifício sanjoanense. Ainda que fosse inspirado no Alla Scala de Milão (MENEZES, 2014, p.39), ele não era cópia ou “miniatura” do congênere milanês. Mesmo que o Theatro Municipal ostentasse motivos barrocos e neoclássicos misturados a elementos do *Art Nouveau*, ou que possuísse técnicas e elementos estruturais produzidos por uma indústria europeia em ascensão, ou que fosse de fato inspirado num teatro europeu, se via claramente na sua fachada um diálogo entre o importado e o nacional, entre aquilo que vem de fora e que é “civilizado” e aquilo que vai para fora e se “civiliza”. Esse diálogo estava materializado principalmente nos quatro medalhões acima das quatro portas da fachada do edifício.

Os medalhões, um dos ornamentos da fachada, eram compostos de efígies de quatro grandes compositores de ópera, a nomear Wagner, Gounod, Verdi e Carlos

Gomes. Colocados todos esses compositores no mesmo plano, significava que no mesmo nível de apresentação que ocupavam os três mais famosos compositores europeus de ópera, havia um brasileiro que também se notabilizou na Europa. A escolha desses compositores nos medalhões pode ser entendida como a representação daquele mundo “integrado” que celebrava a universalidade dos gênios musicais europeus e brasileiro, lado a lado, sem hierarquizações, mas, ao contrário, transmitindo a ideia de *igualdade* entre o Centro e a Periferia. Era, pois, a representação do discurso cosmopolita através da sua fachada e utilizando dos medalhões como principais atores dessa interessante cena. Portanto, tal qual um vitral medieval, sua fachada continha uma narrativa, exprimia um discurso que reunia elementos estrangeiros e nacionais, fosse nos já referidos medalhões de compositores de óperas, fosse nos ramos de café entrelaçados nas guirlandas que serviam de moldura àqueles medalhões, ou mesmo a convivência pacífica entre estes mesmos ramos de café com as folhas de acanto. Nesse aspecto,

o que a atitude poliestilística do ecletismo denota não é apenas um fato artístico, mas uma nova organização social e cultural, que põe fim a toda e qualquer idéia de unidade para apontar para o múltiplo, o diversificado, para privilegiar o instável e o relativo em detrimento do absoluto e do eterno. Sua metodologia fundamental consiste na decupagem, na concepção da arquitetura como linguagem dotada de valores simbólicos e emotivos que deveriam ser transmitidos a todas as camadas da sociedade (FABRIS, 1993, p.134).

Podemos dizer que aquela sociedade do início do século XX buscava, no geral, a conciliação, a partir da pacificação entre classes, povos, técnicas, estilos arquitetônicos através da obliteração de conflitos. O teatro eclético de São João da Boa Vista simbolizava um novo mundo que conciliaria aquilo que deveria ser mantido com aquilo que deveria ser incorporado, se comportando num lugar onde os desejos restritos e irrealizáveis de suas elites encontravam um altar para serem cultuados. Ainda assim, esses desejos de serem cosmopolitas, modernos e civilizados foram impressos indelevelmente numa imponente construção de quase vinte metros de altura, de uma amarelo forte, com uma fachada com belos ornamentos e onde as suas elites o utilizavam como monumento, seus acionistas, como investimento, e seus espectadores, como lugar de diversões. Abaixo, o aspecto da fachada do Theatro Municipal de São João da Boa Vista, que ostenta uma arquitetura eclética, mas já com elementos do *Art Nouveau*:

Figura 6 – A fachada do Theatro Municipal de São João da Boa Vista (c.1920).



Fonte: Comunidade “Memória Sanjoanense” – Facebook (2018).

Na imponente fachada do edifício, notamos elementos de estilo tipicamente barrocos, neoclássicos (Cole, 2011; Koch e De Rezende, 1996; Cragoe, 2014) e do *Art Nouveau*, além de outros elementos arquitetônicos (Lemos, 1987; Reis Filho, 2000) que praticamente definiam as construções, sobretudo as ecléticas, do período: as portas duplas com três almofadas; as janelas com vidros para fora; os elementos em ferro fundido sinuosos e decorados – portões laterais e grades acima das portas do térreo -; o frontão cimbrado interrompido; as cornijas; as pilastras; os frisos escritos – “MVSICA”, “THEATRO”, “MVNICIPAL” e “DRAMA” – e ladeados por motivos florais; as janelas emolduradas com painéis de relevo; as consolas e mísulas; a falsa sacada com balaústres; as colunas coríntias; os acrotérios; os medalhões dos quatro compositores – Carlos Gomes, Verdi, Wagner e Gounod – acima das sobrevergas das 4 portas laterais e emoldurados por guirlandas entrelaçadas com ramos de café; os ramos de café em painéis; cártulas menores nas janelas do andar superior; a cártula maior, abaixo da águia de asas abertas e ladeada por duas ânforas com rostos femininos situadas acima da platibanda.

Considerações Finais

Naquele início do século XX, podemos perceber profundas modificações na sociedade sanjoanense que anunciavam um novo tempo, pautado por um novo discurso. Esse discurso, cosmopolita e moderno, desdenhava das tradições próprias e buscava ligar o local ao global através de uma linguagem que se traduzia na sociabilidade, no entretenimento, nas roupas, enfim, nos artefatos do dia-a-dia, em sua maioria importados. Além desses artefatos e modos, uma nova forma de construir e um novo aspecto das construções era introduzido em São João da Boa Vista.

Com isso, novos edifícios surgiram, de aspecto imponente e elegantemente ornamentados. Esses edifícios demonstravam em sua materialidade a existência pacífica de dois “mundos”: um moderno e o outro tradicional. Nesse aspecto, eles hibridizavam tempos, estando presentes em seu interior os avanços da indústria, o aço, o cimento, a alvenaria, lado a lado com os elementos tradicionais como o estuque, os mármore, os

cristais. No seu principal teatro, complementando essa pacífica convivência entre a modernidade e a tradição de inspiração europeias, se encontrava também a convivência de estilos arquitetônicos importados com elementos próprios do local. Cártyulas, mísulas e acrotérios formavam conjuntos com os gradis interiores e os portões em ferro fundido, com motivos florais do *Art Nouveau*, e as ramas de café, expostas na sua fachada e em seu interior.

Nesse aspecto, conscientes ou não, os *habitués* daquele teatro frequentavam o maior e mais bem-acabado símbolo de uma época, que se constituía num “edifício de concórdia”. Mas, como demonstramos, esse “edifício de concórdia” não era mera cópia, mas resultado da interpretação, da adaptação, daqueles valores e estilos e métodos à realidade do lugar, produzindo um sistema onde se podia claramente perceber o diálogo entre o local e o importado e a modulação desse discurso modernizador a partir do interesse de seus proponentes.

Depois de todo o exposto, se deve fazer uma ressalva: aquele teatro exemplifica as modificações que *parte* da cidade experimentou, já que ela não foi modernizada em sua totalidade. Um número pequeno de ruas, habitadas e frequentadas pela elite, ostentava aquelas novas construções, enquanto outros lugares continuaram com as mesmas feições dos tempos antigos, “coloniais”. A cidade continuou apartada e sua sociedade, sua economia, sua cultura, continuaram setorizadas, tal qual a sala de espetáculos do seu Theatro Municipal. Na verdade, a parte pobre da cidade e seus habitantes não participariam do espetáculo modernizador imposto e protagonizado pelas elites, mas se comportariam como meros espectadores daquele, uma vez que se encontravam restritos à “galeria” e bem longe dos “camarotes” e “frisas” daquela sociedade.

Assim, os estilos, materiais e técnicas empregados na construção do Theatro Municipal não devem ser considerados apenas sob a ótica da materialidade, mas também da sua imaterialidade, de seus significados simbólicos. Aquele teatro é mais que um “edifício eclético”, é a testemunha mais longa dum momento da história da cidade em que houve um desejo consciente (e ao mesmo tempo irrealizável e restrito) das suas elites em transformarem a periférica São João da Boa Vista num centro moderno e cosmopolita na sua região, tal qual os referenciais de civilização de então, num processo que agia sobretudo nas suas fachadas, físicas e simbólicas.

Referências

ANUARIO *Estatístico de São Paulo 1919 – Movimento da População e Estatística Moral*. São Paulo: Typographia do Diário Oficial, 1923. Vol. 1.

AZEVEDO, José Osório de Oliveira. *História Administrativa e Política de São João da Boa Vista (1896 a 1932)*. 2ª ed. São Paulo: Editora Sarandi, 2009.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo – Grandes Momentos*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Gráfica Círculo, 1993.

CICCACIO, Ana Maria. *Theatro Pedro II – Espaço Reconquistado*. Ribeirão Preto: São Francisco Gráfica e Editora Ltda, 1996.

COLE, Emily. *História Ilustrada da Arquitetura*. São Paulo: Publifolha, 2011.

CRAGOE, Carol Davidson. *Como decifrar arquitetura – um guia visual completo dos estilos*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

FABRIS, Annateresa. *Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, vol.1, n.1, p.131-143, 1993.

KOCH, Wilfried; DE REZENDE, Neide Luzia. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEMO, Carlos. *Eclétismo em São Paulo*. In: *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1987, p.69-101.

LEONE, Matilde. *Theatro Pedro II – Palco da Cultura de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: São Francisco Gráfica e Editora Ltda, 2010.

LIMA, Solange Ferraz de. *O trânsito dos ornatos – Modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?)*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.16, n.1, p.151-199, jan./jun. 2008.

MARTINS, Penha Maria Camunhas; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco. *Teatro Polytheama de Jundiaí*. Jundiaí: Hamburg, 1996.

MASSERAN, Paulo Roberto. *Theatro Paulista (1840-1930) – Fundamentos da arquitetura teatral em São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MENEZES, Neusa Maria Soares de. *Theatro Municipal de São João da Boa Vista – 100 anos (1914-2014)*. São João da Boa Vista, 2014.

PEREIRA, Taís Assunção Curi. *Theatro Guarany – o renascer de um palco centenário*. Santos, SP: Comunnicar Editora, 2008.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 9ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Nubia Melhem (Org.). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro – um século em cartaz * running for a century*. Rio de Janeiro: Editora Juá; Editora Senac Rio, 2011.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA – Condephaat - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo: *Estudo de Tombamento do prédio conhecido como Teatro Municipal, situado à Praça da Catedral n° 22, em São João da Boa Vista – processo 23125 /ano 1984*.

SERRONI, J. C. *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

¹ “Palco retangular em forma de caixa aberta na parte voltada para a plateia. É provido de moldura, ou seja, boca de cena, que define aquilo que é chamado de quarta parede. Geralmente definido por vestimenta cênica, como pernas laterais, bambolinas ao alto e rotundas ao fundo. Normalmente tem cortina de boca que divide o palco e o proscênio, que é um avanço da boca de cena para a plateia. É o mais conhecido e usado no Brasil, sendo o que define aquilo que chamamos de Teatro Italiano” (SERRONI, 2002, p.340).

² Tal qual seu congênere sanjoanense, o Pedro II também inovou nas técnicas construtivas empregadas: segundo Leone (2010), “o teatro e o edifício Meira Júnior foram as primeiras construções de concreto armado do interior paulista” (LEONE, 2010, p.25).

Artigo recebido em 10 de outubro de 2020.
Aceito para publicação em 22 de junho de 2021.

**FRAGMENTOS DE MEMÓRIAS: MULHERES
TRABALHADORAS NA ÁREA DE IMIGRAÇÃO ALEMÃ
(VALE DOS SINOS, RIO GRANDE DO SUL, FINAL DO
SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX)**

**FRAGMENTS OF MEMORIES: WOMEN WORKERS IN
THE GERMAN IMMIGRATION AREA (VALE DOS SINOS,
RIO GRANDE DO SUL, LATE 19TH CENTURY AND
EARLY 20TH CENTURY)**

Marlise Regina MEYRER*

Daniel Luciano GEVEHR**

Resumo: Estuda-se as mulheres trabalhadoras do Vale dos Sinos, no Rio Grande do Sul, tendo como ponto de partida um acervo de entrevistas, produzido na década de 1990 e através do qual se procura analisar as narrativas das mulheres, que tem como elemento comum, a descendência germânica e o ofício nas fábricas da região de imigração alemã. As narrativas das mulheres, que falam de suas próprias experiências, das mudanças de comportamento e da compreensão das suas identidades de gênero, aparecem como elementos de maior importância, na medida em que as memórias destas mulheres permitem avaliar os motivos, aspirações, frustrações e também suas próprias experiências pessoais, no que se refere ao trabalho fora de casa. Metodologicamente a pesquisa fundamenta-se na história oral entendida na perspectiva de Meihy (2006) em que ela não é só uma metodologia, não apenas como fonte ou forma de acesso ao conteúdo, mas recurso de conhecimento que envolve a comunicação entre entrevistador e entrevistado, a oralidade e a escrita do pesquisador numa perspectiva que envolve o presente e o passado, enquanto memória.

Palavras-chave: Mulheres trabalhadoras; Vale dos Sinos (RS); Industrialização.

Abstract: We study the women workers of Vale dos Sinos, in Rio Grande do Sul, having as a starting point a collection of interviews, produced in the decade of 1990 and through which we try to analyze the women's narratives, which have as a common element, the Germanic descent and the job in the factories of the German immigration region. The women's narratives, which talk about their own experiences, the changes in their behavior, and the understanding of their gender identities, appear as elements of greater importance, insofar as these women's memories allow us to evaluate their motives, aspirations, frustrations, and also their own personal experiences, as far as working outside the home is concerned. Methodologically, the research is based on oral history understood in the perspective of Meihy (2006) in which it is not only a methodology, not only as a source or form of access to content, but a knowledge resource that involves communication between interviewer and interviewee, the orality and writing of the researcher in a perspective that involves the present and the past, as memory.

Keywords: Working women; Vale dos Sinos (RS); Industrialization.

* Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS, Brasil. E-mail: marlise.meyrer@puccrs.br.

** Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS – São Leopoldo, RS – Brasil. E-mail: danielgevehr@hotmail.com.

Introdução

O estudo trata das memórias sobre a agência feminina¹ nos diferentes espaços da sociedade teuto-brasileira² na região de imigração alemã do Vale dos Sinos (localizado na Região Metropolitana de Porto Alegre, Rio Grande do Sul) entre o final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Essa escrita tem dois pontos de partida. O primeiro é um acervo de entrevistas coletadas no início dos anos 1990, na região do Vale dos Sinos, sobre as atividades econômicas desenvolvidas pelas mulheres na região. O segundo trata da vivência d@s autor@s nesta região, que possibilitaram uma troca de conhecimentos vivenciados, seja através das histórias que nos foram contadas, quanto pela observação empírica e a relação dessa com o processo de formação acadêmica no campo da história.

As narrativas que servem de fonte para pensarmos as relações de gênero, foram coletadas antes mesmo desse conceito ser amplamente conhecido e difundido na academia. É somente em 1990, que foi traduzido no Brasil o texto seminal de Joan Scott “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, a partir do qual muitas historiadoras brasileiras se basearam para desenvolvimento posterior de suas pesquisas (PEDRO, 2005, p.88). A história das mulheres, estava começando a entrar na academia decorrente, em parte, do aumento dos cursos de pós-graduação no país.

O avanço da história social das mulheres e estudos de gênero, sobretudo partir da década de 1980, consolidou-se como um novo campo de estudos (OLIVEIRA, 2018, p.115). Além disso, esses estudos tornaram-se fundamentais para pensar também o campo da política, sendo impossível hoje

discutir a teoria política ignorando ou relegando às margens a teoria feminista, que, nesse sentido, é um pensamento que parte das questões de gênero, mais vai além delas, reorientando todos os nossos valores e critérios de análise (MIGUEL, 2014, p.17).

Assim, ao retomar esses relatos o desenvolvimento tanto da História das mulheres, como dos estudos de gênero, estão presentes na nossa percepção e problematização do tema, enquanto sujeitos historiador@s, cuja relação com as fontes sempre é entrecruzada com o contexto histórico, sua própria experiência e as discussões teóricas do seu tempo, pois conforme Scott (1999, p.16) “Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas”. Nesse sentido a autora discute o significado de determinadas categorias para estudar o passado pelos historiadores, chamando atenção

de que não há uma relação essencialista entre as palavras e as coisas, categorias como classe, raça, gênero, entre outras, são sempre contextuais. (SCOTT, 1999, p.19).

A fim de estruturar metodologicamente a pesquisa, recorreremos a depoimentos orais³ de descendentes de imigrantes morador@s das zonas de imigração alemã do Vale do rio dos Sinos, que tratassem do universo feminino e do cotidiano destas mulheres, que poderiam nos informar acerca da atuação deste grupo na sociedade teuto sul-riograndense no seu processo de desenvolvimento. Nos detivemos aos relatos das “mulheres comuns”, aquelas cujas vivências não entraram no rol da excepcionalidade e por isso não tiveram lugar na narrativa histórica.

Não queremos aqui compactuar com a ideia generalizada de que a história oral sirva especificamente para contar a história dos menos favorecidos, atribuindo a este grupo uma teórica incapacidade de produzir sua própria história. Entretanto, esta metodologia de fato significou uma maior possibilidade de escrever a história dos excluídos, na medida em que as fontes escritas sobre estes grupos, especialmente em períodos mais distantes no tempo, são escassas. No caso das mulheres, Perrot (1992) utiliza a expressão “revanche das mulheres” ao se referir aos usos da história oral, afirmando que ela se tornou a fonte mais utilizada para este tipo de estudo, devido a quase ausência de material sobre o tema.

Recorremos ao que Meihy (2006) define como “história oral de vida”, compreendendo as narrativas de experiências individuais que permitem mostrar vivências e visões de mundo. O relato das lembranças de um indivíduo, a partir de um ato de comunicação do entrevistado com um interlocutor, constitui-se em um processo de organização significativa de suas memórias, na medida em que o narrador ressignifica o vivido, lhe atribuindo sentido e inteligibilidade. Esse entendimento privilegia a ideia de trajetória de vida que, na concepção de Bourdieu (2000), se refere a uma série de posições ocupadas pelo indivíduo ao longo de sua existência. Nessa perspectiva, “[...] Não há a busca por uma verdade absoluta, por um itinerário coeso, mas sim o registro de uma versão particular de sentimentos e acontecimentos históricos narrados por uma determinada pessoa” (SILVA; BARROS, 2010, p. 70).

Ao realizar este trabalho, pensamos, como Meihy (2006), para quem a História Oral não é só uma metodologia, mas um recurso de conhecimento e de transformação, não apenas como fonte ou acesso ao conteúdo. Segundo este autor, a História Oral tem como objetivo compreender para explicar e explicar para transformar – “compreender é transformar” (p.195). Dessa forma, defende o “compromisso com o social como princípio, meio e fim da História Oral” (p.195).

Na mesma linha, compartilhamos do entendimento de Dadalto e Pavesi (2020, p.144), que defendem a ideia de que se trata de uma pesquisa, cujo percurso envolve o narrador e o entrevistador, numa perspectiva relacional e dialógica e que contempla uma perspectiva que envolve o “hoje/presente ao qual nos referimos e o passando – a memória – do qual estamos falando; a esfera privada e a pública, a autobiografia e a história; e, por fim, a relação entre a oralidade da fonte e a escrita do pesquisador”.

Cientes dos questionamentos que envolvem a história oral, especialmente no que diz respeito a sua carga de subjetividade, analisamos os relatos a luz de referências bibliográficas sobre o contexto em questão, pois concordamos com Janoti (2010) quando ela aponta para a necessidade de se recorrer a fontes múltiplas, lembrando que o testemunho do depoente não é apenas um relato do que viu e ouviu, mas uma construção de um determinado discurso sobre o fato. Além disso, a autora chama a atenção para a necessidade metodológica de se levar em consideração os objetivos do entrevistador, nesse caso o historiador, que domina todo um aparato teórico que orienta a entrevista e irá influenciar na construção do discurso.

Desataca-se, nessa perspectiva, o fato de que a história oral liga-se diretamente a questão da memória⁴. Nos interessa, aqui, a elaboração da memória coletiva do grupo, que fundamenta sua identidade. Nesse sentido, o conjunto de depoimentos e seu significado são entendidos na medida em que se referem a mesma realidade, ou seja, uma realidade comungada por todo o grupo social, adquirindo dessa forma um significado coletivo. Entendemos que a articulação entre as narrativas individuais nos possibilita vislumbrar a perspectiva histórica do grupo, ou seja, um mesmo olhar do presente sobre o passado, revelando reflexões sobre si e a história do grupo, enfatizando o caráter reflexivo dos processos de memória, que nos remete a ideia de identidade.

As histórias de vida assim, acabam por criar uma identidade entre as pessoas, na medida em que, partilham diferentes estratégias e saberes diante de uma mesma realidade. Nesse sentido nos apoiamos no conceito de memória coletiva de Halbwachs (2004), que se refere ao caráter social da memória partilhada entre os indivíduos do grupo. A partir desses pressupostos teórico-metodológicos, buscamos caracterizar as realidades do cotidiano do trabalho, do grupo formado pelas mulheres na zona de imigração alemã no início do século XX.

Tendo a história oral como metodologia, parte-se do princípio de que as experiências pessoais e as trajetórias de vida das mulheres entrevistadas e que constituem o corpus documental da pesquisa, devem ser interpretados como um importante registro das práticas culturais do cotidiano, permitindo melhor compreender

frações das relações sociais no lugar, revelando parte da “realidade social construída, possibilitando compreender a constituição do cotidiano e as significações relacionadas ao exercício da conformação do local” (DADALTO; PAVESI, 2020, p.147).

Cabe mencionar que a pesquisa se vale, ainda, da metodologia da micro-história, que de acordo com Vendrame e Karsburg (2020, p.14) se preocupa com “aspectos da espacialidade, da relação das pessoas com os lugares e os processos de constituição deles, das discontinuidades do espaço e do tempo, da interdependência entre os fenômenos sociais, econômicos e culturais”. A metodologia da micro-história não está associada ao tamanho do objeto de análise, mas sim as perguntas e questionamentos que se fazem em relação a esse objeto, contribuindo para a revisão de elementos presentes na historiografia e muitas vezes legitimado pelas generalizações simplificadoras.

O método aplicado nesse estudo permite, assim, identificar e analisar “aspectos que não seriam visíveis em outro nível que não o micro” (VENDRAME e KARSBURG, 2020, p.14). A singularidade do percurso histórico das mulheres na esfera produtiva na região de imigração alemã no Rio Grande do Sul, permite melhor conhecer as diferentes realidades do mundo do trabalho, que apresenta características próprias, considerando-se os diferentes espaços e tempos, que constituem as narrativas sobre os ofícios das mulheres na história do Brasil.

O cenário das mulheres trabalhadoras

Em 1824, com a fundação da Colônia Alemã de São Leopoldo, chegam os primeiros imigrantes que receberam lotes de terras e algumas ferramentas, sementes e dois anos de subsídios. As primeiras atividades eram destinadas somente à satisfação das necessidades essenciais: alimentar, alojar, vestir, pois “[...] cada família fiava e tecia o linho e o algodão, fabricava a farinha de arroz e de mandioca, o óleo de sementes de abóbora, o açúcar mascavo, preparava seu fumo [...]” (ROCHE, 1926, p.480).

O historiador Jean Roche (1969), pioneiro nos estudos acadêmicos sobre a imigração alemã no sul do Brasil traça uma linha evolutiva do desenvolvimento da região de imigração, afirmando que superadas as dificuldades iniciais, paralelamente ao trato da terra, surge o artesanato dos núcleos coloniais favorecido, muitas vezes, pela habilidade técnica que o imigrante traz de sua terra de origem. Enfatiza que o artesão, inicialmente, produzia para o consumo local e para o mercado auxiliado pela mão de obra familiar. Seguindo essa linha, na segunda geração teriam se tornado numerosos profissionais como tamanqueiros, alfaiates e sapateiros.

Também supérfluos, como fábricas de fumo, charutos e cigarros começaram a aparecer. Com o aumento das casas de comércio (venda) os progressos dos meios de transportes e da indústria, colocando a disposição dos consumidores, a melhor preço, a maior parte dos produtos, o artesanato teria decaído, desaparecendo gradualmente, com exceção do artesanato do couro, que sobreviveu nas colônias e coexistiu com a indústria no Vale dos Sinos. Ainda que a não seja objetivo desta pesquisa, aprofundar o processo histórico do desenvolvimento econômico da região, cabe ressaltar que não há um consenso sobre essa evolução do artesanato para indústria de forma linear, uma vez que ambas as etapas acabaram coexistindo em diferentes espaços da região da Vale dos Sinos.

Para melhor compreender esse processo histórico, deve-se considerar, que no caso particular de Novo Hamburgo, foi de fundamental importância a construção da estrada de ferro, ligando a cidade a Porto Alegre, em 1876. Novo Hamburgo era por alguns anos, a estação final da estrada de ferro, atraindo para si todo comércio colonial, obtendo grande prosperidade no período. Em 1903, com a extensão da estrada de ferro até Taquara, Novo Hamburgo perde esse posto.⁵

A historiografia sobre imigração alemã, seguindo os estudos de Roche (1969) enfatiza a importância e poder dos comerciantes na colônia alemã. Era ele que controlava a compra e venda dos produtos da região e a venda dos artigos não coloniais de forma exclusiva o que, seguindo a lógica marxista de análise de parte dos autores, lhe possibilitou um acúmulo de capital considerado fundamental para o desenvolvimento industrial.

Para Sandra Pesavento (1985), paralelo ao processo de industrialização, o esgotamento do solo e a perda de produtividade das terras dos colonos, já muitas vezes subdivididas por heranças das famílias numerosas, faziam o colono abandonar suas terras e buscar emprego nas nascentes indústrias dos núcleos coloniais ou nos centros urbanos.

Para os empresários, esta mão de obra era extremamente vantajosa, porque portadora de uma qualificação artesanal, apropriada, portanto ao estágio fabril-manufatureiro das empresas, no qual se combina o uso incipiente de máquinas com o trabalho manual do artesão (PESAVENTO, 1985, p.34).

Segundo a mesma autora “[...] o próprio processo de imigração-colonização continuou dando entrada e elementos estrangeiros que eram operários em sua terra de origem e que não necessariamente se dirigiam para lavoura colonial” (PESAVENTO, 1985, p.34). Pudemos observar este fato no depoimento de uma imigrante que chegou

em 1924 com sua família. Todos os membros masculinos da família eram mecânicos de profissão na Alemanha. A tecnologia (maquinário) para essa incipiente indústria foi, em parte, importada da Europa, mas também houve adaptações e fabricação local.

Em Novo Hamburgo, núcleo imigrante que mais progrediu, ainda em fins do século XIX, foi a industrialização do couro que protagonizou o crescimento, estando o desenvolvimento econômico da cidade vinculado a essa indústria. Nos primórdios dessa indústria na região, o couro era curtido de forma rudimentar dentro de barris de madeira. Eram fabricados arreios, bainhas de faca, serigotes, lambris e selas. Dos retalhos que sobravam faziam-se chinelos, numa produção caseira (os chinelos eram mais propícios para o trabalho do colono). Logo em seguida, iniciou-se a fabricação de botas, que foi o primeiro produto de grande aceitação na região.

No início de século XX a forma artesanal de produção é substituída pela indústria propriamente dita, com uso de máquinas. O crescente desenvolvimento das pequenas fábricas favoreceu o surgimento cada vez mais intenso de unidades fabris, fazendo com que Novo Hamburgo se transformasse num polo urbano regional, atraindo colonos da zona rural, que vinham em busca de melhores condições de vida.

Tendo esse cenário como pano de fundo, nos propomos a estudar a participação feminina no processo de desenvolvimento econômico, a partir da colonização alemã no Rio Grande do Sul e especialmente na região do Vale dos Sinos, até meados da década de 1930. O período que se estrutura a partir do Estado Novo constituindo-se em uma conjuntura específica, é o limite de abrangência do trabalho.

A casa, a roça e a fábrica: a mulher na tripla jornada de trabalho

Iniciamos a discussão sobre os papéis desempenhados pelas mulheres, na trajetória de desenvolvimento da Antiga Colônia Alemã de São Leopoldo, com aquilo que Pedro (2004) afirma sobre as mulheres do sul do Brasil, quando se refere a história das mulheres do século XIX. Para a autora, que se debruça sobre as publicações dos jornais sulistas do final do século XIX e do início do século XX, esses veículos de informação não devem ser responsabilizados por criaram – sozinhos – os modelos ideais de mulher como boas mães, virtuosas esposas e dedicadas filhas. Ao contrário, esses modelos, em sua visão, já faziam parte do imaginário ocidental, podendo ser encontrados na literatura, no sermão das missas, nos textos escolares, bem como nas tradições locais (PEDRO, 2004, p.281).

Dessa forma, percebemos claramente a imagem construída e difundida sobre as mulheres da área de imigração alemã no Rio Grande do Sul, que colocava as mulheres em um lugar secundário, sem grande expressividade no mundo do trabalho. Na maioria das interpretações realizadas pelos estudiosos da imigração alemã, as mulheres eram protagonistas do espaço doméstico, ficando sua atuação, reservada ao espaço privado da casa, da família e dos afazeres considerados como “próprio de mulheres”.

No caso específico do Rio Grande do Sul, observa-se a prevalência de narrativas historiográficas – em especial até a década de 1980 – que colocaram os feitos masculinos em posição de destaque, reafirmando uma história marcada apenas pelos *vultos* do gênero masculino. É somente a partir da década de 1990, com a difusão dos programas de pós-graduação em história que essas narrativas sofreram significativas mudanças, na medida em que novas pesquisas no campo da história surgiram e colocaram as mulheres como objeto de suas produções.

Já, em relação aos estudos da imigração, no Rio Grande do Sul predominou até pouco tempo a imagem do “homem imigrante” responsável pela “epopeia” da imigração. Esse também é o caso dos estudos sobre imigração alemã, realizados até a década de 1980 e que reafirmaram a visão “civilizadora” do imigrante no sul do Brasil. Ainda são escassos os trabalhos que problematizam o papel desempenhado pelas mulheres imigrantes e descendentes de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul, fazendo com que ainda prevaleça a imagem de que a mulher pouco, ou quase nada, contribuiu para o desenvolvimento da economia das áreas de imigração.

Exemplo recente destas pesquisas, que procuram dar visibilidade ao papel da mulher em contextos marcados pela imigração alemã no extremo sul do Brasil é o trabalho publicado, recentemente, por Lorena Almeida Gill (2019), que problematiza um processo judicial de 1945, na cidade de Pelotas, extremo sul do estado, e que percorre, à luz da micro-história e da história das mulheres e de gênero, o percurso de Olga Tochttenhagen, então com vinte anos de idade, que lutou pelo reconhecimento de seus direitos trabalhistas na justiça, em razão de sua demissão de uma alfaiataria por ter faltado ao trabalho. A trajetória de Olga ilustra, de forma exemplar, as dificuldades das mulheres imigrantes e de suas descendentes, pelo seu reconhecimento fora do espaço da vida privada.

A pesquisa traz importantes elementos que permitem pensar o papel da imigração alemã na cidade, bem como traz o contexto de luta contra a pandemia de tuberculose e o movimento de luta das mulheres, em busca de postos de trabalho nos

empreendimentos indústrias na primeira metade do século XX e as dificuldades encontradas, em razão de serem mulheres.

Experiências de pesquisa, como essa que traz o caso da jovem descendente de imigrantes alemães, em sua busca de reconhecimento no mundo do trabalho, mostram como as mulheres nem sempre se silenciaram e se adequaram as condições impostas pelo universo masculino, que tradicionalmente impunha sérias e diversas limitações à visibilidade do trabalho das mulheres, em especial nos contextos associados ao desenvolvimento industrial, cujo percurso histórico é, na maioria das vezes, caracterizado pelo protagonismo masculino.

Já quando pensamos nas imagens produzidas sobre as mulheres trabalhadoras, no contexto da imigração alemã no Rio Grande do Sul, devemos considerar especialmente os elementos simbólicos, que muitas vezes invisibilizam seu trabalho, desconsiderando a atividade doméstica como uma forma de trabalho, inclusive desqualificando os afazeres domésticos como uma função secundária, mas cuja função recai, inevitavelmente sobre a mulher, como se essa fosse sua função biológica.

Nesse contexto, a mulher de origem germânica aparece como exemplo da manipulação da imagem, através da qual se busca inserir a mulher imigrante do século XIX exclusivamente no espaço privado da casa, onde cabe a ela zelar pelo lar e cuidar da família. Nesse universo a mulher não aparece desempenhando atividades fora do espaço doméstico, elemento que irá sofrer profundas transformações na região colonial, especialmente nas primeiras décadas do século XX, com a ascensão do setor coureiro-calçadista, que se tornará na principal atividade econômica da região.

Cabe, ainda destacar que não se pretende reproduzir o discurso ufanista, que faz da história da imigração alemã no sul do Brasil, uma linha ascendente de sucesso, não poucas vezes atribuído a capacidade de trabalho do elemento germânico. É inegável o rápido desenvolvimento econômico da região a partir da colonização, para o qual incorreram todo um conjunto de fatores favoráveis, que não nos cabe aqui analisar, mas sim ponderar um certo exagero na ênfase do discurso étnico, presente nas explicações para o desenvolvimento econômico. Interessa-nos aqui, identificar o papel feminino neste contexto, assinalando sua participação nas mais diferentes atividades produtivas.

Há um consenso entre os estudiosos mais recentes da imigração alemã, que a mulher nesta região ocupava, especialmente nos primeiros tempos, uma posição de destaque, mesmo que oficialmente o papel principal coubesse aos homens. Janaína Amado (1987, p.41) diz a esse respeito que “a opinião delas era levada em conta na compra de um lote de terra, de uma vaca, ou mesmo de algumas sementes” A autora

atribui esta relativa importância a sua contribuição econômica, necessária neste período de instalação. Ela cita um trecho da carta do argentino Gutierrez em visita a São Leopoldo em 1844 e a comenta:

[...] as mulheres lavram a terra juntamente com seus maridos e pais e governam um arado tão bem quanto elas montam a cavalo como homens [...]. Além dos serviços domésticos, elas também plantavam, colhiam, cuidavam dos animais, costuravam, fabricavam pão, manteiga, cerveja, charutos, tecidos. E tinham filhos! [...] da capacidade de trabalho e organização feminina dependia grande parte do progresso econômico da família (AMADO, 1987, p.41).

Embora Jean Roche (1969) diga que esta abrangência do trabalho feminino foi mais importante na primeira geração de imigrantes, os relatos orais apontam para a permanência desta situação no século XX, como podemos extrair do testemunho da Sra. Luiza, moradora de Rolante, município localizado no Vale dos Sinos, na década de 1920: “na colônia eu trabalhava de tudo, cortava lenha, limpava o mato, e depois pegava o cavalo botava no arado lavrava e se o cavalo não andava direito, pegava os boi [...]. Na roça as mulhé trabalhava igual os home [...]. Em casa os home não ajudava nada [...]”.⁶

A “roça” era considerada um espaço doméstico e, portanto, parte da área de atuação feminina tradicionalmente aceita. Assim, a maioria das entrevistadas, incluem, ao relacionar as suas tarefas ou as de sua mãe, a roça como continuidade do trabalho doméstico, como podemos observar nos depoimentos a seguir: “A mãe trabalhava na roça, o pai vendia verdura, ele era verdureiro [...] sim o pai também ajudava na roça [...] nós também ajudava [...]”.⁷ “Eu cuidava dos meus irmão pequeno porque a mãe tinha que trabalha na roça.”⁸

A roça, por sua vez, estabelecia uma relação direta com o espaço urbano, que se desenvolvia com os primeiros estabelecimentos industriais do setor coureiro-calçadista, na medida em que a produção da roça era responsável pelo abastecimento de alimentos da cidade. Matos e Borelli (2012) descrevem essa dinâmica, que ligava o rural e o urbano, mostrando que a atividade da roça era desenvolvida, na maioria das vezes, pelos imigrantes e seus descendentes – como é o caso da área de imigração alemã – que produziam e vendiam seus produtos na cidade. Assim, a cidade era abastecida cotidianamente de produtos como o leite, que era entregue, na maioria das vezes, pelas mulheres, que guiavam suas carroças e charretes. Também fazia parte desse comércio, um vasto cardápio produzido artesanalmente pelas mulheres da roca, como compotas de frutas, de geleias, de pães e a tradicional cuca [elemento da gastronomia teuto-brasileira,

que consiste em uma espécie de massa de pão, recheada com frutas e coberta com uma mistura de açúcar e banha de porco, assada em forno à lenha].

Na medida em que as cidades se desenvolveram com a indústria, observou-se também a diversificação das atividades econômicas da região, o que levou as mulheres a ocuparem outros espaços, sendo um deles, a fábrica, que seguiu a lógica da expansão industrial do Brasil como um todo, que ao incorporar mulheres e crianças no setor industrial leva a contradições ao nível do capital que,

[...] de um lado necessitava dessas mulheres para a reprodução de força de trabalho e dessas crianças como força de trabalho futura – quanto para família operária – que para reproduzir-se precisava engajar todos os seus membros no âmbito do trabalho assalariado, mas ao mesmo tempo, e pelas mesmas razões, necessitava do trabalho doméstico das mulheres (PENA, 1981, p.193).

Entretanto, mesmo fazendo parte da realidade da maioria delas, a fábrica situava-se fora do espaço doméstico, sendo que este tipo de trabalho era considerado como “extra”, passível de ser dispensado quando a situação momentânea de “aperto” passasse.

Esta concepção encontra respaldo no ideário positivista difundido no Brasil no início do século, que defendia que a mulher deveria ficar isenta de todo trabalho exterior ao lar. A ela caberia o papel de mãe, guardiã da família, bondosa e pacífica, encarregada de preservar a ordem moral da sociedade e manter o equilíbrio social. Defensor da ordem burguesa da sociedade, o positivismo comtiano difundiu estes valores para toda a sociedade, inclusive no meio operário, porém para a grande maioria este ideal estava bastante distante da prática.

Entre o discurso e a prática, estavam as dificuldades econômicas da maioria das famílias, que tinham necessidade do trabalho feminino fora do lar. No entanto, este seu trabalho ficava a margem do mundo masculino da produção, sendo que às mulheres eram destinadas as funções menos qualificadas e pouco remuneradas, como podemos extrair dos depoimentos abaixo, referentes a atividade coureiro-calçadista em Novo Hamburgo.

Tinha aquela sessão enorme das mulheres, né [...] tinha o contramestre e depois nas outras repartições eram os homens né [...]. Costura, prepara, não é, era isto o serviço [...] perfura o calçado, limpá. [...] Ganhavam menos [...] aquilo ajudava [...] eu era quase criança, uns treze, quatorze anos.⁹

Eu trabalhava quando eu era solteira [...] depois de casada eu não trabalhava sempre, só quando era preciso né [...]. Eu botava sola, colava, passava cola [...]. Montar e cortar era serviço do home. As

mulher não podiam fazer esse serviço [...]. Sim, os home sempre ganhava mais [...].¹⁰

Em outro depoimento, podemos observar que a visão masculina da realidade em questão, não diferia daquela das mulheres, conforme podemos extrair da fala do Sr. Germano:

Quando eu vim para Novo Hamburgo, né, em 1913, e depois adiante, né, as mulheres trabalhavam em casa, as moças trabalhavam na fábrica, não é, assim foi [...]. O Adams já tinha bastante moças lá trabalhando, mulheres casadas também, quem podia né, trabalhava lá [...]. As vez o marido, o homem trabalhava no Adams, né, e levava serviço para casa, então a mulher ajudava a costurar, cortar, estas coisas.¹¹

Este último depoimento ilustra uma prática muito comum, consolidada na região com o desenvolvimento da indústria calçadista: a de levar o serviço da fábrica para casa, onde a mulher pudesse realizá-lo sem sair de seu espaço doméstico e sem que precisasse abandonar as tarefas da casa e o cuidado dos filhos. Elas faziam de tudo. Aceitavam qualquer trabalho que lhes permitisse obter algum rendimento, considerado por elas próprias como “extras”, caracterizando o seu “trabalho de resto”, como podemos observar no depoimento a seguir:

A minha vida foi assim: desde o começo sempre trabalhei bastante [...] com dezesseis anos aprendi a fazer chinelo [...] e depois quando chinelo não dava mais muito, eu fazia sapatinho de criança [...]. Aí eu já era casada, tinha 21 anos [...] meu marido trabalhava no curtume [...]. Fazia de tudo em casa porque eu tinha 4 filhos, né? A minha irmã fazia a mesma coisa, fazia chinelo, encapava salto, montava sapato de homem [...]. A minha irmã mais velha não trabalhava nisto, ela muito tempo lavava roupa pros padre. A minha mãe já fazia isto. Sabe, naquele tempo a gente pegava o que dava pra ganhá um pouco de dinheiro[...] a gente tinha muito serviço, eu fazia roupinha pras vizinha [...]. Ainda tinha dois terreno, eu cuidava, plantava aipim, tudo quanto era verdura, batata doce, um pouco de amendoim. Em sábado o marido ajudava, dia de semana eu fazia mesmo [...].¹²

Esta condição foi oficializada pelo decreto 181 de 24 de janeiro de 1890 que definiu a condução da mulher como mera auxiliar do homem na gestão familiar, sendo base do artigo 240 do código civil de 1916 que confirma a incapacidade da mulher casada, sendo que com o casamento ela assumia a condição de consorte, companheira e auxiliar nos encargos da família. O artigo 251 do mesmo código ainda ressalta que na falta do marido, essa mesma mulher assumia o lugar de chefe da família cessando sua incapacidade.

As trabalhadoras eram ainda, tratadas como “frágeis e indefesas”, “passivas” e carentes de “consciência política” (MATOS; BORELLI, 2012, p.128), numa tentativa

de desacreditar e desqualificar os movimentos de luta, já organizados nas primeiras décadas do século XX. As mulheres atuavam das lutas operárias, das mobilizações, e até mesmo de paralizações de fabricas, onde lutavam pela implementação de melhores condições de trabalho – como a redução da jornada de trabalho. Matos e Borelli (2012) afirmam que nesse contexto de luta, em defesa de uma pauta feminista, eram também chamadas de “indesejáveis”, dado o seu grau de engajamento e movimentação na causa trabalhista.

Como aponta Marques (2016) em seu estudo sobre a luta pela regulação e reconhecimento do trabalho feminino no Brasil da década de 1930:

Durante o intenso debate público que se deu naqueles anos, grupos feministas se apresentaram à cena pública para reivindicar inicialmente o direito de votar e, uma vez conquistado esse direito em 1932, pressionar os homens públicos para avançar na agenda da igualdade jurídica com os homens. Nesse esforço, reivindicaram ter voz também na regulamentação dos ofícios exercidos por mulheres (MARQUES, 2016, p.669).

Soma-se a esse contexto histórico, a falta de oportunidades profissionais, era de fato, um grande obstáculo para as mulheres conquistarem maior autonomia financeira. De forma mais visível, as mulheres casadas e que, portanto, estavam vinculadas ao marido, não conseguiam fazer parte da luta, pois nem mesmo poderiam representar qualquer queixa trabalhista sem a anuência de seus cônjuges. Esse elemento, que insere a mulher numa condição de inferioridade de gênero, impediu, em grande parte, os avanços e a visibilidade do trabalho das mulheres na esfera pública e o próprio reconhecimento dos direitos sociais das mulheres, que eram impedidas de desempenhar cargos de chefia ou espaços de maior prestígio social no mundo do trabalho.

Como mostra Marques (2016), essa situação sofreria algumas mudanças, somente com a ascensão de Getúlio Vargas, em 1930, e a incorporação de um conjunto de leis trabalhistas em 1943, trazendo grande comoção nacional em torno do debate sobre os direitos das mulheres, como o fato de “proteger a maternidade e a forma de fazê-lo, a condução política do serviço de assistência social à maternidade e à infância, além da conveniência de se restringir o acesso de mulheres a ofícios considerados perigosos ou contrários à natureza feminina” (MARQUES, 2016, p.683).

Com isso, é somente em 1943 a mulher adquiriu o direito de trabalhar livremente sem autorização do marido. No entanto, esse poderia impedi-la de continuar no emprego se considerasse que estivesse prejudicando a família. Destaca-se, ainda, que as leis trabalhistas do pós 1930 desenvolveram uma série de mecanismos de proteção com base na sua capacidade reprodutiva, em sintonia com o capital industrial, que

corroboraram para a marginalização do trabalho feminino, acentuando o caráter temporário do trabalho feminino.

Os depoimentos citados, podem ser considerados como recortes do cotidiano de grande parte das mulheres descendentes de imigrantes, moradoras na região de colonização alemã do Rio Grande do Sul. Muitos dos relatos podem ser caracterizados pelo que Weimer (2010) chama de “passagem inter-geracional da memória”, na medida em que os depoentes falam das experiências que lhe foram relatadas pelas suas mães e/ou avós e, mesmo constituindo-se em histórias pessoais, possuem uma certa unidade de significação, na medida em que estas pessoas partilharam de uma mesma realidade social e cultural, sendo que suas estratégias de sobrevivência fruto, em parte, das próprias condições do meio, acabavam por ser semelhantes, dando a este segmento social – uma certa identidade.

As (os) entrevistados moravam nas zonas rurais próximas a Novo Hamburgo, como Rolante, Dois Irmãos, etc. Grande parte dos habitantes destas áreas tenderam à deslocarem-se para Novo Hamburgo atraídos pelo crescimento econômico. Jean Roche (1969) ressalta o fato de as mulheres destas áreas buscarem casamentos em outras etnias e questiona se este fato não seria uma fuga à condição de agricultor.

Na cidade de Novo Hamburgo, a agricultura não possuía muito destaque. Para Leopoldo Petry (1959) este fato deve-se ao solo pouco fértil e as inúmeras subdivisões das propriedades distribuídas aos primeiros povoadores. A roça na cidade vai ser substituída pelas hortas no fundo do quintal, geralmente mantidas pelas mulheres, auxiliadas pelos maridos nos finais de semana. Em depoimentos já citados podemos observar essa prática, quando D. Elza relata que além de suas atividades domésticas e fabris possuía dois terrenos nos quais plantava produtos para uso de sua família. A horta no fundo do quintal pode ser vista ainda hoje na região.

Toda(o)s os entrevistada(o)s eram descendentes de famílias alemãs, moradores na região de colonização alemã e se auto definiam como alemães. A maioria possuía ainda um forte sotaque do dialeto alemão, falado ainda no interior destas regiões. Algumas delas frequentaram os primeiros anos escolares, sendo minimamente alfabetizadas. Nenhuma das entrevistadas, frequentou a escola além do nível básico. Ao relatar suas experiências de vida, essas mulheres nos falam do mundo do trabalho, da sua luta diária pela sobrevivência, sua e de sua família. Enfim, as narrativas referem-se a realidade social em que viveram e nesta, o significado de suas vidas esteve, associado, sobretudo, ao mundo do trabalho, seja ele na roça, em casa ou na fábrica.

Os tempos mudam os ofícios: as mulheres na atividade comercial e industrial

As primeiras referências a atividade comercial na região de colonização alemã, remetem a “venda”. A pesquisadora Angela Sperb (1987, p.40) assinala que na colônia venda era o lugar de maior movimento. “Era o lugar onde se realizavam as transações comerciais, onde o produto dos colonos era cotado e onde estes podiam adquirir gêneros que não produziam”.

Em seu estudo Sperb (1987) analisou o inventário de João Pedro Schmitt, de 1868. Schmitt era um próspero vendeiro do Hamburgerberg (localidade onde iniciou o povoamento de Novo Hamburgo). Segundo ela, a venda do Sr. Schmitt “[...] era armazém de secos e molhados, armarinho, drogaria, casa de ferragens, papelaria, bar e, provavelmente nos finais de semana, salão de baile” (SPERB, 1987, p.41).

A venda foi restaurada, num trabalho conjunto da comunidade e equipe técnica ligada ao município. Esse espaço comercial foi retratado em um quadro pintado por Pedro Weingertner, em 1982. O artista ficou conhecido por pintar cenas cotidianas e paisagísticas do Rio Grande do sul do século XIX. Nessa pintura aparece em destaque, Catarina Schmitt, viúva de Pedro Schmitt. Ela está colocada atrás do balcão, indicando sua atividade de comerciante e então, proprietária do estabelecimento. Sua função de mãe também está representada pela presença de seu filho menos, Adão Adolfo brincando no chão do estabelecimento.

Imagem 1 - Fios Emaranhados, de Pedro Weingärtner, 1892.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Weing%C3%A4rtner_-_Fios_emaranhados.jpg. Acesso em 11 ago. 2020.

No inventário estudado consta que a viúva ficou com a casa de comércio, além das dívidas ativas, por serem de difícil cobrança. Provavelmente Catarina já trabalhava na venda antes da morte do marido, estando familiarizada com as negociações. Esta afirmativa é reforçada por ser Pedro Schmitt, além de vendeiro, transportador estabelecido desde 1830, o que o obrigava a frequentes ausências.

Entrevistamos a neta de Schmitt, que contava 83 anos por ocasião da entrevista, em 1991. Ela nos contou um pouco sobre o comércio dos seus avós. Mesmo com um poder aquisitivo considerado elevado para a época e local, ela conta que sua mãe trabalhava tanto na venda quanto na preparação dos bailes, que ocorriam no salão de sua propriedade ao lado da venda.

Conta ainda, que os bailes naquela época eram sempre acompanhados de janta, o que exigia o trabalho de uma semana inteira com a preparação das comidas, tarefas acompanhadas de perto por sua mãe com auxílio de moças contratadas especialmente para este período. Fato esse que indica um corte de classe ao caracterizar as mulheres da colônia alemã, mas que não trataremos aqui. Além disso, quando ocorriam os Kerbs¹³ vinham os parentes de outras localidades, sendo que a família que sediava o evento tinha obrigação de dar hospedagem aos visitantes, aumentando o trabalho doméstico, em geral, realizado por mulheres.

É também dos estudos de Ângela Sperb (1983) que trazemos outro exemplo da presença feminina na atividade comercial, enquanto empreendedora. Nas primeiras décadas do século XX instalou-se no Hamburgerberg a Padaria Reiss, de propriedade de Heinrich Reiss. Em 1905, quando casou-se com Karolina Kraemer, Reiss já estava instalado como padeiro. O casal deu novo impulso a padaria e coube à Karolina (chamada de Kaline) a administração dos negócios, enquanto Reiss fazia os pães. Ângela Sperb em reportagem ao jornal Hamburgerberg escreve:

Foi Kaline, quem durante os primeiros anos, distribuiu o pão, levando-o em carroças até Campo Bom, Dois Irmãos e Sapiranga, enquanto Reiss trabalhava fazendo o pão. [...] as tarefas do casal continuaram divididas: Reiss, cuidando da produção e trabalhando com os outros padeiros e sua esposa responsável pela comercialização, cuidando do negócio, dos empregados e da aquisição de matéria prima. [...] Frau Reiss era mulher do dinheiro. O caixa ficava com ela e o próprio Reiss lhe pedia o seu “Taschengeld” (SPERB, 1983, p.26).

A Padaria Reiss prosperou, sendo uma das primeiras a adquirir um forno a vapor, além de toda maquinaria – massadeira, divisora de pão, peneira de farinhas e máquinas de limpar sacos. O casal Reiss enriqueceu, muito por conta da habilidade de Kaline para fazer negócios. Ao que consta, Kaline sempre foi independente, cuidando de seu próprio sustento, mesmo morando com os pais. Quando solteira trabalhava “ em casas de família, inclusive em Porto Alegre, como costureira no preparo e feitura de enxovais para noivas e demais costuras” (SPERB, 1983, p.25).

Estes dois exemplos, Catarina Schmitt e Karoline Reiss foram citados por dispormos de dados mais completos sobre eles através das pesquisas de Sperb. Porém a atividade comercial exercida por mulheres abrangia um universo bem maior, lembrando que, além dos estabelecimentos comerciais, sempre existiu um comércio paralelo, como hoje, que era de domínio das mulheres, como o pão e os doces que a já citada Dna. Elza fazia para vender ou os crochês de Dna. Maria. Este pequeno comércio de mercadorias produzidas pelas mulheres era o ideal, pois podia ser realizado em conjunto com o trabalho doméstico, não interferindo na ordem familiar. A mulher cumpria assim seu papel de “auxiliar do marido”, através de uma renda extra.

Entre o final do século XIX e início do século XX, surgiram as primeiras fábricas de calçados no Vale dos Sinos. Entrevistamos um descendente da pioneira fábrica de calçados de Pedro Adams Filho, referida na entrevista do Sr. Germano. Habitado com as entrevistas relativas a indústria da família por seu significado para o desenvolvimento econômico da região,¹⁴ se surpreendeu quando anunciamos que nosso enfoque não era propriamente o empreendimento industrial, mas queríamos saber sobre

as mulheres da família e se elas exerceram alguma atividade na indústria. A partir dessa provocação, o entrevistado nos deu o seguinte depoimento:

Minha avó, Dna. Rosa Saenger Adams, ela ajudou muito meu avô na fundação da fábrica [...] que foi uma das pioneiras de calçados de Novo Hamburgo. Ela ajudava na fábrica, costurava os sapatos. [...] além de ter que manter as pessoas que trabalhavam em casa, porque todo mundo morava longe, não tinha condução, ela tinha que cozinhar para toda aquela gente e, além disso trabalhava na fábrica. Minha avó era muito dinâmica, autoritária. Tinha mais uma mulher que a auxiliava na costura. A fábrica e a casa eram quase a mesma coisa, era ao lado.¹⁵

Com o avanço da indústria calçadista desenvolveram-se outras paralelas, muitas relacionadas ao calçado. Uma delas é a indústria mecânica industrial. De início as máquinas eram importadas e posteriormente, especialmente no período da guerra, passaram a ser produzidas localmente. Neste setor, uma mulher tornou-se destaque: Ella Einsfieldt.

Ella Einsfield era de uma família de mecânicos, seu pai e seus irmãos foram destacados na historiografia de Novo Hamburgo devido a sua importância no desenvolvimento dos transportes. Eles adaptaram um motor de automóvel em um bonde, criando o primeiro bonde motorizado da cidade. Posteriormente possuíam uma linha de ônibus que ia até o litoral. A irmã, Ella, não consta em nenhum livro sobre a história da cidade, embora tenha sido matéria em algumas edições do jornal da cidade em tempos mais recentes e é com base nessas matérias que narramos brevemente sua trajetória.

Ella cresceu dentro da oficina de seu pai, João H. Einsfield e desde os sete anos de idade, já trabalhava na oficina. Em 1922, seu pai faleceu e Ella, então com quatorze anos, assumiu a oficina e uma representação de automóveis Chevrolet. Em 1924, na primeira exposição industrial de Novo Hamburgo foi premiada com a medalha de ouro, com gravuras em aço. Mas tarde dedicou-se exclusivamente às máquinas de costura de couro. Inicialmente importava as máquinas Pfaff (alemã), as quais comercializava e fornecia manutenção. Mas Ella, logo começou a adaptar as máquinas alemãs, o que lhe rendeu grande prestígio na empresa alemã, sendo convidada para as convenções internacionais da empresa.

Ella Einsfield foi casada com Germann Gerstdl, e embora tenha adotado o sobrenome do marido, ninguém a conhecia por esse sobrenome, mas pelo seu de solteira. Essa atuação de Ella a tornou uma figura folclórica e muito conhecida na cidade. Ao perguntar sobre ela para algumas pessoas, as lembranças vinham associadas a exemplos de alguma atividade considerada masculina e a excepcionalidade dessas

práticas: “[...] ela tinha auto né, eu diversas vezes passei lá, ela deitada debaixo do auto trabalhando”. “[...] ela trabalhava que nem um homem [...] ela mexia na graxa [...]”. “[...] a Dna, Ella foi uma das mulheres que se destacaram como trabalhando para fora”.

Em 1984 o *Jornal Exclusivo de Novo Hamburgo* faz uma matéria relatando a referência a Ella Einsfield feita pela revista da Pfaff alemã em 1958:

Durante o Congresso de Representantes Industriais deste ano, celebrado em Kaiserslautern, a Sra. Gerstl, do Brasil (onde se dedica com muito êxito a venda de máquinas de costura Pfaff), informou sobre interessantes novas técnicas de costura inventadas por ela mesma. Seus colegas do sexo oposto estavam surpreendidos com seus excelentes conhecimentos técnicos. (RIHL, 1984, p.20.).

Ela própria pensava-se como uma mulher que fazia trabalho de homem, conforme relato do Sr. Pedro sobre uma conversa que teve com ela:

A última vez que eu falei com ela [...] encontrei a Dna. Ella numa FENAC e conversando [...] tirei um cigarro do bolso e disse: Fuma? Ela disse: não eu não posso fumar. Ué, não pode por que? Porque eu sou uma mulher, eu dirijo, eu sou mecânica e agora ainda fumar, aí eu vou ficar muito masculina.¹⁶

Até mesmo para homenageá-la, em artigo publicitário do *Jornal Exclusivo de 1990*, ela é masculinizada para adquirir maior importância. O anúncio diz: “ Ella Einsfield Gerstl, “o pai da Mecânica Industrial no Vale”, evidenciando a construção hierárquica das relações de gênero na linguagem.

Por ocasião da coleta dos relatos aqui apresentados, o intento era resgatar a presença feminina nos acontecimentos históricos, neste caso da região de imigração alemã do Rio Grande do Sul. Esse intento vinha no rastro das primeiras produções acadêmicas das mulheres a partir do final dos anos 1970. O alargamento das fontes, metodologias e temas da historiografia levou ao questionamento do sujeito universal masculino em que as mulheres apareciam somente nas margens ou como excepcionalidade.

Todo discurso sobre temas clássicos como a abolição da escravatura, a imigração europeia para o Brasil, a industrialização ou o movimento operário, evocava imagens da participação de homens robustos, brancos ou negros, e jamais de mulheres capazes de merecerem uma maior atenção”. Mesmo ainda distante dos estudos feministas que passaram a problematizar as relações hierárquicas e de poder entre os gêneros, já estava presente “uma vontade feminina de emancipação” (RAGO, 1995, p. 81).

Nesse sentido é inegável as mudanças nos papéis e relações de gênero dos últimos anos. O binarismo feminino e masculino essencializado foi exposto aos debates

de ativistas e acadêmicos que tem contribuído para a transformação da produção de conhecimento e da vivência das pessoas (BIROLI, 2018, p.9).

No entanto, essa condição não reflete o estatuto desses estudos na academia. A incorporação dos estudos de gênero nas ciências humanas ainda apresenta uma resistência silenciosa e difícil de ser identificada. Segundo Maria da Glória Oliveira (2018, p.131) há uma “guetização” desses estudos na academia, tal como nos cursos de história, onde quase sempre são oferecidos como disciplinas eletivas, o que demonstra certa “particularidade” desse conteúdo “tido como específico”, ou seja, o “outro” da história. Revela-se, portanto, um longo processo de mudanças, mas também de permanências.

A identificação dessas permanências, potencializadas pelo momento atual de um reacionarismo, que parece reavivar uma cultura histórica de exclusão e violência, entrecruzada pelo discurso da moralidade foi um dos fatores que nos fez retomar essas fontes e, em parte, esse discurso dos anos 1980/90.

Ao olhar novamente para esse material emergem questionamentos para além dos papéis exercidos pelas mulheres naquela sociedade, na perspectiva da História Social. Um deles, a necessidade de percebermos a não universalidade do sujeito mulher, observando as especificidades oriundas de cortes de raça, classe e etnia. Outro diz respeito a historicidade das relações de gênero. Sob influência dos estudos Foucaultianos podemos desconstruir os discursos, por muito tempo naturalizados sobre essas mulheres, observando o caráter cultural e histórico dessas construções, entendendo sujeitos e objetos como produtos de práticas culturais, para pensar as diferenças entre os sexos enquanto construções culturais historicamente situadas.

Buscamos, através dessa análise, contribuir para a difusão do conhecimento produzido sobre a presença das mulheres na área de imigração alemã no sul do Brasil. Percorrendo parte do percurso destas mulheres, se tornou evidente a luta e o esforço delas pela legitimidade e visibilidade no espaço social e o quanto são plurais, dinâmicas, resistem, acomodam, controlam, confinam, agenciam e agregam vitalidade no espaço construído pelo protagonismo feminino.

Referências

AMADO, Janaína. *Conflito social no Brasil: a revolta dos Mucker*. 1 Ed. São Paulo: Símbolo, 1978.

BIROLI, Flávia. *Gênero e Desigualdades: limites da Democracia no Brasil*. 1Ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. A gênese do conceito de habitus e campo. In: *O Poder Simbólico*. 1ª ed. Lisboa: Difel, 1989.

DADALTO, Maria Cristina; PAVESI, Patricia Pereira. Sinais da historicidade revelados em fragmentos de memória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Vitória, n. 76, p.142-157, 2020.

GILL, Lorena Almeida. A luta de Olga por seus direitos: imigração, saúde e trabalho de mulheres em Pelotas, RS (década de 1940). *História*, Assis/Franca, v.38, e2019003, p.1-20, 2019.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 1ª ed. São Paulo: Centauro, 2004.

JANOTTI, Maria de Lurdes M. A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates. *História Oral*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 9-22, jan.-jun.2010.

MARQUES, Teresa Cristina Novaes. A regulação do trabalho feminino em um sistema político masculino, Brasil: 1932-1943. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.29, n.59, p.667-686, dez. 2016.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (org). *Nova História das mulheres*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2012. p.126-147.

MEIHY José Carlos Sebe Bom. Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro. *Revista de História*. N 155, USP, São Paulo, 2006. P. 191-203.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In.: MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

MONTE DOMECCQ. O Rio Grande do Sul Colonial: Estabelecimento Gráfico Thomas, Paris/Barcelona, 1918.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 11, n. 28, set-dez, 2018, p. 104-140.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História* [online] São Paulo, 2005, vol.24, n.1, p.77-98

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary Del. (org). *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p.278-321.

PERROT, Michelle. *História da vida privada*. vol. IV - Da Revolução Francesa à Primeira Guerra – 1ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História da Indústria sul-riograndense*. 1º ed. Guaíba: Riocell, 1985.

PETRY, Leopoldo. *O município de Novo Hamburgo*. 1º ed. São Leopoldo: Rotermund & Co., 1959.

RIHL, Claudete. D. Ella Einsfield Gerstl: a dedicação de uma mulher às máquinas de costurar couro. *Jornal Exclusivo*. nº3. Novo Hamburgo, 1984, p.20.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In.: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. 1º ed. São Paulo: UNESP, 1995.

ROCHE, Jean. *A colonização alemã e o Rio Grande do Sul*. 1º ed. Porto Alegre: Globo, 1969.

SCHEMES, CLÁUDIA. Pedro Adams Filho: empreendedorismo, indústria calçadista e emancipação de Novo Hamburgo (1901-1935). *Tese de Doutorado*. Porto Alegre, PUCRS em 2005.

SCOTT, Joan. EXPERIÊNCIA. In.: SILVA Alcione Leite da, LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.) *Falas de Gênero*. 1º ed. Editora Mulheres, Santa Catarina, 1999 p. 21-55.

SILVA, V. P.; BARROS, D. D. Método história oral de vida: contribuições para a pesquisa qualitativa em terapia ocupacional. *Revista Terapia Ocupacional*. Univ. São Paulo, v. 21, n. 1, p. 68-73, jan./abr. 2010

SPERB, Angela Tereza. O inventário de João Pedro Schmitt. In.: Anais do IV SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DA IMIGRAÇÃO E COLONIZAÇÃO ALEMÃ NO RIO GRANDE DO SUL – 1980. São Leopoldo, 1987.p.17-44.

SPERB, Angela Tereza. Heinrich Reiss: um padeiro no novo mundo. *Hamburgerberg*. Hamburgo Velho, n.1, Maio, 1983, p.25-28.

VENDRAME, Maíra; KARSBURG, Alexandre (org). *Micro-história: um método em transformação*. 1º ed. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

VOIGT, André Fabiano. O teuto-brasileiro: a história de um conceito. ESPAÇO PLURAL. nº 19, Cascavel, 2008, p. 71-81

WEIMER, Rodrigo. “O meu avô me contava”: dinâmicas de circulação da memória do cativo entre descendentes de escravos. Osório, século XX. *História Oral*, São Paulo. v. 13, n. 2, p. 65-87, jul.-dez. 2010.

¹Agência entendida como ação humana na sua interação entre o estrutural e o subjetivo e que introduzem diferenças em determinadas situações sociais. Nosso entendimento tem como base o conceito de *Habitus* de Pierre Bourdieu, sendo este entendido como “... um sistema de disposições duráveis e transferíveis a partir da incorporação das experiências vividas, atuando como matriz estruturante das percepções, apreciações e ações dos atores sociais”(BOURDIEU, 1983,p.61). Assim o *habitus* orienta o agente nas suas ações no mundo social a partir de uma incorporação das estruturas aliada a experiência vivida, possibilitando a percepção de suas possibilidades e limitações. Nesse sentido, a agência feminina do grupo pesquisado, pressupõe as regras sociais referentes a estrutura patriarcal e as experiências vividas

(familiares, religiosas, culturais, econômicas, educacionais). A partir desses elementos as mulheres pesquisadas orientam suas ações.

² Termo entendido aqui na sua concepção genérica segundo VOIGT (2008,p.75). “Teuto-brasileiro é a designação genérica que se atribui aos grupos de descendentes dos imigrantes alemães que colonizaram, a partir do século XIX, os espaços destinados pelo Governo brasileiro ou por empresários particulares para sua ocupação sistemática, sobretudo nos Estados do Sul”. Vale pensar esse conceito a partir da ideia de “germanidade”, compreendido como “o jeito de ser alemão no Brasil, englobando a língua, a cultura, o geist (espírito) alemão.

³ Não desconhecemos a diversidade de proposições e posicionamentos teóricos sobre a metodologia da história oral. Consideramos, entretanto, a história oral como uma possibilidade de dar voz aos grupos sociais, que muitas vezes, não podem ser acessados através de fontes documentais impressas. Desta forma, compreende-se a história oral na perspectiva da historiadora Janaina Amado, em sua obra: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marietade Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

⁴ De acordo com o historiador Charles Monteiro, a memória produzida socialmente (memória social) nos chega através de sua expressão material, como textos literários, jornais, monumentos ou instituições. MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. Histórias e memórias (1940 e 1972)*. São Paulo: 2001. Tese de Doutorado em História. PUCSP. p.125. Ainda sobre essa questão que envolve o conceito de memória, destacamos a afirmação de Fernando Catroga, para quem os termos memória social e memória coletiva são sinônimos e possuem o mesmo significado, ou seja, *a proto-memória e a memória propriamente dita têm uma atualização mais subjetiva e subconsciente, enquanto que esta última e a metamemória se expressam como rememoração; por sua vez, à metamemória cabe, sobretudo, o papel de acentuar as características inerentes à chamada memória social ou coletiva e às modalidades de sua construção e reprodução*. CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.) *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p.44.

⁵ Na área ocupada pela Colônia Alemã de São Leopoldo surgiram várias localidades e, posteriormente municípios, entre os quais Novo Hamburgo e Taquara. O primeiro, desde muito cedo, passou a rivalizar com a sede, São Leopoldo, o posto de principal centro urbano e industrial da região, tornando-se município em 1927.

⁶ Entrevista com a Sra. Luiza, concedida em 20 de março de 1992. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

⁷ Entrevista com a Sra. Erica, realizada em 10 de março de 1992, então com 74 anos. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

⁸ Entrevista com a Sra. Gabriela, realizada em 04 de abril de 1992, então com 82 anos. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

⁹ Entrevista com a Sra. Maria, realizada em 18 de abril de 1992, então com 82 anos. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

¹⁰ Entrevista com a Sra. Erica, realizada em 10 de março de 1992, então com 74 anos. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

¹¹ Entrevista com a Sr. Germano, realizada em 28 de abril de 1992, então com 97 anos. “Adams” refere-se a fábrica de calçados pioneira na região, pertencente a Pedro Adams Filho, fundada em 1898. O sobrenome foi preservado a pedido do entrevistado.

¹² Entrevista com a Sra. Elza, realizada em 12 de maio de 1992, então com 91 anos. O sobrenome foi preservado a pedido da entrevistada.

¹³ Kerb é uma festa difundida no contexto da Colônia Alemã e que comemora a data de fundação da primeira igreja da comunidade, ou seja, cada localidade tem sua própria data festiva, apresentando características bastante próprias em cada lugar no qual é celebrada, ainda hoje.

¹⁴ Pedro Adams Filho é um personagem destacado nos textos produzidos sobre a região do Vale do Rio dos Sinos, como exemplo da potencialidade dos imigrantes alemães para o desenvolvimento do Rio Grande do Sul. Além de constar em publicações locais, do município de Novo Hamburgo, ele consta também em publicações oficiais do Estado na época, como em MONTE DOMECCO. *O Rio Grande do Sul Colonial: Estabelecimento Gráfico Thomas, Paris/Barcelona, 1918*. Também é tema da tese de doutorado: SCHEMES, CLÁUDIA. *Pedro Adams Filho: empreendedorismo, indústria calçadista e emancipação de Novo Hamburgo (1901-1935)*. Porto Alegre, PUCRS em 2005. A autora entrevistou o neto de Pedro Adams Filho. Enfatiza-se que na tese, Rosa Saenger Adams, aparece somente no papel de esposa do empresário e mãe de seus filhos.

¹⁵ Entrevista com a Sr. Pedro, realizada em 10 de junho de 1992. O sobrenome foi preservado a pedido do entrevistado.

¹⁶ Entrevista com a Sr. Pedro, realizada em 10 de junho de 1992. O sobrenome foi preservado a pedido do entrevistado.

Artigo recebido em 09 de dezembro de 2020.
Aceito para publicação em 09 de março de 2021.

VERSÕES E CONTROVÉRSIAS SOBRE O AI-5: OS ECOS E REPERCUSSÕES DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

AI-5 VERSIONS AND CONTROVERSIES: THE ECHOES AND REPERCUSSIONS OF THE MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL

Adelino FRANCKLIN*

Janaína de Almeida TELES**

Thiago FIDELIS***

Resumo: Este texto tem por objetivo analisar os ecos autoritários herdados da ditadura militar (1964-1985) no Brasil da atualidade, a partir das declarações e mobilizações políticas realizadas entre 2019 e 2020, nas quais prevaleceu a defesa do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, medida que suspendeu as liberdades individuais e garantias civis previstas pela Constituição de 1946, inaugurando o período mais coercitivo da ditadura militar. Para melhor compreender esse contexto histórico, o presente estudo debate o retorno do pensamento autoritário ao centro da política brasileira, por meio de um diálogo com as interpretações historiográficas a respeito do golpe civil-militar de 1964 e o aprofundamento da institucionalização do estado exceção estabelecido com a edição do AI-5. Para tanto, o estudo pretende apresentar um panorama crítico do contexto histórico no qual o AI-5 foi promulgado, estabelecido à luz das evidências e investigações mais recentes sobre o período e o ato mais autoritário entre as medidas de exceção editadas pela ditadura militar.

Palavras-chave: AI-5; Ditadura Militar; Repressão Política; Memória da Ditadura; Governo Bolsonaro.

Abstract: This text aims to analyze the authoritarian echoes inherited from the military dictatorship (1964-1985) in Brazil today, from the political declarations and mobilizations carried out between 2019 and 2020, in which the defense of Institutional Act nº 5, of December 13, 1968, a measure that suspended individual liberties and civil guarantees provided for in the 1946 Constitution, inaugurating the most coercive period of the military dictatorship. In order to better understand this historical context, the present study debates the return of authoritarian thinking to the center of Brazilian politics, through a dialogue with historiographical interpretations regarding the 1964 civil-military coup and the deepening of the institutionalization of the exception state established with the edition of AI-5. To this end, the study intends to present a critical panorama of the historical context in which the AI-5 was promulgated, established in the light of the most recent evidence and investigations about the period and the most authoritarian act among the exceptional measures edited by the military dictatorship.

Keywords: AI-5; Military dictatorship; Political repression; Memory of the Dictatorship; Bolsonaro government.

* Doutor em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). E-mail: adelino.francklin@uemg.br.

** Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Professora de História do Brasil da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil. E-mail: janaina.teles@uemg.br.

*** Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). E-mail: thiago.fidelis@uemg.br

Introdução

Nos anos de 2019 e 2020 ocorreram manifestações no Brasil, que tiveram como pautas o fechamento do Congresso Nacional e o pedido de uma intervenção militar. Entre as faixas levantadas pelos manifestantes, notabilizaram-se as que pediam um novo *Ato Institucional número cinco* (AI-5).

Destacamos a seguir, dois acontecimentos que tiveram ampla repercussão na imprensa e que ilustram o pensamento autoritário escancarado nos dois últimos anos. O primeiro deles ocorreu no dia 31 de outubro do ano de 2019, quando o atual deputado federal Eduardo Bolsonaro, filho do atual presidente da República do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, por meio de uma entrevista, defendeu que se ocorresse uma radicalização da esquerda no país, seria necessário um novo AI-5 no Brasil (UOL, 2019, on-line). Este mesmo deputado já havia defendido em uma de suas *lives*, que apenas com um cabo e um soldado seria possível fechar o Supremo Tribunal Federal. Embora a declaração tenha causado o repúdio de várias lideranças políticas e entidades civis, alguns membros do governo defenderam a medida, sendo os mais notórios o ministro do Gabinete Institucional, Augusto Heleno, e o ministro da Economia, Paulo Guedes (embora ambos tenham desmentido, indicando apenas “mal-entendidos”). Ademais, o presidente aderiu a tal perspectiva sendo que, após discordar publicamente do filho (e exigir que esse se desculpasse), participou de eventos entre março e abril de 2020, em meio a um cenário de crescente crise em seu governo, endossando atos que pediam a volta do AI-5 e de um governo autoritário no Brasil.

O segundo fato, que também adquiriu ampla repercussão nacional, foi a manifestação que ocorreu no dia 19 de abril do ano de 2020, em frente ao Quartel General do Exército, em Brasília, contando com a presença e pronunciamento favorável do Presidente da República do Brasil. “Eu estou aqui porque acredito em vocês”, “nós não queremos negociar nada” (VEJA, 2020, on-line), foram frases proferidas por Bolsonaro nesta manifestação, cujos discursos estavam repletos de expressões de defesa da ordem.

Os dois acontecimentos apresentados anteriormente, fazem parte de uma diversidade de discursos propagados por membros e apoiadores do atual governo federal brasileiro. A onda de manifestações ocorridas nos anos de 2019 e 2020 em prol de medidas autoritárias, podem estar sendo financiadas e orquestradas por um pequeno grupo, a partir da manipulação de informações em redes sociais, pela disseminação de

teorias da conspiração e também pela promoção do negacionismo histórico.

A Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) do Congresso Nacional que investiga as *Fake News*, tem apontado a existência de um denominado “Gabinete do ódio”, que funcionaria no Palácio do Planalto (GAZETA DO POVO, 2019, on-line). É possível que manifestações, como as que tem ocorrido desde o mês de abril do ano de 2020, tenham sido fomentadas e até mesmo financiadas com dinheiro público, por meio do referido “Gabinete”.

É possível dizer que, em momentos de crise política, têm sido resgatadas as apologias à ditadura militar, como se esta fosse a solução para os problemas que afetam o país e como se este remetesse a um passado, supostamente, idílico, sem problemas e conflitos, um período “encantador”, tal como o do “milagre econômico” (SCHWARCZ, 2019).

A ausência de uma conscientização da população brasileira sobre os efeitos nefastos causados pela *Ditadura Militar* (1964-1985) é alimentada pelo negacionismo histórico – representado pelo Presidente da República, o qual nega a prática da tortura como política de Estado ao longo do período ditatorial – associada à disseminação de *fake News*, tem contribuído para que parcelas da sociedade considerem necessário o fortalecimento do poder executivo em detrimento dos poderes legislativo e judiciário. Na atualidade, o trabalho árduo de historiadores nos arquivos e com testemunhos das vítimas e sobreviventes da violência do Estado do período confrontam o negacionismo e a recuperação factual da história da ditadura militar, tornando-se ainda mais relevantes para a constituição de uma memória social sobre o período (RICOUER, 2007).

As inúmeras vítimas e sobreviventes da ditadura militar no Brasil não podem ser apagadas da memória social do país, tendo em vista que “Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros (...)” (RICOUER, 2007, p. 42).

Diversas pesquisas acadêmicas, tais como os de Dreifuss (1981); Ferreira e Gomes (2014); Fico (2008) e Napolitano (2014), contribuem para este artigo, que propõe uma discussão sobre a persistência do pensamento autoritário no país, partindo de um panorama crítico da produção historiográfica sobre o regime militar brasileiro, com ênfase sobre o Ato Institucional no. 5 e suas repercussões.

Para desenvolver o presente estudo, este texto beneficiou-se de documentos inéditos ou pouco explorados e uma ampla revisão da bibliografia existente sobre o assunto, que levaram à produção de balanços críticos sobre o golpe civil-militar, a

militarização do Estado de Segurança Nacional e a reorganização o aparato repressivo, ao longo dos anos 1960, a fim de recuperar as motivações e repercussões do AI-5 no Brasil. Por fim, é de se considerar que este texto faz parte de um estudo mais amplo, em desenvolvimento, sobre a ditadura militar e seu legado desde a perspectiva das investigações produzidas pela CNV e seu legado.

O golpe de 1964: entre fatos e interpretações

No dia 2 de abril de 1964, desde o deslocamento da 4ª Divisão de Infantaria de Minas Gerais, situada em Juiz de Fora, em 31 de março, rumo ao Rio de Janeiro, consolidou-se o golpe de Estado no Brasil que destituiu o presidente eleito, João Goulart, empossando, 13 dias depois, um dos líderes militares da coalisão golpista, o general Humberto de Alencar Castelo Branco. O responsável pelo início da ação, Olímpio Mourão Filho, deu andamento a um planejamento que, embora rechaçado por parcelas significativas de militares e civis naquele momento, possui farta documentação e bibliografia que comprovam a articulação desses setores com objetivo de desestabilizar e depor o governo Goulart (DREIFUSS, 1981). Ademais, esses dados confirmam a participação dos Estados Unidos na organização de uma operação, que não chegou a entrar em ação, mas que contava com a logística estruturada, intitulada de *Operação Brother Sam* (FICO, 2008).

Eleito, pela segunda vez, como vice-presidente do Brasil (a primeira fora na eleição de 1955, exercendo o mandato com Juscelino Kubitschek como presidente) em 1960, Jango (como era conhecido João Goulart) enfrentou ampla resistência de várias lideranças civis e militares conservadoras, uma vez que era considerado o herdeiro político do legado de Getúlio Vargas e, em um contexto de polarização da Guerra Fria (sobretudo, por conta da Revolução Cubana), a cultura política trabalhista era interpretada como uma passagem, quase que uma transposição para o comunismo, uma vez que este poderia aproveitar-se das pautas nacionalistas defendidas pelos seus representantes para ganhar força no país (FERREIRA; GOMES, 2014).

Sendo assim, após o conturbado e breve governo de Jânio Quadros (que durou menos de sete meses), Jango tomou posse como presidente da República em 07 de setembro de 1961, após uma intensa negociação envolvendo lideranças civis e militares conservadores. Embora constasse na Constituição brasileira que o impedimento do presidente, independente da motivação, levaria à imediata posse do vice, os ministros militares de Quadros, Gabriel Moss (Aeronáutica), Odílio Denys (Guerra) e Sílvio Heck

(Marinha) emitiram uma nota dias após à renúncia de Jânio, indicando que eram contra a posse do vice-presidente, pois esta representaria “evidente incentivo a todos aqueles que desejam ver o país mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil [...]. As próprias Forças Armadas, infiltradas e domesticadas, transformar-se-iam, como tem acontecido noutros países, em simples milícias comunistas” (PENNA, 2011, p. 137).

Na historiografia dedicada ao tema, essa movimentação em 1961 é interpretada como uma terceira tentativa de perpetrar um golpe de Estado no Brasil. Como apontado por Ferreira, em 1954 e 1955 o país já presenciara duas buscas de subversão da ordem Constitucional por interesses militares e civis: o afastamento forçado de Vargas (que culminou no seu suicídio) e a movimentação pelo impedimento da posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart (permitida após o chamado Golpe Preventivo, uma movimentação militar para evitar o que possivelmente aconteceria - ou uma espécie de contrarrevolução ou contragolpe) já constituíam ações claras e explícitas de um golpe de Estado (FERREIRA, 2019).

No caso de 1961, tratou-se de mais uma tentativa, em um contexto mais polarizado em nível mundial, no qual as articulações golpistas apoiadas pelos EUA contra a “ameaça” comunista tanto da via soviética quanto chinesa, ganhavam cada vez mais força (TAVARES, 2011). A saída encontrada para evitar a consumação do impedimento de Jango foi a inserção do Parlamentarismo, aprovado como Ementa Constitucional. Uma solução proposta por Raul Pila, que tentava emplacar tal perspectiva desde a constituinte de 1946, sem sucesso (FRANCO, 1999).

O Parlamentarismo, que deveria perdurar até 1965, não despertava simpatia e a defesa do sistema político em geral, sendo que o plebiscito a ser realizado para decidir sua manutenção ou não foi antecipado para 1963, no qual o retorno ao Presidencialismo e contou com ampla vitória (DREIFUSS, 1981). Após esta mudança, Jango passou a empenhar-se mais para colocar em prática as chamadas *Reformas de Base*, propostas e ações visando a modernização e a reestruturação de várias áreas da atividade econômica do país, sendo a Reforma Agrária a mudança que mais causara comoção no meio político e na sociedade em geral (GRYNSZPAN, 2006).

Com a radicalização do processo político, vários setores passaram a defender abertamente a saída de João Goulart da presidência da República, por meio de uma intervenção militar. A imprensa teve papel fundamental nesse âmbito, sendo que, em 1963 foi criada a *Rede da Democracia*, com a união de três grandes conglomerados jornalísticos - *Diários Associados (DA)*, *Globo e Jornal do Brasil (JB)* - que, através de suas publicações, redes radiofônicas e televisivas, difundiam textos e notícias no intuito

de “esclarecer” a opinião pública sobre todos os males que advinham do governo Goulart, o qual estaria preparando o ambiente para instituir um possível regime comunista no Brasil (CARVALHO, 2010). Além da Rede da Democracia, praticamente toda a chamada “grande imprensa” (jornais com ampla circulação) estavam contra o governo, com uma linha de argumentação bastante similar a sua (SODRÉ, 1966).

Com a destituição oficial do presidente João Goulart, em 02 de fevereiro, após polêmica sessão no Congresso em que o presidente do Senado, Auro de Moura Andrade (um dos principais líderes civis que atuaram no golpe, tendo papel destacado na *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*) o poder formal passava às mãos do presidente da Câmara, Ranieri Mazzilli. O controle real do país era dos militares, mais especificamente em uma junta autodenominada de *Comando Supremo da Revolução*, cujos ministros publicaram, no dia 09 de abril, o *Ato Institucional Número Um*, com onze artigos que mantinham a base da Constituição de 1946, embora com alterações significativas. Entre elas estavam a eleição de um novo presidente para terminar o mandato do presidente deposto, a primazia do Executivo sobre o Legislativo em assuntos ligados às despesas ou movimentações econômicas, suspensão por seis meses das garantias constitucionais (fossem elas direitos civis ou relativas às questões empregatícias) e o principal, o direito de cassar, por até 10 anos, os direitos políticos contra os que atentassem contra a “paz” e a “honra nacional” do país (BRASIL, 1964).

O preâmbulo do Ato, um texto endereçado “À NAÇÃO”, trazia o tom do discurso dos vencedores que legitimava o novo regime por meio de suas ações. A ideia de que o país precisava voltar à normalidade contra os desvios realizados pelo governo anterior era bastante presente, assim como a perspectiva de construção de um novo país, a partir da execução do projeto vitorioso da “Revolução”, que caracterizava o golpe da seguinte forma: “nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas ‘o interesse e a vontade da Nação’” (BRASIL, 1964). Por fim, atribuiu-se a si um poder constitucional, uma vez que “a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma”, indicando que, embora por meio de medidas pontuais, manteria a “essência” democrática do país. A continuidade da vigência da Constituição nacional e das estaduais deveria ser uma demonstração inequívoca nesse sentido (BRASIL, 1964).

A mesma linha de argumentação estaria presente no pronunciamento de Castelo Branco após sua condução à presidência da República, valorizando o espírito ordeiro da “Revolução” e garantindo a entrega do poder ao próximo presidente, a ser eleito em 03 de outubro de 1965 e empossado em 31 de janeiro de 1966 (tal aspecto havia sido destacado no AI-1) (CASTELO BRANCO, 1964).

Essa eleição, contudo, não foi realizada. Se a ideia inicial era de que o governo Castelo Branco estabeleceria o retorno à “verdadeira” democracia e um reordenamento nas instituições e na política brasileira em geral (NAPOLITANO, 2014), tais perspectivas foram implodidas, de fato, com a publicação do AI-2 (tal como os atos institucionais seriam conhecidos daí em diante), em 27 de outubro de 1965, após a movimentação de vários setores civis que, desconfiados das perspectivas continuístas dos militares, passaram a cobrar publicamente das lideranças da caserna o compromisso de retorno à normalidade democrática (REZENDE, 2013).

O resultado da eleição de 1965, na qual não houve o escrutínio para presidente por conta da extensão do mandato de Castelo Branco até 1967, demonstrava a complexidade política do período: dos 11 estados em que foram escolhidos novos governadores, cinco deles foram vencidos por opositoristas, sendo que nos dois com os maiores colégios eleitorais, Minas Gerais e Guanabara, o processo levou à vitória de nomes não apoiados pelo governo ao poder estadual (MARTINS FILHO, 1995).

Apesar de permitir a posse dos governadores eleitos, Castelo Branco movimentou-se para evitar que, em 1966, o novo processo eleitoral consolidasse a força da oposição e que um presidente não identificado com os “revolucionários” fosse eleito (CHIRIO, 2012). Assim, o AI-2 foi mais incisivo que o primeiro, acabando com os partidos existentes, ato esse que daria origem ao bipartidarismo, permitindo a existência de apenas duas agremiações, visando manter a aparência de uma democracia: aos apoiadores do governo, foi criada a *Arena Renovadora Nacional* (ARENA) e, para os opositores (que, na verdade, posicionavam-se contra o governo dentro de uma lógica amplamente coercitiva) ficou o *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB). Além disso, a eleição para presidente, marcada para o ano seguinte, seria indireta, assim como tinha sido a do próprio Castelo Branco e, segundo os documentos, todas eleições seguintes (CHIRIO, 2012). O ato estendeu ainda a abrangência dos crimes a serem apreciados pela *Justiça Militar* (JM), tornando-a responsável por julgar os civis processados segundo a *Lei de Segurança Nacional* (LSN).

Para justificar essa e várias outras alterações (como a institucionalização do Estado de Sítio, pelo presidente, sem a aprovação do Congresso e maior controle sobre o Poder Judiciário, que passou a ser subordinado ao Executivo) o preâmbulo do documento retomava às ideias de “Revolução” do AI-1, afirmando que o “processo revolucionário” continuava ativo e que essas mudanças eram decorrência de “Agitadores de vários matizes e elementos da situação eliminada [que] teimam [...] em se valer do fato de haver ela reduzido a curto tempo o seu período de indispensável

restrição a certas garantias constitucionais” (BRASIL, 1965).

Como uma espécie de “complemento” às bases instituídas por esse documento, o AI-3 foi publicado em 05 de fevereiro de 1966 (cerca de três meses e meio após o segundo), instituindo eleições indiretas para governadores e determinando que o cargo de prefeito das capitais das unidades federativas ou demais cidades consideradas estratégicas para a Segurança Nacional seriam ocupado por indicações dos mandatários estaduais, não sendo mais permitido a realizações de processos eleitorais diretos (BRASIL, 1966a) e a instalação de um intrincado sistema eleitoral controlado.

Tais medidas obtiveram o resultado esperado: nas eleições de 1966, todos os governadores eleitos dos estados remanescentes eram da ARENA, além de eleger a ampla maioria dos senadores e deputados federais, relegando o MDB à um papel bastante reduzido nas discussões e trabalhos do Congresso Nacional (BRASIL, 1969). Desse modo, o governo Castelo Branco estabelecia um controle bastante rígido sobre as diretrizes da política nacional, garantindo predomínio dos grupos militares sobre a sociedade brasileira.

Avolumaram-se as manifestações de rua estudantis. No período transcorrido entre 1965 e 1966, o movimento estudantil retomara suas atividades. A perseguição às entidades estudantis, a extinção da UNE – o governo decreta que os Diretórios Estudantis passarão a reger a representação estudantil e não mais os Centros Acadêmicos – e a criação de uma estrutura oficial não foram suficientes para destruir o movimento. Os estudantes conseguiram manter a estrutura extraoficial, aquela anterior ao golpe de Estado. Nesse período, gradualmente, o movimento estudantil assume o papel de representante das insatisfações da população, sobretudo, das camadas médias da sociedade (MARTINS FILHO, 1987).

Nesse período, parcelas significativas da classe média são atingidas pela política de arrocho salarial, sobretudo, da baixa classe média, que passa a apoiar os protestos estudantis contra a ditadura.¹ A alta e a nova classe média, que surge com a política econômica empreendida pelo nacional-estatismo ao longo dos anos 1950, haviam sido mobilizadas pelas campanhas de propaganda contra o “perigo vermelho”, promovidas pelas direitas conservadoras. A propaganda anticomunista invadiu o país, calando fundo, sobretudo, entre as mulheres das classes médias, amedrontadas com a possibilidade de perda de seu status social recente. Com a edição do AI-2, põe-se fim à ilusão de setores civis golpistas, de que aquela seria uma intervenção militar rápida, cirúrgica.

O avanço da militarização e a consolidação do Estado de Segurança Nacional

As mobilizações e manifestações contrárias à ditadura, entretanto, continuavam a acontecer. Para além das movimentações estudantis e de outros setores que se posicionavam contrários aos militares desde a consolidação de seu predomínio político (MATTOS, 2014), vários nomes e grupos que participaram da coalisão golpista passavam, paulatinamente, a questionar e a se opor ao regime. Talvez, o caso mais emblemático tenha sido o de Carlos Lacerda, que era conhecido pela alcunha de “demolidor de presidentes” por estar envolvido, diretamente, nas quedas de Getúlio Vargas (1954) e de Jânio Quadros (1961), assim como na articulação do golpe de 1964 (MENDONÇA, 2002).

Entusiasta da intervenção militar desde a eleição de Getúlio Vargas em 1950, Lacerda foi um dos mais ativos articuladores da “Revolução” e, logo após o golpe de 1964, viajou para o exterior com o intuito de “esclarecer” a opinião pública internacional sobre os acontecimentos no Brasil.

Pensando que teria apoio pleno dos militares para a sua eleição, tendo em vista que articulava sua candidatura à presidência para as eleições de 1965, Lacerda viu sua projeção ruir à cada movimentação de Castelo Branco (como a própria prorrogação do mandato, ato ao qual Lacerda se contrapôs assim que chegou ao Brasil, em junho), começando a deslocar-se para a oposição não por questões ideológicas, mas pragmáticas (MENDONÇA, 2002). Após o AI-2, passou a organizar a *Frente Ampla*, buscando apoio em seus maiores desafetos: os ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, cujos direitos haviam sido cassados, exilando-se em Portugal e Uruguai, respectivamente (MENDONÇA, 2002).

Embora o governo Castelo Branco se esforçasse por minar a ação da oposição e do movimento estudantil, estes atores políticos continuavam a atuar, indicando o descontentamento provocado pela política econômica recessiva, a concentração de poder e as disputas internas. Em outubro de 1966, Castelo Branco decretou o recesso da Câmara Federal, em reação à recusa do presidente daquela casa em aceitar a vigência dos artigos 14 e 15 do AI-2, que permitiam ao governo cassar mandatos de parlamentares. Removida a resistência, o governo apresentou seu projeto de Constituição, o qual não foi bem recebido por alguns setores, expoentes liberais e nacionalistas da Arena, de empresários e da imprensa, até então alinhados ao governo (MARTINS FILHO, 1995). Nesse contexto, Castelo Branco decretou o AI-4, o qual determinava regras bastante rígidas para a tramitação do projeto constitucional no

Congresso, de maneira que, por meio de um processo célere, a nova Carta Constitucional foi aprovada, consolidando “a continuidade da obra revolucionária” (BRASIL, 1966b).

A Constituição de 1967 era parte do processo de “institucionalização” castelista do regime, estabelecendo eleições indiretas, o fortalecimento do poder Executivo e a redução das prerrogativas do Legislativo. A nova carta constitucional ampliava a faculdade de intervenção federal nos estados e nas novas atribuições da Justiça Militar, além de limitar consideravelmente os direitos individuais. O governo decretou ainda uma nova Lei de Segurança Nacional (LSN), a Lei 317 (denominada Lei Orgânica da Polícia),² e a Lei de Imprensa, lançando as bases institucionais da ditadura militar. Com efeito, o marechal estabeleceu o avanço da militarização do Estado, implantada com o recurso de decretos-leis, por meio da Reforma Administrativa³ e da criação do Alto Comando das Forças Armadas, o qual assumiria funções autônomas nos momentos mais críticos do regime, sobretudo na crise sucessória de 1969⁴ (MARTINS FILHO, 1995). Essas iniciativas revelam que a caracterização de Castelo Branco como liberal é decorrente de uma autoimagem elaborada com habilidade pelos ideólogos castelistas (MARTINS FILHO, 1995).

Com efeito, o golpe de 1964 desencadeara uma grande onda repressiva dirigida a membros do governo deposto, bem como às lideranças sindicais, militares e comunistas comprometidas com o governo João Goulart. Estima-se que, somente nos primeiros meses após o golpe, entre 30 a 50 mil pessoas tenham sido presas.⁵ Entre 1964 e 1965, ocorreram pelo menos 810 intervenções sindicais. Paralelamente, as Ligas Camponesas foram destruídas e a maioria dos sindicatos rurais, recém-organizados, foi extinta. A estrutura sindical rural foi reestruturada e submetida à CLT, ficando sob o controle do Ministério do Trabalho (ALVES, 1984). Ao longo da “Operação Limpeza” desencadeada na burocracia civil e militar, os expurgos funcionaram como um valioso elemento de dissuasão da contestação, sendo que os mais drásticos se deram na burocracia estatal diretamente ligada às políticas econômica e social do governo Goulart.

Os militares, por outro lado, negavam esse tipo de prática, indicando que os atos identificados como tal eram isolados e não condiziam com a conduta instituída, sobretudo, pelas Forças Armadas. Grande parte dos envolvidos em casos de tortura ou de denúncias de violações era afastada de suas funções (embora nenhuma punição mais severa ocorresse) e, em diversas situações, o governo se declarava contrário a essas práticas (ARNS, 1986; BRASIL, 2007).

A ditadura brasileira caracterizou-se pela utilização de estratégias repressivas seletivas, cujas práticas oscilaram entre esconder e mostrar a violência estatal, combinando a intenção do regime de se legitimar com a necessidade de difundir o medo. Desde esta perspectiva, produziu-se uma extensa legislação de exceção e uma ampla estrutura administrativo-institucional, que possuía relativa eficiência, na qual se combinavam leis anteriores ao golpe e novos atos legislativos. Esta legislação passou a dar um “significado jurídico a uma esfera de ação em si extrajurídica” (AGAMBEN, 2004a), própria do estado de exceção, no qual a *suspensão da ordem jurídica* é sua condição extrema. Com efeito, a ditadura soube transitar com certa habilidade na *zona de indistinção* entre o *legal* e a *situação de fato*, entre o que estava “dentro e fora” do ordenamento jurídico (AGAMBEN, 2004b).

A manutenção de uma esfera pública que conservava alguns dispositivos democráticos dava uma aparência de normalidade e legitimidade ao regime, desde a manutenção do Congresso Nacional (bastante controlado), de um partido de oposição moderada e de um sistema judiciário, a despeito de seu perfil “de exceção” (ARQUIDIOCESE, 1989). A implementação desse sistema exigiu a estruturação de um aparelho burocrático de Estado sofisticado e altos níveis de colaboração entre civis e militares. Esta estruturação possibilitou a divisão de responsabilidades e certa margem para administrar o poder e as disputas dentro e fora do aparato estatal (TELES, 2011).

Nesse contexto, o aparato repressivo evoluiu gradativamente para uma atuação mais violenta e centralizada através da reorganização do Estado, a qual levou as Forças Armadas à coordenação e assunção do papel de polícia política. Essa centralização favoreceu a opção pelo extermínio de lideranças políticas e de quadros da luta armada, refletindo a aplicação eficiente da repressão clandestina e ilegal, combinada à atuação legitimada pelas leis de exceção.

Desde essa perspectiva, é de se observar que parte da literatura especializada aponta o governo Castelo Branco como uma fase “envergonhada” da ditadura militar (GASPARI, 2002) ou mesmo como um período “não ditatorial”, que teria iniciado a partir da edição do AI-5, em fins de 1968 (VILLA, 2014). Uma análise mais atenta do contexto histórico, contudo, nos permite pontuar que tais perspectivas não coincidem com os dados disponíveis na atualidade. Desde seu início, o mandato de Castelo Branco utilizou de vários artifícios ditatoriais e instituiu um regime que, embora se autointitulasse democrático, esforçando-se para manter a aparência de legalidade e normalidade, a fim de se legitimar, era autoritário em todos seus aspectos, uma vez que concentrou enormes parcelas de poder sob o controle do Executivo, um formato distante

dos moldes políticos instituídos entre 1946 e 1964.

A nova Constituição entrou em vigor em 15 de março de 1967, na mesma data em que o sucessor de Castelo Branco, seu ministro da Guerra e um dos mentores do golpe, o marechal Artur da Costa e Silva, assumiu a presidência da República. Pouco depois, em maio do mesmo ano, o novo governo estabeleceu mudanças significativas em um contexto de reorganização dos órgãos de informação das Forças Armadas, transformados em “organismos mistos”, combinando operações de informação e de repressão (FICO, 2001). O acirramento dos protestos e da atuação das esquerdas e dos grupos de oposição combinado às disputas pela sucessão presidencial no interior do governo aceleraram o processo no qual o Exército assumiu o comando das atividades de segurança pública e da segurança interna, a partir, sobretudo, da edição do AI-5 (MARTINS FILHO, 1995).

A reorganização do aparato repressivo brasileiro revela a influência da doutrina francesa da “guerra revolucionária”. Essas ideias chegaram ao país em 1959, por meio da Escola Superior de Guerra (ESG), antes de serem adotadas pelas escolas militares dos EUA, em 1961, consolidando a justificativa do emprego sistemático da tortura como “instrumento legítimo” de combate à “subversão”. O anticomunismo comum aos militares dos dois países contribuiu para a crescente influência dos ensinamentos franceses, destinados a enfrentar o novo tipo de guerra, não convencional, que combinava política, ideologia e operações militares. O contexto da “Guerra Fria” exigia a constituição de uma organização de defesa interna capaz de unificar a atuação das forças policiais e militares, combinando atividades de informação e operação em um mesmo órgão, tal como fez o governo francês na Argélia ao criar os Destacamentos Operacionais de Proteção (DOP), que inspiraram seus congêneres brasileiros (MARTINS FILHO, 2009)⁶.

Em linha com essa perspectiva, em maio de 1967, a Seção de Segurança Pública (OPS) da USAID avaliou positivamente o auxílio às polícias brasileiras na formação de serviços especiais, tais como “tropas de choque” de tipo militar, para o combate das ameaças à segurança interna, alcançando bons resultados na repressão às manifestações estudantis, assim como no controle das favelas do Rio de Janeiro.⁷ Note-se que os treinamentos de policiais brasileiros por meio da OPS, organizados com o apoio da CIA, foram intensificados a partir de 1964, combinando cursos de informação e “guerra de guerrilha” com o aperfeiçoamento em segurança pública (HUGGINS, 1998). Nesse contexto, ainda no ano de 1967, o CIE enviou agentes para realizar cursos de controle insurrecional nos EUA e na Grã-Bretanha, a fim de aperfeiçoar seus conhecimentos

relativos à “guerra interna” (HUGGINS, 1998).⁸

Aliada a essa complexa estrutura, o regime fez uso de uma sofisticada propaganda política (FICO, 1997), que atuou agressivamente sob a atmosfera de aparente legalidade. Inicialmente, o governo Costa e Silva criou um pequeno grupo de relações públicas, chefiado pelo Coronel Hernani d’Aguiar, com o objetivo de melhorar a popularidade da presidência da República, acolhendo a recomendação do governo norte-americano feita a Castelo Branco, tendo em vista a grande preocupação dos Estados Unidos com o desgaste político imposto ao marechal em função da recessão provocada por sua política econômica e seu alinhamento irrestrito aos norte-americanos (FICO, 2008). Em janeiro de 1968, o governo criou a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), a qual assumirá um papel proeminente nas iniciativas governamentais com vistas a criar uma atmosfera de negociação, sobretudo, no que tange à Reforma Universitária, como forma de amenizar a conjuntura política polarizada vivenciada ao longo daquele ano.

Protestos de rua, greves operárias e a edição do AI-5

O ano de 1968, caracterizado como o “ano que não terminou”, chacoalhou as bases políticas e culturais da sociedade ao redor do mundo. Tendo início com a Primavera de Praga, a partir da vitória do ministro Alexander Dubcek e seu questionamento da “Cortina de Ferro”, logo em seguida, no dia 30 de janeiro, os vietcongues deflagraram a “Ofensiva do Tet” contra os norte-americanos, durante o ano novo vietnamita/chinês. No mês seguinte, os estudantes da Espanha e da Itália ocuparam diversas universidades. Pouco depois, Berlin assiste a uma grande manifestação estudantil contra a guerra do Vietnã (ZAPPA, SOTTO, 2008). O movimento protagonizado pelos jovens ganhou projeção internacional, porém, com o advento das manifestações estudantis de maio, em Paris, espalhando-se feito rastro de pólvora. No Brasil, entretanto, desde o final do mês de março, o movimento estudantil e outros setores da sociedade mobilizavam-se contra a situação política e econômica do país.

A morte do estudante Edson Luís de Lima Souto em um protesto contra a alta de preço das refeições no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, em 28 de março (VALLE, 2008), incendiou a atmosfera política no país. Nesse período, começavam a tomar corpo a estruturação dos principais grupos de luta armada, notadamente a ALN, PCBR e a VPR (além do PC do B, criado em 1962), considerada a única forma de

engajamento capaz de responder à violência do regime, tanto no âmbito da resistência à ditadura quanto no da revolução social (RIDENTI, 1993).

O arrocho salarial levou os operários a organizarem greves no ano de 1968. A greve de Contagem (MG) tinha um caráter mais econômico, mas era parte da luta de resistência à ditadura. A greve de Osasco (SP), organizada em julho de 1968, assume um aspecto mais explicitamente político, de resistência à ditadura. Essas greves resultaram da insatisfação gerada pelos efeitos do arrocho salarial, mas também pela repressão imposta aos sindicatos. Em um ambiente de protestos estudantis massivos, a sociedade civil parecia sentir que havia algum espaço para o diálogo. Nesse contexto, a greve de Contagem foi vitoriosa, estimulando o surgimento de novos movimentos paredistas, tais como o de Osasco, duramente reprimido.

Ao longo do primeiro semestre, o ambiente de convulsão política assustou as elites governantes. Esse contexto de escalada da inquietação social, envolvendo movimentos de rua, greves operárias e ações armadas de grupos de esquerda, levou à aceleração da organização de serviços especiais de combate à “subversão”. Por outro lado, desde o ano anterior, observam-se intensas disputas pela sucessão presidencial, as quais já haviam provocado crises institucionais ao longo da sucessão de Castelo Branco.

De acordo com Martins Filho, os antecedentes que levaram à edição do AI-5 podem ser compreendidos desde a análise das disputas internas no seio das forças castrenses, entre a oficialidade e a hierarquia. O autor identificou ao menos quatro grupos militares que se enfrentavam na disputa sucessória à presidência da República, em um conturbado cenário político-institucional. Nesse contexto, em meados de 1968, os “castelistas”, cujos expoentes eram os irmãos Geisel e o general Aurélio Lyra Tavares, formularam a proposta do AI-5 em colaboração com os “palacianos”, grupo composto de militares com conhecimento sobre o funcionamento da burocracia palaciana.

Os coronéis Jarbas Passarinho e Mário Andreazza, assim como os generais Jayme Portella e Emílio G. Médici, então chefe do SNI, eram alguns dos representantes dos “palacianos” (MARTINS FILHO, 1995). Os “duros” ou “costistas”, cuja liderança era exercida pelo Marechal Costa e Silva, e os “albuquerqueístas”, centrado na figura do general nacionalista Afonso de Albuquerque Lima, Ministro do Interior, compunham o conjunto de grupos em disputa. Com efeito, estes grupos estavam em meio a uma intensa negociação para escolher o sucessor de Costa e Silva. Neste contexto, os “palacianos” se unem aos “castelistas” para defender a edição do AI-5, a fim de impor seu candidato à sucessão presidencial.

Note-se que o texto do Ato Institucional estava pronto desde julho de 1968, quando o *Conselho de Segurança Nacional* (CSN) se reuniu para debater e definir as diretrizes a serem adotadas para fazer frente ao cenário caracterizado pela ascensão das manifestações contra a ditadura militar. Na ocasião, o então chefe do SNI, Emílio G. Médici, defendeu, com veemência, a adoção de “[...] medidas concretas de segurança, agindo energicamente contra os elementos que ameaçam a integridade do governo”. Seu voto favorável à edição do AI-5 foi acompanhado por outros seis conselheiros, tendo sido defendido pelo ministro da Justiça, Gama e Silva, e o da Fazenda, Delfim Netto. Dentre os pronunciamentos que chamam a atenção está o de Gama e Silva, o qual defendeu a censura à imprensa, acompanhada de duras críticas ao Poder Judiciário:

Lá encontramos inimigos figadais da Revolução, que são contra nós, que no momento oportuno não foram afastados como deveriam ter sido. [...] Essa legislação não nos dá os elementos necessários para que possamos restaurar os princípios e os propósitos da Revolução. Não vejo outro remédio se não retornarmos às origens da Revolução e, através de um Ato Adicional à atual Constituição, darmos ao Poder Executivo, os meios necessários para salvar a Revolução [...] (BRASIL, 1968, p. 24 apud SION, 2015, p.136-37).

Observe-se que a proposta de Gama e Silva era mais restritiva do que o texto do Ato Institucional editado em dezembro de 1968. O ministro da Justiça queria, além do fechamento do Congresso Nacional e a censura à imprensa, o afastamento de todos os governadores e o recesso do STF. Apesar da derrota da proposta de adoção de uma medida excepcional por 11 a 7 votos, acompanhada de 3 abstenções, incluindo a do ministro do Interior Albuquerque Lima, o presidente Costa e Silva esclareceu que a votação era simbólica, pois ele decidiria qual diretriz adotar.

Com efeito, entre setembro e outubro de 1968, forja-se um cenário de confronto entre o Legislativo e o Executivo, provocado aparentemente pelo discurso do deputado Márcio Moreira Alves no Congresso Nacional (NAPOLITANO, 2014). Ao refletir sobre o feriado a ser comemorado no dia 07 e o papel das Forças Armadas na história recente do país, o jovem deputado carioca defendeu abertamente que os opositores aos militares no poder se manifestassem, pois “Discordar em silêncio pouco adianta. Necessário se torna agir contra os que abusam das Forças Armadas falando e agindo em seu nome. Creio senhor presidente, que é possível resolver esta farsa, essa democratura, esse falso entendimento pelo boicote” (CHIRIO, 2012, p. 128). O deputado, então, conclama as moças do país a não namorarem soldados no dia 7 de setembro, fazendo referência à Guerra dos Emboabas. Este discurso tornar-se-á o pretexto para criar uma controvérsia e justificar a edição do AI-5, desde que o Congresso Nacional não autoriza

o pedido para dar início ao processo de cassação de Moreira Alves.

Nesse contexto, o governo decide editar no dia 13 de dezembro o AI-5, o qual não tinha prazo para terminar (DEL VECCHIO, 2004). O texto introdutório do documento revela a perspectiva e a orientação dos grupos que assumiram o poder, estabelecendo um outro patamar ao processo de institucionalização do regime em curso desde a Reforma Administrativa e o início da reestruturação do aparato repressivo:

CONSIDERANDO que a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve, conforme decorre dos Atos com os quais se institucionalizou, fundamentos e propósitos que visavam a dar ao País um regime que [...] assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção [...]. atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que [...] se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam que sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária (BRASIL, 1968).

É de se considerar ainda outras interpretações a respeito das motivações e antecedentes do AI-5, a fim de verificar possíveis contradições intransponíveis entre elas. As diversas interpretações disponíveis há consenso sobre o fato de que o desafio provocado pelo protesto estudantil e popular, assim com as ações armadas geravam desprestígio na imagem do governo. O historiador Rodrigo Patto Sá Motta elenca outras motivações que teriam levado à edição do mais grave ato de exceção da ditadura, a partir da leitura da correspondência do embaixador norte-americano John Tuthill (1966-1969) e o Departamento de Estado dos Estados Unidos.

De acordo com Motta, os Estados Unidos se posicionaram contrários à edição do AI-5, tendo em vista que o endurecimento do regime brasileiro geraria mais desgaste ao governo norte-americano, aliado de primeira hora do Brasil. Segundo o embaixador Tuthill, a derrota do governo no Congresso Nacional relativo ao Caso Moreira Alves, deixou muitos temerosos com a ameaça de novos desafios legislativos, tal como a possível aprovação de uma anistia aos punidos pela ditadura por parte do poder Legislativo. Nesse contexto, o AI-5 teria a função de enquadrar o Congresso, com o fim de evitar que se transformasse em um foco de oposição ao governo (MOTTA, 2018).

Esse aspecto também foi analisado por Carlos Fico em seu estudo sobre as relações entre Brasil e EUA, durante os anos de 1964 a 1973, publicado na obra “O grande irmão” (2008), no qual apresenta o histórico do afastamento gradual nas relações entre os dois países, ocorrido ao final dos anos 1960, tendo em vista a repercussão

negativa da imagem da ditadura brasileira nos EUA. O autor sublinha, porém, o fato de que esse afastamento era, sobretudo, aparente, considerando-se a enorme preocupação do governo norte-americano com a legitimidade e legalidade do governo brasileiro ao considerar as repercussões negativas que o apoio dos EUA à ditadura brasileira gerava internamente, em uma conjuntura na qual enfrentava grandes protestos contra a Guerra do Vietnã e em defesa dos direitos civis aos negros. Nesse contexto, o governo norte-americano não poderia desconsiderar a opinião pública e o Congresso. Em paralelo à diminuição de importância estratégica do Brasil (processo iniciado com o fim da II Guerra Mundial), a escalada da repressão brasileira (desde a edição do AI-1 e do AI-2) deve ser considerada como um elemento determinante para a definição da política externa norte-americana para o Brasil, sobretudo, após o AI-5. O pragmatismo adotado pelos EUA, sobretudo pelo presidente Richard Nixon – que abandonou programas assistencialistas dirigidos ao Brasil – combinou a necessidade de manter certo distanciamento do regime repressivo com a demanda por negócios com o país, o qual vivia sob o “milagre econômico” (FICO, 2008)

Ademais, conforme a leitura de Motta, os militares teriam ficado irritados com o fato de as autoridades judiciais libertarem ativistas perseguidos por meio do *habeas corpus*, o que representava um estímulo à “subversão”. Os militares se irritaram ainda com os deputados que tentaram chamar os generais Médici e Jayme Portella de Mello para depor na Câmara Federal. O AI-5 teria sido motivado ainda por frustrações corporativas, tendo em vista que as FFAA continuavam com baixos soldos e poucos investimentos. Motta conclui sua análise, ao afirmar que o AI-5 teve a função de revigorar o governo Costa e Silva, engajando novamente setores ativos durante a “Operação Limpeza”, após o golpe de 1964, que então se encontravam marginalizados no aparato estatal. Seus objetivos, desse modo, visavam revigorar o governo de Costa e Silva e corrigir os rumos do regime ditatorial (MOTTA, 2018).

Esse aspecto da análise de Motta não parece coincidir com a recuperação dos fatos colididos nas reuniões do CSN, nas quais é possível observar a resistência de Costa e Silva em editar o AI-5. Médici e os “palacianos” defenderam a proposta desde o início com apoio dos “castelistas”, reforçando a explicação de Martins Filho (CODATO, 2004) quanto às disputas internas em torno da sucessão presidencial. Não obstante, a hipótese defendida por Motta, entre outros, de que o AI-5 teria sido editado, com o objetivo de enquadrar a ação de aliados de perfil liberal, sobretudo, aqueles relacionados à imprensa, é bastante razoável e não se sobrepõe ou contradiz as análises que dão maior relevância à sucessão presidencial enquanto motivação principal para a

promulgação do AI-5.

Os ecos e repercussões do AI-5

Nesse contexto histórico, delineava-se uma complexa estrutura no aparato repressivo, reorganizado sob a lógica da “guerra antiinsurrecional”, alguns órgãos de informação foram instituídos por meio de leis, decretos e outros diplomas ostensivos. Em consonância com essas transformações, a Operação Bandeirante (OBAN) foi inaugurada em julho de 1969, com o financiamento de empresários, banqueiros e multinacionais. Desde a experiência bem-sucedida da OBAN, um ano depois, inaugurou-se o sistema DOI-Codi, que teve origem em diretrizes secretas do CSN e de autoridades designadas pela presidência da República (FICO, 2004, p. 82). Gradualmente, este sistema passou a ser composto de uma rede de unidades secretas especializada no combate à “guerra revolucionária”.

O sistema DOI-Codi constituiu-se no principal palco da desumanização e despersonalização dos prisioneiros políticos. Ali, agentes do Estado operaram no limiar das leis de exceção, escorados na nova Lei de Segurança nacional (LSN 898/69). As brechas legais instituídas, exterioridades jurídicas não passíveis de criminalização (AI-5, § 11), abriram a possibilidade para todo tipo de práticas clandestinas dos órgãos repressivos, em especial, a utilização da tortura – não legalizada pela legislação de exceção, mas permitida em função da generalização da mencionada zona de indistinção entre norma e “situação de fato” e da expressiva ampliação do poder do Executivo.

Paralelamente, uma das faces mais visíveis da repressão, a Justiça Militar (JM), assentava em diversos atos legislativos, que se sobrepunham e se confundiam. Gradativamente, a legalidade de exceção se transformou em um sistema inchado, no qual se sobrepunham, além da Constituição, mais de 366 atos legislativos distintos, entre atos excepcionais, leis e atos complementares e ordinários.⁹ A JM, assim como a legalidade de exceção, se tornou um elemento fundamental da legitimação do regime e importantes fator da desmobilização da contestação política.

Com efeito, a centralização promovida pelas FFAA possibilitou o maior controle das estratégias a serem adotadas e, por consequência, maior seletividade na sua aplicação. Os dados indicam a seletividade empreendida, por exemplo, pela repressão judicial. Na JM, das 17.420 pessoas submetidas aos inquéritos policiais com base na LSN, apenas 42% foram acusadas judicialmente (TELES, 2011). A quantidade de vítimas fatais da repressão extrajudicial também estabeleceu um padrão seletivo – ao

menos 434 pessoas foram mortas ou desapareceram expressamente por motivos políticos durante a ditadura (CNV, 2014).¹⁰

A face mais visível da repressão era composta ainda pelos Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DOPS), existentes desde 1924; os Institutos Médico Legal (IML); cemitérios públicos e os presídios. O sistema carcerário foi reutilizado para punir, separar e isolar os dissidentes. Esta estrutura permitiu o uso sistemático de valas clandestinas em cemitérios públicos de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, o que afastou a hipótese de que essas práticas resultariam de “excessos” estranhos ao padrão de conduta das instituições e autoridades brasileiras (TELES, 2005; CNV, 2014, vol. I).

Nesse contexto, a violência policial se aprofunda, sobretudo desde que a Polícia Militar (PM) se tornou uma força auxiliar e de reserva do Exército, em julho de 1969, estabelecendo um amplo controle sobre o estado e a sociedade. Assiste-se a um “espraiamento” ideológico e institucional dos militares no aparato estatal: as PM, *i. e.*, assumiram funções não apenas no policiamento ostensivo, mas também na guarda interna e na administração de instituições totais e órgãos públicos.¹¹ Nesse contexto de aperfeiçoamento das polícias e dos “Esquadrões da Morte” (HUGGINS, 1998), a repressão se estendeu sobre diversos grupos sociais, notadamente sobre as favelas (CEV/RJ, 2015). Ao longo dos anos 1970, centenas de camponeses e indígenas foram assassinados ou desapareceram em meio às disputas pela propriedade da terra no país.¹²

Por outro lado, é de se notar que, em 1969, o governo aprovou uma reforma universitária autoritária, encampando habilmente parte das propostas de docentes e estudantes. O projeto, porém, propugnava um modelo “tecnicista” de universidade, voltada à formação profissional dos estudantes, abrindo-se à possibilidade de adoção do regime jurídico de Fundação, a fim de favorecer a cobrança de mensalidades aos estudantes de alta renda. O risco de privatização, porém, acabou sendo retirado do projeto de lei da reforma, a fim de evitar maior desgaste ao governo. Nesse sentido, pode-se afirmar que um dos principais legados do movimento estudantil de 1964 a 1968, é a defesa da universidade pública¹³. Não obstante, a promoção de algumas mudanças para reduzir a oposição ao governo nos meios universitários, os quais eram representativos de setores sociais importantes para a legitimação da ditadura e a viabilização do modelo econômico autoritário, obteve algum sucesso. A iniciativa reformista levou a certa acomodação política, tendo em vista que o governo fez uma apropriação seletiva das demandas sociais, combinando negociação, cooptação e imposição à força em diversos graus e níveis (MOTTA, 2014).

Paralelamente, por meio do Decreto-lei 869 (12/09/1969), o governo tornou obrigatória a inclusão da disciplina de Educação Moral e Cívica (EMC) nas escolas de ensino médio e fundamental, caracterizada pela exaltação do nacionalismo. No conteúdo programático da disciplina estavam as noções de Deus e religião; de autoridade e liderança; do papel social da família; a valorização do trabalho; a responsabilidade de todos na defesa da propriedade pública e dos símbolos da Pátria; o reconhecimento da bandeira e o ensino do hino nacional. No âmbito moral, ressaltava-se a necessidade de transmitir bons exemplos (por meio de grandes personagens da história), regras de boa conduta e o respeito às leis. O governo estabeleceu ainda, também por meio de decreto, o incentivo à criação de Centros Cívicos nas escolas, os quais deveriam voltar-se para a formação da juventude. É representativo da extensão do controle social alcançado pela ditadura, o fato de que, somente em 1993, a obrigatoriedade de ministrar essa disciplina foi suspensa na legislação brasileira (VIEIRA, 2005; MOTTA, 2014, 184-192).

Podemos dizer que o modelo de desenvolvimento autoritário dos militares almejava a redução da dependência econômica relativa à autonomia tecnológica e algum fortalecimento das empresas brasileiras, públicas e privadas. Não obstante, os intentos nacionalistas do governo, realizados a partir de 1967, não fecharam as portas para as multinacionais e empresas associadas ao capital internacional, buscaram apenas corrigir a excessiva influência externa empreendida ao longo do governo Castelo Branco e preservar o controle nacional sobre algumas áreas estratégicas da economia. Nesse sentido, os planos de desenvolvimento instituídos pelos governos militares consideraram as universidades em suas diretrizes, prevendo maiores gastos e investimentos no ensino superior. Em contrapartida, o governo esperava maior integração da universidade no sistema produtivo e a expansão no ritmo na formação de mão de obra, incluindo a pós-graduação (MOTTA, 2014).

Por outro lado, o AI-5 e o decreto-lei 477 (26/02/69) provocaram uma onda de expurgos e aposentadorias compulsórias de professores e estudantes das universidades públicas, inviabilizando muito de seu trabalho intelectual e da pesquisa acadêmica, desfazendo os esforços das autoridades governamentais, que desde 1967, esforçaram-se para conseguir o retorno de alguns pesquisadores emigrados, a fim de minimizar o desgaste nacional e internacional do governo Castelo Branco.

Nesse sentido, é razoável afirmar que o legado de 1968 é ambíguo. O ano é caracterizado pela resistência, que logrou impedir, parcialmente, a privatização do ensino superior, mantendo certo espaço de autonomia do pensamento e da produção

científica nas universidades. A resistência se caracteriza por uma oposição frontal à ditadura no âmbito legal, através de manifestações públicas e greves, e no da clandestinidade, pois se configura como o momento no qual se observa o início das organizações de luta armada. Por outro lado, 1968 representa também a derrota. A partir daí, assiste-se ao aprofundamento da militarização do Estado brasileiro, da repressão policial, assim como da desigualdade social.

Na atualidade, ecos de 1968 são sentidos de maneiras distintas. Se por um lado, ele é o ano emblemático da rebeldia e da resistência, é também o da derrota. Em 1968, inicia-se a derrota de diversos sonhos e projetos de país. Os ecos da derrota ainda são sentidos, assim como os da rebeldia vivida intensamente naquele período. Não por acaso, 1968 é constantemente retomado e lembrado, assumindo sentidos diferentes.

Considerações finais

Com base na análise apresentada aqui, pode-se afirmar que a edição do AI-5 não é decorrência de um evento repentino, mas resultado de um processo histórico no qual se combinaram eventos relativos à intensificação da militarização do Estado brasileiro iniciada por Castelo Branco e as disputas internas envolvendo a sucessão presidencial do marechal Costa e Silva. Desde fins de 1966, observa-se um processo de reorganização do Estado de Segurança Nacional e seu aparato repressivo.

Os documentos e testemunhos analisados aqui reafirmam a predominância da “união na desunião” característica do Estado de Segurança Nacional instaurado em 1964, no que diz respeito à repressão política ao longo do período estudado. Essas evidências contrastam com a “visão dualista” a respeito dos militares, a qual os classifica desde a dicotomia entre “duros” e “moderados”. Tal como revelado no texto, as FFAA apresentaram notável unidade no plano estratégico, situando suas tensões e divergências no campo das opções táticas.

O texto aborda a complexidade do panorama político-institucional de 1968 e os antecedentes da edição do AI-5, sugerindo haver mais paralelos do que distinções entre os grupos militares denominados “duros” e “moderados” quanto às estratégias repressivas adotada no período ditatorial. O exame das evidências disponíveis reforça a hipótese de que os “castelistas” não podem ser classificados como “moderados”, autoimagem difundida no período de consolidação da “candidatura” de Ernesto Geisel à presidência.

Nesse sentido, buscou-se retomar aqui a crítica da “razão dualista”, relativa às

disputas existentes entre os grupos militares durante a ditadura militar, sobretudo no contexto da edição do AI-5, em 1968. A interpretação hegemônica de que o ato teria sido imposto pelos “duros” ou “costistas” viria a ser um aspecto relevante na promoção e difusão da imagem de “moderado” de Ernesto Geisel e o grupo “castelista” durante a disputa sucessória de 1973, visando facilitar o diálogo com as “elites responsáveis” a respeito do projeto de distensão política. Esta interpretação, contudo, não parece se sustentar tanto no que diz respeito ao AI-5, quanto em relação as estratégias repressivas adotadas pelos governos Emílio G. Médici e Geisel, as quais guardam mais coincidências do que distinções, conforme revelam o relatório da CNV e os documentos norte-americanos divulgados recentemente (TELES, 2020).

Os resquícios do pensamento autoritário, incorporado e propagado durante a ditadura militar brasileira (1964-1988) ainda se fazem presentes no Brasil. Por meio de discursos e falas proferidas pelo Presidente da República e seus apoiadores, bem como pelas manifestações que advogam o fechamento do Congresso Nacional e a edição de um novo AI-5, observa-se que há uma onda de eventos e ideias que oferecem riscos à democracia no país.

Por meio das discussões historiográficas elencadas neste artigo, no que concerne ao golpe de 1964, à ditadura militar e à edição do AI-5 e suas repercussões, tem por objetivo evidenciar o conhecimento disponível sobre este contexto histórico, assim como destrinchar novos documentos e investigações divulgados pela CNV e pesquisadores especializados, a fim de ampliar o debate acerca dos ecos traumáticos da ditadura militar e melhor compreender os eventos relativos aos retrocessos políticos e sociais experimentados no Brasil da atualidade.

No atual cenário, é urgente denunciar as *fake news*, as teorias conspiratórias e o negacionismo histórico e científico, a fim de evitar que se sobreponham à produção de pesquisadores que se dedicam à história da ditadura militar e temas correlatos por décadas. Por fim, os ecos traumáticos da ditadura militar desempenharam um papel central no desenho institucional da transição democrática, assim como na avaliação do legado autoritário deixado no Brasil. Diante dos retrocessos mencionados, novamente, o legado da ditadura militar se interpõe com força no Brasil, assim como a reflexão e a elaboração social sobre o passado recente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004a.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004b.

ALMEIDA, Crimeia A. S.; TELES, Janaína de A.; TELES, Maria Amélia de A.; LISBÔA, Suzana K. *Dossiê Ditadura: os mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985)*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis, Vozes, 1984.

ARNS, Paulo E. *Brasil: nunca mais*. 19º ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL. Ato Institucional nº 1, de 09 de abril de 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL. Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL, Ato Institucional nº 3, de 05 de fevereiro de 1966a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL, Ato Institucional nº 4, de 07 de dezembro de 1966b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-04-66.htm. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL, Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL, Ata da 43ª. reunião do CSN, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <https://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/ata-43a-sessao-conselho-seguranca-nacional>. Acesso em: 10 jan. 2020.

BRASIL, BOLETIM ELEITORAL. Tribunal Superior Eleitoral (Lei nº 1.164, de 1950, art. 12, “u”). ANO XVIII, BRASÍLIA, JULHO DE 1969, Nº 216. Disponível em: http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/2249/1969_boletim_eleitoral_a18_n216.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 30 dez. 2020.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à Verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos: 2007.

CARVALHO, Aloysio C. *A Rede da Democracia: O Globo, O Jornal e o Jornal do Brasil na queda do governo Goulart (1961/1964)*. Niterói: Editora da UFF, Editora NitPress, 2010.

CHIRIO, Maud. *A política nos quartéis: revoltas e protestos de oficiais na ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CODATO, Adriano. “O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas”. In: *História – Questões e Debates*, Curitiba, no. 40, p.11-36, 2004.

DEL VECCHIO, Ângelo. “Política e potência no regime militar”. *Projeto História*, São

Paulo, (29) tomo 1, p. 169-196, dez. 2004.

DREIFUSS, René. *1964: A conquista do Estado*. Ação Política, Poder e Golpe de Classe. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela C. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA, Jorge. “Crises da República: 1954, 1955 e 1961”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (org). *O tempo da experiência democrática*. Da democratização brasileira de 1945 ao golpe civil-militar de 1964 (1945-1964). Coleção O Brasil Republicano, volume 3, 8ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2019.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997. 188 p.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 269 p.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 391 p.

FICO, Carlos. *O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. 2º ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2008.

FON, Antonio Carlos. *Tortura: a história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global, 1979.

FRANCO, Afonso A. M. *Presidencialismo ou parlamentarismo?* Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999 (Coleção Biblioteca Básica Brasileira).

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAZETA DO POVO. O que é o “gabinete do ódio”, que virou alvo da CPMI das Fake News. Publicado em 06 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/república/gabinete-do-odio-alvo-cpmi-fake-news/>. Acesso em 26 jan. 2021.

GRYNSZPAN, Mario. “O período Jango e a questão agrária: luta política e afirmação de novos atores”. In: FERREIRA, Marieta M. (org). *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HUGGINS, Martha K. *Polícia e Política: relações Estados Unidos/América Latina*. São Paulo: Cortez, 1998. 328 p.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968*. Campinas, Papirus, 1987.

MARTINS FILHO, JOÃO ROBERTO. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das*

crises políticas na ditadura (1964-1969). São Carlos/SP, Ed. Ufscar, 1995.

MARTINS FILHO, João Roberto. Tortura e Ideologia: os militares brasileiros e a doutrina de *guerre révolutionnaire* (1959-1974). In: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (Org.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009. V. 1. 2009. 340 p.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Segredos de Estado: O governo britânico e a tortura no Brasil (1969-1976)*. 2ª. ed. Salvador: Saga Editora, 2019 B. 370 p.

MATTOS, André L. R. R. *Uma história da UNE (1945-1964)*. Campinas: Pontes Editores, 2014.

MENDONÇA, Marina G. *O demolidor de presidentes*. 2º ed. São Paulo: Códex, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto SÁ. *As universidades e o regime militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 448 p.

MOTTA, Rodrigo Patto SÁ. Sobre as origens e motivações do AI-5. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 38, nº 79, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PENNA, Lincoln A. *A República dos manifestos militares: Nelson Werneck Sodré, um intérprete republicano*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

REZENDE, Maria J. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2013.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo S. *O fantasma da revolução*. São Paulo, Ed. Unesp, 1993.

ROBIN, Marie-Monique. *Escuadrones de la Muerte: La Escuela Francesa*. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 2004. 540 p.

SCHWARCZ, L. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SION, Vitor. “Cinco meses antes do AI-5”. In: MONTELEONE, Joana *et. al.* *À espera da verdade. Empresários, juristas e elite transnacional: histórias de civis que fizeram a ditadura militar*. São Paulo, Alameda, 2015.

SODRÉ, Nelson W. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TAVARES, Flávio. *1961: o golpe derrotado*. Luzes e sombras do Movimento da Legalidade. Porto Alegre: L&PM, 2012.

TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a criminalidade: Um*

estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TELES, Janaina de Almeida. *Os herdeiros da memória: as lutas e as memórias dos familiares de mortos e desaparecidos por “verdade e justiça” no Brasil*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TELES, JANAINA DE ALMEIDA. *Memórias dos Cárceres da Ditadura: as lutas e testemunhos dos presos políticos no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TELES, JANAINA DE ALMEIDA. “Eliminar, ‘sem deixar vestígios’: a distensão política e o desaparecimento forçado no Brasil”. In: *Revista M*. Rio de Janeiro, v.5, no. 10, p.265-297, jul./dez. 2020.

UOL. Eduardo Bolsonaro fala em novo AI-5 “se esquerda radicalizar”. Publicado em 31 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/10/31/eduardo-bolsonaro-fala-em-novo-ai-5-se-esquerda-radicalizar.htm>. Acesso em: 26 jan. 2021.

VALLE, Maria R. AS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NOS EPISÓDIOS ESTUDANTIS DE 1968. In: *Mediações*, v. 13, n.1-2, p. 34-53, Jan/Jun e Jul/Dez. 2008.

VEJA. Bolsonaro fura quarentena e participa de manifestação no QG do Exército. Publicado em 19 de abril de 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-fura-quarentena-e-participa-de-manifestacao-no-qg-do-exercito/>. Acesso em 26 jan. 2021.

VILLA, Marco A. *Ditadura à brasileira: 1964-1985: A Democracia Golpeada à Esquerda e à Direita*. São Paulo: LeYa, 2014.

ZAPPA, Regina; SOTTO, Ernesto. *1968: Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

¹ Os setores populares vão se somando às manifestações públicas promovidas pelos estudantes, a tal ponto que em junho de 1968, a “sexta feira sangrenta”, fala-se que ocorreram 28 mortes, cuja maioria, segundo a imprensa, era composta de populares presentes à manifestação. Esses casos ainda não foram devidamente apurados, cf. CNV (2014).

² Esta lei submeteu as polícias civil e militar ao Secretário Estadual de Segurança Pública, então indicado pelos militares. Note-se que a Seção de Segurança Pública (OPS), ao lado da Agência Central de Inteligência (CIA), colaborou na implementação da lei e forneceu treinamento às polícias brasileiras, pois considerava importante sua atuação coordenada no combate à subversão e controle da sociedade. A lei destinava-se a reduzir o conflito e eliminar a competição entre as duas forças policiais (HUGGINS, 1998).

³ A reforma alterou profundamente as normas de organização da burocracia estatal.

⁴ Segundo o decreto-lei no. 200, 25/02/67, o organismo era definido como “de assessoramento direto do Presidente da República, nas questões relativas à política militar e à coordenação de assuntos pertinentes às Forças Armadas”.

⁵ Cf. dados disponíveis em Alves (1984), Huggins (1998), Motta (2014).

⁶ Note-se que o general Paul Ausserresse, ativo na repressão à Guerra de Independência da Argélia, ministrou cursos nos EUA, entre 1961 e 1963, e no Centro de Instrução de Guerra na Selva (CIGS), de Manaus, para militares da América Latina, entre 1973 e 1975 (ROBIN, 2004).

⁷ Em 1966, a OPS enviou Dan Mittrione ao Brasil como consultor, a fim de criar uma unidade de choque na PM do Rio de Janeiro. Ele ensinava espionagem, contraespionagem e “sobrevivência na selva”, sua orientação era de “atirar para matar”, à noite, tal como os franceses fizeram na Argélia (HUGGINS, 1998).

⁸ Neste período, a política britânica para o Brasil se voltava para os laços comerciais, sobretudo militares, que tinham prioridade sobre pruridos relativos ao caráter autoritário da ditadura (MARTINS FILHO, 1995).

⁹ SECRETARIA de Direitos Humanos. *Habeas Corpus*: que se apresente o corpo. A busca dos desaparecidos políticos no Brasil. Brasília/DF: SDH, 2010.

¹⁰ Foram compilados 455 casos, cf. dados de Almeida *et al.* (2009); CNV (2014); COMISSÃO da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. *Relatório da CEV Rubens Paiva*. São Paulo: Assembleia Legislativa, 2015. 90 p. Disponível em: <<http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/relatorio/Introducao.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2020; (doravante CEV-SP (2015)) e Comissão da Verdade da PUC-SP “Reitora Nadir Gouvêa Kfourri” (CVPUC). A CVPUC mencionou 5 mortos e desaparecidos, já conhecidos, que estudavam na PUC. Em 2019, porém, encontrou informações sobre um estudante desaparecido, que não consta de seu relatório final de 2017. Seu nome é João Maria Ximenes de Andrade, militante do PCB. Cf. “Família de aluno desaparecido durante a ditadura recebe diploma da PUC-SP”. Disponível em: <<https://j.pucsp.br/noticia/familia-de-aluno-desaparecido-durante-ditadura-recebe-diploma-da-puc-sp>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹¹ A PM acumulou funções de “segurança interna” e “segurança pública”. Suas atribuições iam desde o combate à luta armada até o policiamento ostensivo armado, preventivo e repressivo, cf. o D-L 667/69 (TEIXEIRA, 2012). Essa diretriz, bem como a que orientava a integração das forças repressivas de segurança interna (resultando na OBAN), partiram do Seminário de Segurança Interna, realizado em Brasília no mês de fevereiro de 1969 (FON, 1979; HUGGINS, 1998).

¹² Estima-se que ao menos 1.196 camponeses e 8.350 indígenas (envolvendo 10 nações dos povos originários) morreram vítimas da ação, direta ou indireta, do Estado brasileiro nesse período. Paradoxalmente, a CNV não levou a termo a investigação a respeito da responsabilidade direta do Estado nos crimes cometidos contra indígenas e camponeses, publicando os dados disponíveis no Volume II de seu relatório, sem contabilizá-los aos números oficiais (CNV, 2014).

¹³ Note-se, porém, que, nos anos 1970, embora as universidades públicas tenham crescido, o ensino superior privado também. O crescimento do ensino privado ocorre, sobretudo, no período democrático.

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2021.
Aceito para publicação em 17 de maio de 2021.

MULHERES QUE MATAM, MULHERES QUE ROUBAM: AS REPRESENTAÇÕES DA CRIMINOSA NA LITERATURA DE CRIME NO RIO DE JANEIRO (FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX)

WOMEN WHO KILL, WOMEN WHO STEAL: REPRESENTATIONS OF THE FEMALE CRIMINAL IN CRIME LITERATURE IN RIO DE JANEIRO (LATE XIX AND EARLY XX CENTURY)

Amanda Ribeiro MAFRA*

Resumo: O presente artigo tematiza as representações da criminosa presentes na literatura popular de crime que circulava na cidade do Rio de Janeiro entre fins do século XIX e início do XX. Para tal, traz análises de cinco obras populares de significativa repercussão no período, buscando por possíveis diálogos entre as representações das protagonistas criminosas, os discursos médico-higienistas acerca da “natureza” da mulher e as teorias de Lombroso e Ferrero sobre a criminalidade feminina. As análises apontaram para a existência de pontos de interface entre as ficções e os discursos especializados, como a percepção da criminosa como aquela que apresenta comportamentos desviantes do ideal burguês de conduta feminina, mas também a presença de abordagens distintas sobre a criminalidade feminina. Assim, a investigação apontou para a multiplicidade de sentidos expressos nas representações literárias, ora moralizantes, ora “sensacionais”.

Palavras-chave: literatura popular; crime; criminalidade feminina; gênero.

Abstract: This paper discusses the representations of the female criminal present in popular literature of crime that circulated in the city of Rio de Janeiro between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. To do so, it brings analyses of five popular works of significant repercussion in the period, searching for possible dialogues between the representations of the female criminal protagonists, the medical-hygienist discourses about the woman's "nature" and the theories of Lombroso and Ferrero about female criminality. The analyses pointed to the existence of interface points between the fictions and the specialized discourses, such as the perception of the criminal as the one who presents deviant behaviors from the bourgeois ideal of female conduct, but also the presence of distinct approaches on female criminality. Thus, the research pointed to the multiplicity of meanings expressed in literary representations, sometimes moralizing, sometimes "sensational".

Keywords: popular fiction; crime; female crime; gender

A literatura popular de crime e as representações da criminosa: introdução

Em meados de 1880, o jornal carioca *Gazeta de Notícias* apresentava a seus leitores o primeiro volume do romance *Iza*, de Alexis de Bouvier. Em anúncio de

* Docente de História no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Campus Avançado Piumhi. Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Ouro Preto, MG – Brasil. E-mail: amanda.mafra@ifmg.edu.br.

primeira página, o periódico destacava a obra como um grande sucesso em Paris, apostando em repercussão semelhante no Brasil. A produção é caracterizada como

um romance verdadeiramente moderno, e não se encontra nele nenhum desses excessos da escola naturalista, que muitas vezes levantam reclamações mesmo por parte dos menos exigentes. Iza tem todos os elementos para agradar. Às descrições, feitas com o colorido de um verdadeiro artista, alia um alto interesse dramático e um enredo cheio de episódios interessantíssimos (Gazeta de Notícias, 10 de Agosto de 1880, p. 1).

O cerne destes “episódios interessantíssimos” estava no crime da Rua Lacuée: o assassinato da prostituta Léa Medan e o roubo de documentos que estavam em sua posse. A abordagem da trama criminal tem a figura de Iza em destaque. A bela mulher transita em grandes festas e torna-se amiga de juízes e policiais, sem que ninguém desconfie de que ela é a responsável pelo misterioso homicídio.

O destaque dado pela *Gazeta de Notícias* a este romance remete-nos a um interesse mais amplo sobre a temática do crime na sociedade carioca a partir de fins do século XIX. Diante da crescente urbanização e crescimento populacional da capital, a criminalidade tornou-se ponto de pauta de políticas governamentais levando a implementação de medidas modernizantes de combate ao crime e de controle social (SOIHET, 1989). Na mesma esteira, especialistas da medicina higienista, criminologistas e juristas teciam novas teorias sobre o criminoso concebendo-o como um indivíduo degenerado biologicamente (CANCELI, 2001). Por fim, a grande imprensa carioca surgia abarrotada de sessões sobre crimes: notícias e crônicas diárias sobre os diversos delitos que ocorreriam na cidade, sessões de júri e romances folhetins (PORTO, 2003).

O mercado livreiro acompanhava de perto este interesse. Inscritos em um processo de dinamização e expansão editorial (GUIMARÃES, 2014), jornais, livrarias e vendedores ambulantes apostavam na venda de livros “populares” de crime. Seguindo a definição apresentada por Alessandra El Far (2004), o termo “popular” utilizado aqui refere-se a obras direcionadas a um contingente amplo e multifacetado de leitores: eram produções com preços reduzidos, linguagem simples e um projeto gráfico de fácil manuseio.

Voltadas à ampliação dos consumidores de impressos, estas obras traziam enredos que falavam sobre o cotidiano - a exemplo dos relacionamentos amorosos e os conflitos entre os indivíduos – mesclando o banal a momentos de mistério e suspense, com cenas capazes de provocar fortes emoções aos que se aventuravam por aquelas páginas. Em um misto de situações corriqueiras e mirabolantes, as histórias poderiam

atrair o leitor tanto pela possibilidade da aproximação da ficção com a vida concreta, quanto pela capacidade em provocar sensações inusitadas. É em meio a estas obras que temos a proliferação de romances sobre crimes e criminosos.

A literatura popular de crime deste contexto é diversificada, apresentando diferentes origens, autores e editoras/tipografias. Apesar disso, pesquisadoras que se debruçaram sobre este tipo de produção como Marlyse Meyer (1996), Alessandra El Far (2004) e Ana Gomes Porto (2009) reconheceram algumas similaridades entre elas tais como: a constante presença da temática do crime; a inspiração no naturalismo e no realismo; a presença de elementos do melodrama e a construção de momentos de mistério e emoção, ou como denomina El Far (2004), momentos de “sensação”.

Segundo El Far, em fins do século XIX, o termo “sensação” ou “sensacional” fazia referência a narrativas de acontecimentos excepcionais, apelando à promoção de “emoções pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano” (EL FAR, 2004, p.113-114). A criação de sensação decorria tanto do apelo exagerado ao real - cenas sangrentas e/ou a descrições de cadáveres – quanto da construção de momentos surpreendentes com rupturas em momentos chave do enredo, abuso de cenas de tensão e desfechos emocionantes.

Dentre os enredos “sensacionais” de crime, temos a presença de histórias protagonizadas por mulheres criminosas, a exemplo de: *Iza* (BOUVIER, 1880), *O fruto de um crime* (SILVA, 1898); *Os Estranguladores do Rio ou o crime da Rua da Carioca* (PINHEIRO, 1906); *A envenenadora* (VILLEMER, 1906) e *Maria José ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rosário da Luz, na cidade de Lisboa em 1848* (CASTELO BRANCO, [19--]).¹ É a partir da análise destas narrativas que este artigo visa compreender as representações da criminosa na literatura de crime que circulava no Rio de Janeiro entre fins do século XIX e início do XX.

Apesar da significativa repercussão de livros populares de crime a partir da década de 1880, poucas destas publicações encontram-se disponíveis aos pesquisadores contemporâneos.² As obras citadas acima foram selecionadas para esta pesquisa por apresentarem narrativas que abordam de forma central a criminalidade feminina e pela repercussão que conquistaram em seu contexto de circulação (Rio de Janeiro, 1880 a 1910). Para determinar a repercussão das obras, considerou-se o número de suas edições e a presença de anúncios, por anos consecutivos, em periódicos de grande circulação. Trata-se de fontes de origens distintas, publicadas por tipografias e editoras variadas. A escolha de produções diversas teve por objetivo uma melhor apreensão da gama de narrativas comercializadas no período e a variedade de sentidos que expressavam.

A análise destas obras tem como fundamento teórico o conceito de representação, tal como proposto por Roger Chartier (1990). A partir deste conceito compreende-se a literatura popular de crime como um conjunto de representações sociais, isto é, de imagens capazes de nos revelar um imaginário social sobre as criminosas e sua atuação. Tais representações são compreendidas em sua estreita relação com o mundo social: construídas a partir da experiência concreta, elas constituem-se em “matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social” (CHARTIER, 2002, p.72), pautando práticas, a construção de identidades e as dinâmicas de poder. Neste sentido, as representações não são neutras, elas expressam pontos de vista dos grupos que as forjam, incluindo-se as expectativas em relação ao público leitor (CHARTIER, 2002, p.76).

Para uma melhor apreensão das representações presentes na literatura de crime, nossas análises buscaram pelos possíveis diálogos estabelecidos com outros discursos sobre a criminalidade feminina em voga no contexto de circulação das obras no Brasil. Esta escolha metodológica funda-se nas pesquisas realizadas por Meyer (1996) e Porto (2009), nas quais destaca-se a aproximação dos romances de crime com seções jornalísticas, processos judiciais e produções científicas. Seleccionamos como recorte analítico os discursos da medicina higienista acerca da “natureza” da mulher e os estudos sobre a criminosa produzidos por Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero - ícones da Criminologia Positiva europeia que ganharam proeminência no Brasil.³

A observância associada destes dois tipos de discurso está relacionada à nova compreensão de criminalidade defendida pela chamada Escola Criminal Positiva, a partir de fins do século XIX. Centrada na figura do criminoso, a Escola Positiva explicava a atuação criminosa como consequência da degeneração biológica, o que levaria estes indivíduos a apresentarem comportamentos distintos daqueles considerados como próprios à natureza de homens e mulheres. Cabe destacar que a emergência deste novo entendimento sobre o crime e o criminoso deu-se em um campo de disputas teóricas em torno da compreensão das causas da criminalidade e de como solucioná-la (CANCELLI, 2001), havendo inclusive nuances entre médicos e juristas da Escola Criminal Positiva. Neste campo heterogêneo, marcado por concordâncias e contestações, destacamos os estudos de Lombroso e Ferrero, criminologistas europeus que ganharam repercussão no cenário brasileiro, inspirando produções nacionais como a do médico Tito Lívio de Castro e a do jurista Júlio Pires Ferreira (CLAIZONI, 2013; RINALDI, 2015).

Esta inspiração, contudo, não significava que os autores brasileiros estivessem limitados a esta referência ou que estivessem de pleno acordo com as proposições lombrosianas. Nas produções nacionais, as referências teóricas estrangeiras recebiam releituras e adaptações que melhor se adequassem às especificidades do país (CANCELLI, 2001). Neste caminho, juristas e médicos brasileiros se utilizavam de diferentes teorias europeias, produzidas em diferentes épocas (CARRARA, 1998). É considerando este tipo de inserção na arena nacional que nos propomos a pensar similaridades e distinções entre as fontes literárias e as teorias lombrosianas sobre a criminalidade feminina.

Em 1893, Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero elaboraram um estudo específico sobre a criminalidade feminina intitulado *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, traduzido para o francês e o inglês nos anos seguintes. Nesta obra, os autores afirmavam a existência de um tipo humano destinado ao crime devido a supostas anomalias em características naturalmente intrínsecas. No caso das criminosas, elas eram associadas a condutas que divergiam da passividade, frieza e fragilidade imputados à natureza feminina (LOMBROSO, FERRERO, 1898)⁴

Diante destes aspectos, a categoria de gênero surge de forma central para a compreensão das imagens cunhadas tanto pela literatura quanto pelos discursos médicos e criminológicos. Ela traz à tona o caráter de construção sociocultural das definições de gênero, desnaturalizando concepções arraigadas quanto ao “ser homem” e o “ser mulher”. O uso da categoria implica assim pensar estas definições em sua relação com interesses de determinados grupos sociais, que visam impor pontos de vista e modelos à sociedade como um todo (SCOTT, 1989; 2012). Ela nos permite ainda apreender as representações a partir de sua inserção em lutas simbólicas que visam definir o “ser mulher” em uma conjuntura mais ampla de desigualdade entre os gêneros. É com base nestas concepções que traçamos as análises presentes neste artigo.

Assim, este trabalho volta seu olhar para as protagonistas criminosas de ficções populares, dando destaque a dois componentes de sua caracterização comuns a todas as obras estudadas: os comportamentos sociais e a posição nas relações entre os gêneros. Quanto ao primeiro, centramos-nos em três aspectos a saber: a função social no espaço privado, a maternidade e a sexualidade. A partir desta tríade, em um segundo momento, analisamos a posição das protagonistas no interior do modelo idealizado de relações entre os gêneros. Destacamos que diante de um conjunto documental heterogêneo, esta pesquisa levou em conta as especificidades das ficções analisadas, definindo momentos de aproximação e distanciamento entre elas.

Sobre as obras

Para uma melhor apreensão sobre as fontes documentais deste artigo, passemos um olhar sintético sobre elas. *Iza*, apresentada em nossa abertura, foi escrito por Alexis Bouvier, romancista e autor dramático francês. O romance foi publicado pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias*, em 1880, inicialmente como folhetim e depois como brochura. Por anos consecutivos, a obra é dada como premiação do periódico a seus mais fiéis assinantes, indício da popularidade alcançada pelo enredo.

O fruto de um crime, de Alfredo Elysiário da Silva, é uma produção nacional, com sua quinta edição publicada em 1898, pela Livraria Quaresma. Levando-se em conta que no período poucas eram as obras com seguidas edições, podemos afirmar que o romance alcançou uma repercussão ímpar. O enredo centra-se na história de uma criança gerada pelo estupro da personagem Carolina. Este crime e outros apresentados no romance são planejados por uma protagonista feminina: Flora.

Os Estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca, de Abílio Soares Pinheiro, é também um romance brasileiro, sendo publicado pela Tipografia Luiz Miotto, em 1906. O enredo trata de um crime verídico ocorrido no Rio de Janeiro e amplamente divulgado pela imprensa: o roubo da joalheria de Jacob Fuocco, com seguido estrangulamento de seus sobrinhos. Contudo, *Os estranguladores do Rio* difere-se do delito real ao introduzir em sua primeira parte a participação de uma mulher na quadrilha de ladrões.

A envenenadora tem por autoria Maxime Villemer, pseudônimo de Anne Violet – escritora de ficções populares na França (CONSTANS, 2007). A obra é traduzida para o português e publicada pelo *Jornal do Brasil* em setembro de 1906, sendo divulgada pelo periódico por anos seguidos. Sua narrativa acompanha a vida de Morgana, de sua adolescência à morte, delineando uma trajetória criminosa que leva a protagonista da miséria à riqueza.

Diferenciando-se das obras arroladas acima, *Maria José ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rosário da Luz, na cidade de Lisboa em 1848* é um folheto de 10 páginas escrito por um autor canonizado: Camilo Castelo Branco. A publicação do folheto no Brasil ocorre pela primeira vez na década de 1890, pela Livraria Garnier, com edições da Livraria Quaresma que vão até 1913. Como o próprio título indicia, a história trata do matricídio cometido por Maria José.

Criminalidade e desvio comportamental

Ao longo do século XIX, discursos médicos e higienistas foram responsáveis por consolidar um modelo idealizado de conduta para homens e mulheres, em conformidade com os interesses e expectativas burguesas. A delimitação de papéis sociais específicos a cada sexo e sua percepção de complementariedade atrelava-se a um modelo de família capaz de salvaguardar valores e modos de viver da classe dominante.

No tocante à mulher, Margareth Rago destaca que ela será “o centro de todo um esforço de propagação de um modelo imaginário de família, orientado para a intimidade do lar, onde devem ser cultivadas as virtudes burguesas” (RAGO, 2014, p. 103). Em uma conjuntura marcada pela crescente presença feminina nos espaços urbanos e no consumo comercial, paradoxalmente, atribuía-se a mulher um instinto natural aos cuidados domésticos, sendo assim, a responsável pela salvaguarda do lar. Em torno deste papel, cunhava-se um modelo universal para o gênero feminino: “a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família”. Juntamente à função social no âmbito privado, a maternidade e a sexualidade regulada fechavam esta imagem de mulher ideal.

Pautado em valores burgueses e na branquitude, este modelo surgia como delimitador social e racial da feminilidade da elite, construindo-se em oposição à realidade das mulheres pobres e negras – atuantes no cenário público e no mundo do trabalho, com experiências de maternidade e sexualidade diversas. À estas mulheres, diferentes discursos normativos atribuíam comportamentos considerados perniciosos e condenáveis devendo, portanto, serem combatidos por todas aquelas que almejavam certa posição social (PEREIRA, 2019). Neste caminho, o ideal feminino burguês era difundido não apenas para as mulheres de classes altas, mas impunha-se violentamente às pobres e negras cujas condições concretas de vida apontavam para condutas outras.

É também a partir desta normatização, que serão definidas as “indesejadas”, mulheres que desviavam das atribuições “naturais” do sexo, como as prostitutas e as criminosas. Este viés pode ser notado nos discursos especializados, o que se refletia nas práticas jurídicas, em que a adequação ou não de mulheres às condutas e à moral dominantes influíam nas condenações e absolvições (CORREA, 1981; RINALDI, 2015).

Diante destes aspectos, nas seções a seguir visamos analisar como a literatura popular representa a mulher criminosa, buscando apreender em que medida estas representações literárias aproximam-se e/ou se distanciam dos distintos discursos que

legitimavam o ideal feminino burguês e as novas concepções sobre a criminalidade feminina. Neste processo, centraremos nossas análises em três aspectos: a função social feminina no espaço privado, a maternidade e a sexualidade.

Mulheres Mundanas

O pleno funcionamento do padrão de família burguesa pressupunha uma adequada divisão de tarefas e espaços entre homens e mulheres. Assim, em nome do bem-estar familiar, caberia à figura masculina a responsabilidade pelo sustento financeiro, por meio do trabalho fora do lar e pelo trato de assuntos públicos. Já à mulher, caberiam exclusivamente os cuidados com o marido, filhos e demais atividades do âmbito privado (MALUF; MOTT, 1998).

Em oposição à “rainha do lar” (MALUF; MOTT, 1998), cunhava-se a imagem da mulher mundana: “acusada de amar o luxo e a ociosidade. De não exercer nenhuma profissão útil ‘nem pensar no futuro’” (COSTA, 2004, p. 265). Destacavam-se, assim, as mulheres das classes pobres, cujas condições de existência exigiam, por exemplo, a inserção no trabalho assalariado. Sobre estas recaiam uma série de estigmas, associando-as ao rompimento da “natureza feminina”. Transitando no ambiente público, elas são apontadas como péssimas mães, de comportamento sexual desviante, entregues também ao vício e à imoralidade (RAGO, 2008).

Nos discursos criminológicos, temos algo semelhante. Para Lombroso e Ferrero, a prostituta e a criminosa definiam-se pela vida mundana, pelo gosto aos vícios e ao jogo, em franca oposição às mulheres normais cuja “menor sensibilidade cortical” as afastaria dos vícios; e a impossibilidade material, das casas de jogo (SOIHET, 1998, p. 92).

Voltando nosso olhar aos romances de crime deste contexto, vemos que apesar da vivência das protagonistas criminosas se dar predominantemente em espaços privados, estas mulheres afastam-se em alguma medida do ideal de feminilidade associada aos cuidados domésticos. Três delas desde a juventude são levadas ao trabalho pela pobreza. Em *Maria José (...)*, a personagem principal “vendia numa pequenina tenda que sua mãe tinha podido arranjar-lhe” (CASTELO BRANCO, [19--], p.3); em *Os estranguladores do Rio*, Malvina, “aos doze anos, era aprendiz engomadeira e aos quinze uma operária perfeita” (PINHEIRO, 1906, p.23) e, em *A envenenadora*, Morgana é governanta. Para elas, o trabalho extenuante possibilitava apenas um sustento humilde, o que leva Malvina e Morgana à entrada na vida do crime.

Nos três casos, mais do que a construção de personagens que desviavam da conduta doméstica feminina, por exercerem funções assalariadas, é possível identificar a associação entre a criminalidade e a pobreza.

No caso de *A envenenadora*, apesar da profissão da protagonista estar ligada aos cuidados do lar, sua atuação é descrita de forma negativa: como um demônio, sua presença no castelo de Verdes Folhas “destruíra para sempre toda a calma, toda a felicidade, toda a suave tranquilidade de outro tempo” (VILLEMER, 1906, p.4). Esta caracterização está ligada à paixão despertada no Marquês de Presles. Além disso, contratada para cuidar da filha dos marqueses, Morgana não consegue despertar alegria na criança. Em oposição à esta personagem – mulher sedutora, selvagem, falsa e sagaz - surge no romance a Sra. de Presles: “senhora muito simples, o tipo da honesta mãe de família” que “consagrara toda a sua vida a seu marido e à sua filha” (VILLEMER, 1906, p. 6).

No contexto de circulação de *A envenenadora* no Rio de Janeiro, este tipo de representação da empregada doméstica, distinta moral e materialmente da patroa, estava presente em outros discursos como, por exemplo, em manuais de conduta. Percebia-se a criada – em sua diferença social, racial e de núcleo familiar – como “uma potencial ameaça à integridade moral e física da família”, o que reforçava a necessidade da diferenciação simbólica e material entre os dois tipos de mulher presentes na casa (SANTOS, 2016, p. 67). Nesse sentido, é possível pensar que o romance analisado trazia representações e sentidos compartilhados por alguns leitores/as brasileiros/as e expressos em outros discursos.

Nas ficções ainda, algumas protagonistas criminosas são associadas ao ócio, ao gosto pelo luxo e aos vícios. Em *Os estranguladores do Rio*, a primeira aparição de Malvina apresenta o encantamento da jovem frente a uma vitrine de joalheria. Diante das joias, a personagem morde os lábios, observando os produtos “numa ancia louca de desejos e sonhos” (PINHEIRO, 1906, p.10). O interesse por joias, luxo e riqueza surge em outros momentos da narrativa, sendo em determinada passagem denominado de “o demônio tentador do ouro e do poderio” (PINHEIRO, 1906, p. 54), que inspira a protagonista ao crime.

Nesta mesma obra, a personagem é também caracterizada por seu desejo pela ociosidade. Assim, “em épocas irregularmente espaçadas, sentia uma prepotente nostalgia de ociosidade e de vício” (PINHEIRO, 1906, p.23). A narrativa destaca ainda que diante da pobreza iminente, Malvina se deixava “arrastar numa ociosidade até então desconhecida, tinha perdido o amor ao trabalho, alimentando aspirações de luxo e de

vida fácil (...)” (PINHEIRO, 1906, p.26). E é em um destes momentos que a personagem decide ingressar na quadrilha de ladrões.

Em *A envenenadora*, o ócio, luxo e vícios surgem após a protagonista casar-se com o Marquês de Presles. Convencendo o marido a se mudar para Monte Carlo, local em que se realizavam festas e jogos de cassino, Morgana “durante dez anos satisfez todos os seus apetites de jogadora, gastando loucamente o dinheiro que lhe davam os amantes”. (VILLEMER, 1906, p. 95). A própria protagonista se define como uma mulher que gosta da vida mundana: “Eu não sou como as outras mulheres: preciso do luxo, preciso dos prazeres que embriagam... que fazem esquecer” (VILLEMER, 1906, p. 111).

Iza e *O fruto de um crime* trazem a caracterização das criminosas de forma semelhante. Iza tem sua primeira aparição na trama permeada por uma atmosfera luxuosa, em uma festa que realiza em sua habitação. Alguns diálogos de homens neste momento revelam que, apesar de ser muito rica, ninguém sabe ao certo de onde veio sua fortuna, pois não trabalha. Já em *O fruto de um crime*, Flora busca na prostituição os meios para manter sua vida luxuosa, relacionando-se com Mota, homem que chega à falência ao tentar satisfazer os desejos e vícios da amante.

Somente no folheto *Maria José (...)* não temos a caracterização da protagonista como afeita ao luxo, ócio ou vício. Neste sentido, a narrativa destaca a preocupação dos pais da moça com sua criação para que ela não se tornasse uma mulher mundana (CASTELO BRANCO, 19-- ,p. 33). No início da trama, a conduta impecável de Maria José parecia surpreender a todos:

Assim foi indo até a idade de vinte e nove anos, e toda a vizinhança se admirava do bom porte da rapariga, e do amor que parecia ter a sua mãe. Admira, diziam às vezes os vizinhos, como esta rapariga tem podido conservar-se sem dar que falar ao mundo! (CASTELO BRANCO, 19-- ,p. 34)

A descrição da protagonista altera-se na medida em que esta enamora-se por José Maria, apresentado na trama como uma tentação do demônio. A partir deste momento, Maria trata com desdém e escárnio a mãe, o que culmina no matricídio. Contudo, não há qualquer menção a uma conduta que visasse a obtenção de riqueza fácil, luxo ou vício, sendo possível identificar uma aproximação com discursos cristãos na constituição da protagonista em oposição ao ideal materno religioso

Deste modo, com exceção de *Maria José(...)*, temos em quatro das obras analisadas protagonistas associadas de alguma maneira à vida mundana e ociosa, ao desejo por luxo e ao vício. Nelas, a representação da criminosa constrói-se em oposição

ao ideal feminino de dedicação ao lar e contenção em suas diversões e gastos, subvertendo o papel estabelecido para a mulher nas relações familiares.

A criminosa e a maternidade

Nos discursos higienistas e criminológicos, a restrição do papel feminino ao interior do lar estava diretamente atrelada à compreensão da maternidade como elemento central da natureza das mulheres. No contexto em questão, preocupações médico-higiênicas com a infância, “percebida como riqueza em potencial da nação” levaram a uma intensa defesa do “ser mãe” (RAGO, 2014, p. 87). Segundo Rago (2014, p.108), o saber médico procurava “persuadir as mulheres de que o amor materno é um sentimento inato, puro e sagrado e de que a maternidade e a educação da criança realizam ‘sua vocação natural’”. Contudo, para estes discursos, nem toda maternidade era considerada adequada. Mães solteiras ou que conciliavam o cuidado dos filhos com o trabalho fora do lar, eram consideradas exemplos negativos.

Quase como um sacerdócio, a função materna exigia sacrifícios e abnegação, cabendo à mulher abrir mão de atividades profissionais assalariadas e de “prazeres mundanos” (COSTA, 2004, p. 257). As mulheres que não correspondiam a este modelo, desobedecendo assim à “ordem natural das coisas”, eram relegadas à esfera do mal, do anormal e do crime.

Aproximando-se do discurso religioso cristão, o pensamento higienista cunhava dois arquétipos femininos diametralmente opostos: de um lado, a mãe, “imagem de Maria”, cuidadora do lar, do marido e dos filhos, que seguia as vocações impostas por sua natureza; e de outro, a prostituta, “figura do mal, do pecado e de Eva”, voltada aos prazeres da vida e que se recusava a ser mãe (RAGO, 2014, p. 112-113).

Distinção semelhante é elaborada pela Criminologia Positiva. Segundo Soihet (1989, p. 86), Lombroso e Ferrero apontavam a maternidade como “uma função tão preponderante, que toda organização biológica e psicológica da mulher a ela estaria subordinada”. Assim, nas mulheres normais, esta propensão seria responsável por “neutralizar os traços negativos e inerentes ao sexo feminino tais como a crueldade, a vingança, a mentira, a vaidade, o ciúme, a inveja, etc.” (SOIHET, 1989, p.109). Em oposição, as mulheres delinquentes e as prostitutas, por apresentarem caracteres físicos e psicológicos masculinos, pouco se interessariam pela procriação. Sua sexualidade exacerbada estaria “em antagonismo com a maternidade e bastaria para torná-las péssimas mães” (SOIHET, 1989, p.98).

Retomando as ficções, vemos que a relação entre criminosas e a maternidade aparece de distintas formas. Apenas em *Iza* não temos qualquer menção à temática, e a criminosa é associada a uma sexualidade acentuada – o que veremos com mais detalhes na próxima seção.

Nos romances *O fruto de um crime* e *A envenenadora* a relação é expressa pela representação de criminosas-mães cujos perfis distinguem-se do modelo “mãe-esposadona-do-lar”: são assim maternidades outras que subvertem o padrão normativo burguês. Deste modo, em *O fruto de um crime*, a protagonista Flora engravida de uma de suas relações como cortesã. Diante da criança, o narrador expressa a condenação a esta maternidade:

Linda, era o retrato da cortesã, com os mesmos cabelos loiros, o mesmo brilho mortal no olhar.
Aquele menina era filha da prostituta... Filha?!...
Pois as feras também têm filhas?
E para que lhes dá Deus? (SILVA, 1898, p. 74).

Aproximando-se de discursos da tradição cristã, o trecho revela uma percepção de incompatibilidade entre o “ser mãe” e a prostituição, duvidando da ação divina no nascimento da filha de Flora. Esta incompatibilidade é reforçada no decorrer da narrativa, com a protagonista abandonando a vida como cortesã em prol da criação da menina.

De maneira dúbia, contudo, a maternidade não impede as ações criminosas de Flora, surgindo inclusive como sua motivação. É o que vemos, por exemplo, no segundo crime da história, o rapto de Ernani, que é justificado como um anseio de ser mãe: “Tinha uma filha, e queria torná-los irmãos”, afirma o narrador (SILVA, 1898, p. 75). Além disso, a protagonista defende que cometeria outros crimes se fossem necessários à proteção e à felicidade de sua filha, indiciando uma maternidade que estimula o crime (SILVA, 1898, p. 106-107).

Em *A envenenadora*, por sua vez, Morgana também engravida de uma relação fora do casamento. A narrativa destaca que a partir deste momento, a personagem carrega um “sentimento materno que toda a vida a dominará” (VILLEMER, 1906, p. 197). Já em idade madura, assim, ela busca conciliar a maternidade com a vida como cortesã. A impossibilidade desta conciliação é expressa nas duas casas ocupadas pela protagonista: o palacete da Avenida do Bosque de Bolonha, onde recebia diferentes homens e realizava festas e jogos de cassino; e a casa do *boulevard* S. Miguel, dedicada ao filho Daniel.

Neste enredo também o filho da protagonista aparece como motivação a ações criminosas. Para Morgana, o assassinato da marquesa, primeiro crime que comete no enredo, surge como meio para conseguir sua ascensão social e, conseqüentemente, dar uma vida melhor a Daniel (VILLEMER, 1906, p. 19). Cabe destacar que ambos os enredos apresentam a condenação da atuação criminosa das protagonistas por seus filhos. Em *O fruto de um crime*, esta reprovação é expressa no desfecho de Flora, que se suicida por sugestão da própria filha. Já em *A envenenadora*, o suicídio de Morgana é marcado pela tristeza do abandono de Daniel, que se afasta da mãe ao descobrir seus crimes.

Produzidas em temporalidades e locais distintos – *O fruto de um crime*, de 1898, uma produção brasileira; e *A envenenadora*, de 1906, uma obra francesa – é interessante notar a existência de similaridades entre as narrativas no que tange ao tema da maternidade: ela surge de forma central na vida das protagonistas; tem relação direta com a motivação ao crime; é incompatível à prostituição e à criminalidade – sendo estas ações condenadas pelos filhos das protagonistas. A maternidade como elemento preponderante da trajetória destas duas personagens reafirma em certa medida, a associação entre o gênero feminino e o “ser mãe”, imagem presente em diferentes discursos – de matrizes religiosa, médica e/ou criminológica – que circulavam no Brasil e na França entre fins do século XIX e início do XX.

Contudo, os romances distinguem-se destes discursos ao delinear uma tensão entre o “ser mãe” e a vida como cortesã/criminosa para além de sua mera oposição. Em ambas as narrativas, as protagonistas não podem ser integralmente nenhuma das categorias, ora transitando entre elas ora buscando conciliá-las. As personagens rompem assim com os perfis idealizados tanto para as mulheres quanto para as criminosas, apresentando de forma complexa outras relações entre a maternidade e o crime.

Cabe destacar também, que apesar das semelhanças temáticas, a forma como cada romance tece suas abordagens remete-nos a influências diversas. Em *O fruto de um crime* é possível notar uma série de referências religiosas cristãs que pautam a construção da maternidade exercida por Flora – mais especificamente, sua condenação moral, com o suicídio coroando uma trajetória distinta à preconizada tanto pela tradição católica quanto pela moralidade burguesa; em *A envenenadora*, as referências religiosas são secundárias, e a maternidade de Morgana constrói-se em oposição ao ideal burguês de feminilidade sendo marcado, ao mesmo tempo, por uma perspectiva moralizante que condena as ações da personagem e um olhar crítico sobre as dificuldades encontradas pela personagem diante da pobreza. É neste sentido, por exemplo, que o suicídio é

apontado na narrativa como uma “morte libertadora” (VILLEMER, 1906, p. 358), meio pelo qual a protagonista consegue escapar à vida miserável e medíocre.

A temática da maternidade aparece também em *Os estranguladores do Rio* e em *Maria José (...)* mas nestes casos não temos a representação da criminosa-mãe, mas das relações entre as personagens e suas próprias mães.

Em *Os estranguladores do Rio*, a atração de Malvina pelo vício, ócio e seus desejos sexuais são explicados como fruto de uma anomalia, transmitida por sua mãe. Pilar é descrita como uma mulher de inteligência acanhada, quase idiota. Havia mudado para a Argentina com seu pai e irmão (ambos criminosos) e foi lá que gestou Malvina. O narrador da trama sugere que nem mesmo Pilar saberia ao certo quem seria o pai da criança, uma vez que enquanto jovem, a mulher passava pela cama de diversos homens. Neste caminho, a construção da personagem dá-se em oposição ao padrão normativo higienista da “boa mãe”.

É como herança biológica de sua mãe que os ímpetos sexuais de Malvina são explicados na narrativa (PINHEIRO, 1906, p. 23). Em momentos posteriores, não apenas seu comportamento sexual é associado à descendência materna, como sua conduta no crime: a jovem “tem o princípio do mal no sangue” (PINHEIRO, 1906, p. 51). Deste modo, a atuação da mulher no crime tem sua origem na descendência materna, no caso, de uma mãe que foge ao ideal burguês.

Já em *Maria José (...)*, a origem do crime está nos conflitos entre mãe e filha, o que leva a última ao matricídio:

É uma filha que rasga a cabeça a que, quando criancinha, tantas vezes se encostara, chorando; que corta os braços que a sustentaram, e que a ajudaram a ensaiar os primeiros passos no caminho da vida; e que, enfim, corta as pernas e mutila o cadáver de sua mãe! (CASTELO BRANCO, [19--], p.1)

No folheto, o horror ao crime constrói-se pela adequação da vítima ao modelo cristão e burguês de mãe: carinhosa, cuidadosa, religiosa e responsável pela educação e honra da filha. Assim, a figura da criminosa constrói-se não por meio de uma maternidade outra ou pela herança materna, mas pela oposição entre a protagonista e o “ser mãe” representado por sua vítima.

Apesar das diferentes abordagens, a maternidade surge nestas obras como tópico importante nas representações da mulher criminosa, o que em certo sentido corrobora com a percepção da maternidade como aspecto fundamental da existência feminina. Contudo, se nos discursos médico-higienistas e nas produções de Lombroso e Ferrero a figura da mulher “indesejada” e da criminosa configura-se em franca oposição à

maternidade, nas ficções analisadas as relações entre criminalidade e maternidade surgem de forma bem mais complexa, trazendo à tona: as diversas tensões entre o “ser mãe” e o “ser cortesã/criminosa”, incluindo-se a preocupação com os filhos como motivação ao crime; a criminalidade feminina enquanto fruto de degenerescência materna; e os conflitos entre mãe e filha como motivador da ação criminal.

Considerando o caráter popular próprio a esta literatura, é possível pensar que algumas dessas relações dialogam diretamente com experiências concretas de diferentes mulheres, como aquelas de classe social baixa, cujas condições de existência impunham outras vivências maternas; e também mulheres que cometeram delitos ou cujas ações foram criminalizadas, como no caso das prostitutas – que poderiam também ter filhos e exercerem a maternidade de maneira bem distinta ao postulado em discursos religiosos, higienistas ou criminológicos do período. Outro possível sentido mobilizado pelas relações entre maternidade e crime presentes nos romances associa-se ao “sensacional” e a busca pelas “fortes emoções” propiciadas pela história. Como heroínas excepcionais, as protagonistas surpreenderiam os leitores com suas maternidades outras, com ações criminosas justificadas pela maternidade, com os ímpetos criminais frutos da hereditariedade e com um crime cometido contra a própria mãe.

Somando-se à “sensação”, é possível também identificar uma perspectiva moralizante que permeia as narrativas. No caso das criminosas-mães, temos sua condenação ao abandono pelos filhos e à morte; em *Os estranguladores do Rio*, a herança materna leva Malvina à clausura; e em *Maria José (...)* temos a condenação jurídica e moral da conduta da protagonista ao assassinar brutalmente sua mãe - “o pior de todos os crimes”, conforme o narrador (CASTELO BRANCO, [19--], p.1).

Sexualidades desregradas

No esteio da valorização da maternidade como elemento estruturante da conduta feminina, a sexualidade das mulheres torna-se também tema de interesse dos discursos médicos e criminológicos dos séculos XIX e XX. Apesar de adotarem uma abordagem científica e higiênica do tema, tais discursos reafirmam parte do que já se defendia na tradição religiosa cristã, como a importância da virgindade e da sexualidade regulada (COSTA, 2004, p. 227).

No discurso religioso, a valorização do “ser mãe” subordinava a sexualidade feminina à procriação e ao interior do casamento. Neste caminho, atribui-se à virgindade uma valorização espiritual e moral: ela era ao mesmo tempo símbolo de

santidade, a exemplo de Maria, e garantia de honra familiar (COSTA, 2004, p.265). A medicina social legitimava sua importância substituindo a valorização espiritual pela de caráter higiênico: a jovem virgem correspondia a um comportamento sexual saudável. Após o casamento, a sexualidade feminina poderia ser ativa, mas sem exageros, permanecendo subordinada à maternidade e isenta de prazer.

Em oposição a este padrão almejado, nos discursos higienistas, as prostitutas eram taxadas como “adversárias empedernidas da mãe nutridora”, responsáveis pela “degradação física e moral do homem e, por extensão, na destruição das crianças e da família” (COSTA, 2004, p. 265). Donas de uma sexualidade desregulada, elas simbolizavam “a negação dos valores dominantes, ‘paria da sociedade’ que ameaça subverter a boa ordem do mundo masculino” (RAGO, 2014, p. 122).

De acordo com Rago (2014), no contexto em questão, diferentes discursos médicos apontavam as causas da prostituição em fatores biológicos, atribuindo à prostituta anomalias inatas e hereditárias, que a distinguiria das mulheres normais. É com base neste pressuposto que Lombroso e Ferrero tecem suas teorias sobre a prostituta. Para os autores (LOMBROSO; FERRERO, 1898), a prostituição se aproximaria da criminalidade. Deste modo, prostitutas e criminosas se caracterizariam igualmente pela deficiência de caracteres tidos como naturais às mulheres como a menor sensibilidade sexual e o desejo maternal. Aproximando-se dos tipos masculinos, tais mulheres apresentariam sexualidades precoces e um erotismo exacerbado.

Na literatura popular de crime, a sexualidade é um dos pontos centrais da caracterização das criminosas. Três das narrativas analisadas destacam a perda precoce da virgindade das protagonistas: *Maria José(...)*, *A envenenadora* e *Os estranguladores do Rio*. Nos dois primeiros enredos, a relação sexual ocorre após as protagonistas serem seduzidas, tornando-as vítimas de homens mal-intencionados e, em *Os estranguladores do Rio*, surge como fruto da degenerescência herdada da mãe.

Nesta última narrativa temos a seguinte descrição sobre os ímpetos sexuais da protagonista:

As suas carnes de virgem tremiam só ao ouvir uma voz de homem e tinha desejos de se oferecer ao amplexo numa brutal avidez de subjugação embriagante. Estes acessos, que lhe tolhiam a vontade e a consciência, embora raros, eram perigosíssimos (PINHEIRO, 1906, p. 23).

Em um dia, quando sua mãe estava doente, a moça, não percebendo a aproximação do “acesso histérico”, acaba por sair ensandecida à noite, relacionando-se

sexualmente com o primeiro homem que vê, “numa atonia completa da inteligência, com a submissão e o desejo de uma cadela ciosa” (PINHEIRO, 1906, p. 24).

A comparação do comportamento sexual de Malvina ao de uma fêmea do mundo animal (“cadela ciosa”) indicia sua constituição primitiva, algo similar às proposições de Lombroso e Ferrero que inscreviam a criminosa entre os tipos mais inferiores da espécie humana (LOMBROSO; FERRERO, 1898, p. 93). De forma semelhante, o romance explica a sexualidade da moça como fruto de uma anomalia biológica, hereditariamente transmitida. Nesse sentido, ela é representada como uma vítima de sua condição patológica.

Nos três enredos analisados acima, a perda da virgindade das protagonistas assinala uma ruptura em suas vidas e a mudança de comportamentos: em *Maria José* (...), a personagem passa de filha atenciosa ao matricídio; e em *A envenenadora e Os estranguladores do Rio*, as jovens começam a se relacionar sexualmente com diferentes homens e efetivam ações criminosas. De vítimas, estas últimas protagonistas tornam-se “mulheres fatais”, como veremos na próxima seção.

Além da perda da virgindade, a prostituição aparece também como aspecto importante da caracterização de algumas personagens. A alcunha de cortesã e prostituta aparece em duas obras: *A envenenadora* e *O fruto de um crime*. Em *O fruto de um crime*, Flora é descrita como “diabo de saias” e uma cortesã faminta (SILVA, 1898, p. 47) Pela voz da personagem, temos o seguinte apanhado de sua juventude:

Era uma jovem excessivamente formosa, que, vestida com suprema elegância, e recostada em almofadas de cetim, provocava os olhares dos curiosos...

Os mancebos que a viam rendiam-lhe mil homenagens, e, aos que possuíam fortuna, essa mulher dava um cartão perfumado, onde se viam escritos a rua, o número da sua morada, e a hora mais própria da noite ou do dia para a encontrarem.

Era uma mulher sem brio, sem dignidade e sem honra!... Aqueles a quem ela se oferecia, eram loucos que iam gastar a sua mocidade e a felicidades de suas famílias aos pés de uma cortesã!

Vendia o seu amor, a sua beleza, a quem melhor lhe pagasse (SILVA, 1898, p. 112)

Conforme a citação acima, a prostituição surge para Flora como meio para se conseguir dinheiro e ter uma vida extravagante – situação similar à de Morgana em *A envenenadora*. Em ambos os casos, temos mulheres dessexualizadas – isto é, que se prostituem pelo luxo e riqueza e não em vistas à satisfação de seus desejos sexuais. Esta imagem estava presente não apenas nas teorias lombrosianas mas também em diferentes e contraditórias representações da literatura entre fins do século XIX e início do XX (RAGO, 1990): por um lado a prostituta, mulher fatal, que traz infelicidade aos jovens e

famílias, devoradora de fortunas – imagem que permeia ambos os enredos; mas também a prostituição como única forma viável de superação da pobreza ante às condições impostas às mulheres – que aparece em *A envenenadora*.

Será somente em *Iza* que veremos uma personagem que busca tanto a conquista de condições de vida favoráveis quanto a realização de suas vontades. De tempos em tempos, Iza procurava por festas fora da cidade, para reviver seu passado boêmio. Em uma destas, temos a descrição de seu encontro com André Houdard, principal vilão da narrativa e cúmplice no crime da Rua Lacueé.

Foi grosseiro, brutal; mostrou-lhe uma paixão selvagem, que não recusaria diante de um crime; ameaçou-a, quase lhe bateu... Fora vencida, desejara aquele desconhecido, aceitou-o. Nesse charco nasceu o amor... Aquele homem tornou-se seu amante secreto, vergonhoso.

(...) A célebre húngara chafurdava de novo no charco onde se criara: achava prazer em que lhe batesse, e a injuriassem, como outrora lhe acontecia; mas isso era um capricho, não podia durar. E, se naquele momento a mulher vencida entregava-se, abandonava-se ao homem que a dominava, dentro em pouco os papéis estavam invertidos: o homem havia por seu turno de ser dominado (BOUVIER, 1880, p.122).

O ato sexual com Houdard é marcado pela satisfação dos desejos de Iza, descritos como selvagens, perversos e violentos. Assim, mesmo que não considerada como fruto de uma anomalia genética, como em *Os estranguladores do Rio*, a sexualidade da personagem é construída como transgressão. Além disso, marca a possibilidade da inversão de papéis: se em um primeiro momento era o homem que dominava Iza, em seguida seria Houdard quem ocuparia o papel subalterno.

Por meio de distintas abordagens, as ficções analisadas apresentam em comum a criminosa como aquela que subverte o padrão normativo de sexualidade feminina, associado à virgindade e à sexualidade regulada e preconizados por distintos discursos: religiosos, médico-higienistas e criminológicos a partir de fins do século XIX. O desejo sexual feminino, inexistente em alguns discursos médicos, quando aparece nas ficções, é associado à anormalidade, contribuindo à construção de personagens desviantes. É a partir desta caracterização que se delineiam perfis capazes de transgredir as relações entre os gêneros, mesmo que de forma potencial.

Transgredindo as relações de gênero

Segundo Rachel Soihet (1997, p. 2), já nos séculos XVII e XVIII, filósofos iluministas defendiam a inferioridade feminina frente ao homem. Rousseau, em Emilio,

apresentava como características essenciais da mulher a fraqueza, a submissão e seu papel complementar ao masculino. Para o filósofo, a mulher seria feita “especialmente para agradar ao homem” e “para obedecer também”. O casamento, como decreto divino, garantiria a posse masculina sobre a mulher.

Nos séculos XIX e XX, estas ideias ganharam respaldo científico e são amplamente difundidas por discursos médicos, jurídicos e governamentais. De acordo com Jurandir Costa (2004, p. 25), na sociedade higienista do século XIX, o poder médico garantia ao homem, principalmente o de classe média, “expropriado de terras, bens e escravos”, o “direito de concentrar sobre a mulher toda a carga de dominação antes distribuída pelo grupo familiar e demais dependentes da propriedade. A esposa passou a ser sua única propriedade privada”. No interior do casamento, o domínio masculino perpassava diferentes esferas: o sustento e a defesa da família, a administração dos bens financeiros (ambos garantidos pelo Código Civil de 1890), a decisão sobre o trabalho feminino e a educação das crianças. Para Maluf e Mott (1998, p. 376), o poder expresso na legislação apresentava-se estendido nos costumes cotidianos, cabendo ao homem deliberar sobre “a apropriação e a distribuição dos recursos materiais e simbólicos no interior da família”.

Transgredindo este modelo de relações entre os gêneros, as criminosas da literatura atraem, enganam e subjagam personagens masculinos, levando seus amantes a perderem a autoridade nos relacionamentos amorosos, a postura ativa no ato sexual e o controle sobre suas riquezas.

Em quatro das ficções analisadas, as protagonistas são caracterizadas como *fadas* (*Iza, A envenenadora*) e *sereias* (*O fruto de um crime, A envenenadora, Os estranguladores do Rio*), em referência a seres sobrenaturais, cuja beleza encanta os homens. Neste sentido, elas utilizam sua aparência para envolver seus amantes, levando-os à ruína financeira, física e psicológica e tornando-os cúmplices e/ou vítimas de seus crimes.

É o que se passa com Oscar de Verchmont, um incipiente investigador no romance *Iza*. Ao se encontrar com Iza, o personagem “parecia ébrio” e “como que petrificado, comovido pelo seu sorriso, ofuscado pelo seu olhar” (BOUVIER, 1880, p.74-75). Diante da beleza da protagonista, Oscar se apaixona perdidamente: “Pertencolhe de corpo e alma” (BOUVIER, 1880, p.115), afirma o personagem.

Este “pertencimento” leva-o a revelar à Iza os detalhes da investigação sobre o crime da Rua Lacuée. Assim que se conhecem, Iza confessa a Oscar que tem muito interesse em processos crimes e que está particularmente interessada neste caso.

Acreditando ser este interesse nada mais que um comportamento típico de mulheres - “São todas o mesmo: as narrações dos crimes, dos assassinatos, produzem-lhes pesadelos, fazem-nas doentes, e querem sempre ouvi-las” (BOUVIER, 1880, p.79) – o juiz atende aos anseios da moça e conta-lhe os detalhes do processo investigativo, sem desconfiar que está diante da responsável pelo crime. De posse de informações privilegiadas, Iza antecipa os passos da polícia e convence Oscar a fugir com ela para outro país. Com a fuga, temos a completa ruína do investigador apaixonado: abandonando seu cargo na França, Oscar gasta toda sua fortuna com a amante.

A falência e a miséria estão presentes também na trajetória de Mota em *O fruto de um crime*. Preso à Flora, Mota só vê o fim do relacionamento quando perde toda a sua fortuna, e é, por isso, abandonado pela protagonista. Neste ínterim, a relação com Flora leva o personagem a efetivar o principal crime do romance: o estupro de Carolina. Sentindo crescer em si o amor por esta jovem, Mota decide terminar o relacionamento com Flora, mas é convencido pela amante a tomar Carolina à força. Apesar de a violação ter sido realizada pelo personagem masculino, na narrativa Flora é considerada a culpada pelo crime, aquela que levou Mota “a cometer essa infâmia” (SILVA, 1898, p.94).

Em *A envenenadora*, o marquês Antônio de Presles é descrito como um homem forte que cai diante dos encantos de Morgana. Mesmo após descobrir que foi esta mulher quem envenenou sua esposa, o Marquês casa-se com ela, assumindo a cumplicidade no crime. Então, Antônio vê sua vida transformar-se radicalmente: do sossego do campo em Verdes-Folhas, passa a uma vida desregrada de viagens, festas, jogos e investimentos arriscados. Satisfazendo os desejos de Morgana, o homem vai à falência e definha fisicamente.

Se em *O fruto de um crime* e *A envenenadora*, o encantamento provocado pelas protagonistas leva seus amantes à ruína financeira e/ou física, acompanhada da cumplicidade em crimes, em *Os estranguladores do Rio* a paixão por Malvina torna seus amantes suas vítimas diretas. É em meio a noites de amor, que a moça engana funcionários de joalherias e rouba-lhes as chaves destes estabelecimentos. É o que se passa com o caixeiro da joalheria Morjaes:

O sujeitinho, presumido e parvo, deixou-se embrulhar. E quando ela cautelosamente lhe subtraía as chaves da loja entregando-as a Eugênio, quando o recebeu, ludibriado, sob o espesso cortinado da sua cama, entregou-se com um sarcasmo e uma ironia infernal. Ao passo que ele, soberbo de tal conquista, apoplético de luxúria, percorria numa ávida exploração aquele corpo, obra prima da natureza, ela teve vontade irresistíveis de estrondar em gargalhadas sonoras e convulsas.

Quando soube que o rapaz, injustamente suspeitado, pagava na Detenção um crime que não cometera, descontando em penas cruciantes os enlevos de uma noite de amor, ela encolheu os ombros. Não fosse burro! (PINHEIRO, 1906, p. 51).

Esta imagem de mulheres bonitas, sedutoras, capazes de levar homens a diversos tipos de ruína, aponta para o diálogo entre a literatura popular e a tradição romântica. Segundo Mário Praz (1996), as chamadas “mulheres fatais”, isto é, personagens sedutoras, que arruinam e até mesmo matam seus amantes, sempre foram recorrentes, tanto no mito quanto na literatura, tornando-se muito comuns no romantismo europeu a partir da segunda metade do século XIX. Margareth Rago (1990) aponta que esta imagem estava presente também na literatura nacional e no noticiário paulistas, associada às prostitutas ou mulheres com condutas sexuais divergentes ao modelo burguês estabelecido ao gênero feminino.

Praz destaca que apesar desta figura feminina não constituir um tipo definido, há a recorrência de certas características: em geral, “as mulheres fatais” são misteriosas, muito bonitas e pálidas, sendo associadas aos vampiros, por sugar a energia e até mesmo o sangue dos homens. Se em algumas obras elas surgem como Cleópatra, mulher inatingível, fisicamente superior ao homem e que, por isso, o submete sexualmente; em outras produções, ela surge como “fêmeas histéricas, de vontade exasperada, nas mãos de quem o homem se torna um instrumento submisso” (PRAZ, 1996, p.246). Em ambos os casos, são mulheres que levam os homens à submissão e consequente destruição. Neste sentido, a mulher fatal “assume um comportamento de desafio contra a sociedade”, opondo-se às convenções de gênero predominantes no século XIX (PRAZ, 1996, p.240). A literatura de crime trabalhava assim com imagens pré-existentes, apropriando-se delas de forma particular como, por exemplo, utilizando-as na construção do “efeito de sensação” das tramas.

Apenas no folheto *Maria José(...)* não temos a representação da criminoso como uma “mulher fatal”. Pelo contrário, Maria é apresentada como uma vítima da sedução e da sugestão masculina, o que a leva a assassinar sua mãe⁵. Além disso, cabe destacar que o arquétipo em questão não se concretiza plenamente em todas as obras. Em *A envenenadora* e *Os estranguladores do Rio*, as protagonistas são caracterizadas tanto como dominadoras em certas relações amorosas quanto vítimas – no primeiro romance, vítima da sedução que leva à perda da virgindade e no segundo, vítima de anomalias hereditárias - demonstrando que a representação das criminosas na ficção constitui-se também por aspectos antagônicos.

Além disso, cada narrativa apresenta de maneira específica o potencial transgressor de suas protagonistas. É possível identificar em alguns enredos a presença da moral patriarcal ou figuras masculinas como capazes de limitar as ações das “mulheres fatais”. Somente em *Iza* o arquétipo parece se efetivar por completo, isto é, temos uma protagonista que seduz todos os homens que lhe interessam, sendo capaz de dominá-los e fugir dos encaixos da lei. Além disso, a personagem não passa por conflitos morais diante de suas ações. Já em *O fruto de um crime*, vemos que a atuação de Flora é refreada pela maternidade. É devido a este “elemento central da natureza feminina”, como apresentado pelos discursos higienista e criminológico, que a protagonista abandona a prostituição.

Em *Os estranguladores do Rio* e *A envenenadora*, a limitação ao poder das criminosas é representada por alguns personagens masculinos capazes de resistir à sua influência. Em cada uma das obras, este papel é exercido por um personagem criminoso e um homem pelo qual as protagonistas se apaixonam. O primeiro tipo é representado pelos criminosos Eugênio Rocca (*Os estranguladores do Rio*) e Júlio Vaubaron (*A envenenadora*) que resistem aos encantos das protagonistas, as enfrentam e impõem a elas suas vontades: no primeiro caso, Rocca convence a moça a ingressar em sua quadrilha de ladrões, efetivando seus planos; no segundo, temos Vaubaron chantageando Morgana. No tocante aos homens amados pelas protagonistas, em *Os estranguladores do Rio*, o amor por Carluccio leva Malvina a abandonar a vida de crime. Já em *A envenenadora*, João Bellanger exerce sobre a protagonista uma força repressiva capaz de levá-la a constantes conflitos morais.

De forma geral, em *O fruto de um crime*, *Os estranguladores do rio* e *A envenenadora*, a existência de preceitos morais e de figuras masculinas que se impõem à atuação feminina indiciam o caráter moralizante que perpassa as obras, reafirmando princípios normativos vigentes para as relações entre os gêneros. Consideramos, contudo, que esta presença não exclui o poder subversivo das protagonistas que, apesar de não conseguirem efetivar por completo a transgressão das relações entre homens e mulheres, surgem como potencialidade para tal.

Considerações Finais

Entre fins do século XIX e início do XX, crimes e criminosos proliferavam-se na literatura popular comercializada na capital carioca. Visando atrair um público leitor

cada vez mais amplo, tais enredos exploravam temáticas presentes no cotidiano da cidade buscando transformar a banalidade do dia-a-dia em eventos “sensacionais”.

Em meio a diversidade destas produções, era possível que o leitor comum se deparasse com Iza, Flora, Maria, Malvina ou Morgana, protagonistas criminosas de ficções de significativa repercussão no período. Estas personagens foram objeto de nossa investigação, cujo principal objetivo consistiu na compreensão do modo como a literatura popular de crime representava a criminosa.

Nossas análises mostraram como diferentes ficções construía a imagem da criminosa não apenas por sua atuação ilegal, mas atribuindo-lhe comportamentos que transgrediam o ideal de conduta feminina expresso em distintos discursos do período-religiosos, médico-higienistas e criminológicos, por exemplo. Neste caminho, em todas as obras a construção das protagonistas criminosas perpassou de alguma forma por três pontos fundamentais da constituição do modelo burguês de “natureza feminina”: a relação da mulher com o espaço privado, a maternidade e a sexualidade.

Deste modo, a maioria das protagonistas criminosas apesar de atuarem principalmente em espaços privados, não concretizavam o modelo de “rainha do lar” mas sim buscavam pela vida luxuosa, ociosa e de vícios. Neste quesito, as representações literárias aproximam-se das cunhadas em discursos médico-higienistas a partir de meados do século XIX no tocante às chamadas “mulheres mundanas”. Em fins do mesmo século, Lombroso e Ferrero (1898) reafirmam tais postulados ao definir a mulher criminosa como pouca afeita aos cuidados do lar e voltada a diversões consideradas como tipicamente masculinas – o que seria fruto de anomalias na natureza feminina. Em *Os estranguladores do Rio* é possível identificar uma maior aproximação com esta perspectiva lombrosiana. Somente em *Maria José (...)*, obra produzida na primeira metade do século XIX, é que a criminosa não é representada com estas características, predominando elementos do discurso cristão na construção de uma protagonista em oposição ao ideal religioso materno.

Quanto à maternidade, a temática surge na maioria das narrativas como aspecto importante na construção das protagonistas aproximando-se em certa medida da associação entre “ser mulher” e “ser mãe” defendido em discursos religiosos, médico-higienistas e criminológicos. Entretanto, distinguindo-se destes postulados, as criminosas da literatura não se constituem pela mera oposição ao ideal materno. Nas obras em que as criminosas são mães é possível identificar uma tensão na vida das mulheres entre a maternidade e a criminalidade, sem que haja uma completa adesão a apenas um destes papéis. Transitando e, às vezes, conciliando o “ser mãe” e o “ser

criminosa”, as personagens apontam para maternidades outras que inclusive consideram a ação criminal como forma de proteção e luta pelo bem estar dos filhos. Nas demais obras, a maternidade surge diretamente relacionada à ação criminal das protagonistas: em *Os estranguladores do Rio*, a criminalidade feminina é resultado da degenerescência materna; e em *Maria José (...)*, consequência dos conflitos entre Maria e sua mãe. Assim, a partir de diferentes abordagens, as representações literárias trazem visões mais complexas sobre a relação entre as criminosas e a maternidade, distanciando-se da mera dicotomia proposta pelas idealizações em voga em seu contexto de circulação no Rio de Janeiro.

Em relação ao tema da sexualidade, as representações literárias tecem perfis marcados pela precocidade sexual, a perda da virgindade fora das relações maritais e/ou à prostituição. As protagonistas transgredem, cada qual à sua maneira, o padrão normativo de sexualidade defendido, com nuances, pelos discursos cristão, higienista e criminológico.

Por fim, as representações literárias apontaram para o caráter potencial das criminosas na subversão das relações de gênero. Na maioria dos enredos analisados, as protagonistas dominam seus parceiros amorosos, levando-os à deterioração física, material e psicológica. A imagem da “mulher fatal” presente na literatura nacional e estrangeira desde o século XIX, surge também em algumas das fontes analisadas. Contudo, cabe notar que nem sempre este perfil se concretizava de forma plena e estável. Algumas personagens eram caracterizadas ora como dominadoras ora como vítimas de homens mal intencionados que as levavam, por exemplo, à perda da virgindade. Além disso, o potencial subversivo das criminosas era freado pela atuação de outros personagens e pela condenação moral de suas ações, revelando, mais uma vez, o caráter complexo e muitas vezes antagônico das representações literárias.

A partir das considerações apresentadas acima, concluímos que é possível identificar diálogos estabelecidos entre a literatura popular de crime e alguns discursos que tratavam da “natureza feminina” e da criminalidade em voga no Brasil entre fins do século XIX e início do XX. Entretanto, estes diálogos não podem ser compreendidos como meras reproduções. Cada uma das obras analisadas construiu suas representações de forma diversa, ora aproximando-se ora distanciando-se das proposições religiosas, médicas e criminológicas. É possível identificar também similaridades com outros tipos produções literárias que circulavam no Brasil e exterior.

Neste caminho, a literatura traz à tona múltiplos sentidos quanto à criminalidade feminina, expressando perspectivas e interesses daqueles que a produzem (autores e

editores), assim como suas expectativas quanto ao público leitor dos impressos (CHARTIER, 2002). Assim, em um primeiro momento, é possível identificar nos enredos a reafirmação de valores burgueses e modelos idealizados de conduta feminina, em interface com as percepções higienistas e/ou lombrosianas. Considerando o contexto de circulação das fontes – a cidade do Rio de Janeiro, entre fins do século XIX e início do XX –, marcado por pequenas alterações nas condições de existência das mulheres – como a maior presença delas no mercado de trabalho assalariado – e por lutas feministas, tais reafirmações e sua difusão a um público amplo e diversificado, poderiam ser expressão de ansiedades masculinas, ante a possibilidade de transformação em sua esfera de poder (GAY, 1988).

Soma-se à perspectiva moralizante, a abordagem de uma série de temáticas conhecidas por muitas mulheres como a maternidade fora do casamento e o trabalho assalariado. A presença de temáticas próprias à época, como apontou Meyer (1996, p.272), deixariam entrever “outras falas e escutas”, podendo atrair leitores e leitoras por sua familiaridade ou por representarem outras experiências de vida, tradicionalmente condenadas.

Cabe destacar que as criminosas da literatura surgem também como mulheres excepcionais, o que contribui com o chamado “efeito de sensação”. Estas personagens cumprem assim um importante papel na construção de enredos capazes de atrair ao grande público e lhes proporcionar distintas emoções e o entretenimento. É a partir do “sensacional” que leitores e leitoras são instigados a acompanhar as ações criminosas das protagonistas. Elas tornam-se heroínas e sua atuação ganha proeminência para além de possíveis condenações morais.

A nosso ver, a presença destes diversos sentidos nas representações literárias associa-se ao caráter popular das produções analisadas, isto é, ao fato de voltarem-se a um público multifacetado de leitores. Deste modo, estes sentidos seriam socialmente compartilhados por autores, editores e leitores, indiciando a complexidade do imaginário social sobre a criminalidade feminina no período em questão.

Por fim, deixamos aqui caminhos abertos a outras investigações. Se nos centramos nas representações das protagonistas criminosas, abre-se possibilidades a estudos que englobem outros personagens destas mesmas tramas, agregando às análises as interrelações entre classe social, raça e gênero. A presença de múltiplos sentidos nestas representações também surge como aspecto que necessita de aprofundamento com investigações que busquem por outros diálogos, como os estabelecidos com as seções jornalísticas do período.

Referências

- BOUVIER, Alexis. *Iza*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1880.
- CANCELLI, Elizabeth. *A cultura do crime e da lei: 1889-1930*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Maria José ou a filha que assassinou, degolou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rozário da Luz, na cidade de Lisboa em 1848*. Biblioteca Popular. Rio de Janeiro: H. Garnier, [19--].
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Butrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CONSTANS, Ellen. *Ouvrières des lettres*. Presses Univ. Limoges, 2007. Disponível parcialmente em:
<<https://books.google.com.br/books?id=ZDqvVXR7rXUC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=ouvrieres+des+lettres&source=bl&ots=ayOWcWukSS&sig=3gYSTfC4XMJ0njztOXBMPd7OrLU&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiJ1PX16afTAhUHG5AKHevuBEIQ6AEINzAC#v=onepage&q=ouvrieres%20des%20lettres&f=false>>. Acesso em 04 fev. 2021
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes da Paixão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EL FAR, Alessandra. “Livros para todos os bolsos e gostos”. In: ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N.(Org.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo, SP: Fapesp, 2005. Coleção Histórias de Leitura, p. 329- 341.
- GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 1880-1910.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Per Salter (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GUIMARÃES, Valéria. Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os faits divers criminais. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 103-124, jul-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34324>>. Acesso em 04 fev.2021.
- JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, 1890-1910.
- LOMBROSO, Cesare; FERRERO, Guglielmo. *The female offender*. New York, D. Appleton and Company, 1898.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol. 3, p.368-422.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PINHEIRO, Abílio Soares. *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca*. Rio de Janeiro: Tipografia Luiz Miotto, 1906.

PORTO, Ana Gomes. *Crime em letra de forma: sangue, gatunagem e um misterioso esqueleto na imprensa do prelúdio republicano*. 2003. Dissertação (mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000288019>>. Acesso em: 04 fev.2021.

PORTO, Ana Gomes. *Novelas sangrentas: Literatura de crime no Brasil (1870- 1920)*. 2009. Tese (doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. 326p. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000436292>>. Acesso em: 04 fev.2021.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Philadelpho Menezes (trad.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*.1990. Tese (doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1990. 541p. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/325802>>. Acesso em 31 de ago.2021.

RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. In: DEL PRIORI, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*, 9 ed., 1ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2008, p. 578- 606.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista (Brasil, 1890-1930)*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RINALDI, Alessandra de Andrade. *Sexualização do Crime no Brasil: um estudo sobre a criminalidade feminina no contexto de relações amorosas (1890-1940)*. 1ªed. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2015.

SANTOS, Simoni Andriani. Identidade, gênero e cultura material: senhoras e criadas no espaço doméstico – São Paulo (1870-1920). *Grau Zero – Revista Crítica Cultural*, v.4, n.2, 2016.p 59-89.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Maria Betânia Ávila. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>Acesso em 04 fev. 2021.

SCOTT, Joan Wallach. Usos e abusos do gênero. Tradução de Ana Carolina E. C. Soares. *Projeto História*, São Paulo, n. 45, dez. 2012, p. 327- 351.

SOIHET, Raquel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SOIHET, Raquel. Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12558>>. Acesso em: 04 fev.2021.

SILVA, Alfredo Elysiário da. *O fruto de um crime*. Rio de Janeiro: Quaresma & Cia, 1898.

VILLEMER, Maxime. *A envenenadora*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Brasil, 1906.

¹ Devido à extensão do título desta obra, ao longo deste artigo faremos referência a ela apenas como “Maria José (...)”.

² As fontes literárias desta pesquisa podem ser consultadas no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Até o momento, nenhuma das obras foi inserida nos registros informatizados da instituição, exigindo sua busca nos arquivos físicos de seu Acervo Geral.

³ Em 22 de agosto 1893, o *Jornal do Brasil* publica, em primeira página, uma matéria intitulada “O gênio e o talento nas mulheres”, com partes de um artigo escrito por Lombroso, indiciando a repercussão das ideias do criminologista no Brasil (SANTANA, 2010).

⁴ Neste artigo utilizamos como referência uma versão inglesa de Female Offender, datada de 1898, associada às análises de SOIHET (1989) e Cancelli (2001) sobre as teorias lombrosianas.

⁵ Produzido na primeira metade do século XIX, o folheto “Maria José (...)” é inspirado em um caso criminal noticiado pela imprensa portuguesa, o que nos permite pensar um diálogo entre as representações cunhadas nestas fontes. Além disso, a passionalidade própria aos escritos de Castelo Branco é perceptível na construção sobre o crime e a criminosa na narrativa, o que a distingue das demais analisadas. Apesar das distinções, cabe destacar que a imagem da criminosa-vítima e sugestionada poderia ser encontrada em produções literárias, criminológicas e jurídicas do contexto de circulação da obra no Brasil, possibilitando certa identificação do público leitor brasileiro de fins do século XIX e início do XX a um enredo escrito décadas antes, em um outro território. Sobre esta temática ver LIMA, A. R.M. Sobre Marias, seus venenos e surrupios: as representações da criminalidade feminina na literatura de crime no Rio de Janeiro (1180-1910), 2018. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Ouro Preto, 2018. P.86-102.

Artigo recebido em 25 de março de 2021.
Aceito para publicação em 29 de julho de 2021.

UMA ODISSEIA ANARQUISTA: RELATOS DE EXPULSÃO DE ESTRANGEIROS NO PERIÓDICO LA PROTESTA NOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX.

AN ANARCHIST ODYSSEY: REPORTS OF THE EXPULSION OF FOREIGNERS IN THE PERIODICAL LA PROTESTA IN THE EARLY YEARS OF THE 20TH CENTURY.

Ingrid Souza Ladeira de SOUZA*

Resumo: O artigo centra a reflexão em alguns relatos de expulsão de estrangeiros produzidos por militantes anarquistas e publicados no periódico *La Protesta*, nos anos iniciais do século XX. A análise encaminha-se para contemplar as sensibilidades dos anarquistas em um contexto de repressão, cuja criminalização dos atos e ideias pautou as discussões em diferentes esferas de poder, bem como considerar a dinâmica que envolvia a expulsão, as relações estabelecidas com redes de apoio e como homens e mulheres lidaram com os percalços dos processos vividos. Sob a ótica transnacional, reflete-se sobre o impacto das expulsões na maneira de propagar o anarquismo, resultando na estruturação e no funcionamento de redes e no aproveitamento de conexões transfronteiriças pela militância.

Palavras-chave: Anarquismo; Expulsão; Imprensa.

Abstract: The article focuses on some reports of expulsion of foreigners produced by anarchist militants and published in the periodical *La Protesta*, in the early years of the twentieth century. The analysis aims to contemplate the sensitivities of anarchists in a context of repression, whose criminalization of acts and ideas guided discussions in different spheres of power, as well as to consider the dynamics surrounding the expulsion, the relationships established with support networks and how men and women dealt with the mishaps of the processes experienced. From a transnational perspective, we reflect on the impact of expulsions on the way anarchism was propagated, resulting in the structuring and functioning of networks and the use of cross-border connections by militancy.

Keywords: Anarchism; Expulsion; Press.

Introdução

O anarquismo enquanto um projeto político-ideológico contou com uma múltipla plataforma de ação, buscando o enfrentamento do capitalismo em suas distintas dimensões. As ações anarquistas nem sempre estiveram baseadas na propaganda através da imprensa, da literatura ou nas greves e manifestações. Mais precisamente no século XIX alguns grupos ácratas se voltaram para realização de práticas mais violentas e chamativas que ficaram conhecidas como propaganda pelo fato ou propaganda pelo feito.

* Doutoranda em História Social da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Bolsista CAPES. E-mail: ingridladeira@yahoo.com.br.

O assassinato de imperadores, imperatrizes, reis, presidentes e outras autoridades plantou o medo e a apreensão em governos e nas classes mais abastadas, transformando o anarquismo e o anarquista em inimigos da ordem social estabelecida e criando um clima de “caçada” entre os governos europeus e os militantes.

A apreensão da sociedade europeia cruzou o Atlântico e chegou em países onde a imigração se expandia, a exemplo do Brasil e da Argentina. O temor da chegada de anarquistas estrangeiros considerados perigosos levou as autoridades sul-americanas, sobretudo as argentinas, a começarem um intercâmbio de comunicações entre seus emissários na Europa, com o propósito de entender a dimensão do problema e os caminhos para evitar tais transtornos em suas sociedades. (ALBORNOZ, 2017).

Diante da situação europeia e a exemplo de suas leis, Miguel Cané, então senador da República Argentina, apresentou, em 1899, um projeto de lei que pretendia expulsar os estrangeiros suspeitos e acusados de envolvimento com práticas delituosas, incluindo os anarquistas. A visão de Cané era que esses estrangeiros indesejáveis e perigosos seriam uma ameaça à ordem e a tranquilidade da sociedade argentina, que deveria manter em território nacional apenas o “bom” imigrante que trabalhava em prol da nação. (OVIED, 1976, p. 123). As práticas dos atentados e a insistência estatal na construção de um personagem perigoso, é claro, foram determinantes para a consolidação do imaginário social em volta da figura do anarquista, visto como criminoso nato, como bem assinala o médico Cesare Lombroso, possuindo, até mesmo desvios morais e aspectos físicos peculiares.

A proposta de lei não teve a recepção esperada por Cané e, portanto, não foi aprovada naquela ocasião. Entretanto, no começo do século XX, outros ventos sopraram contra os/as anarquistas com os crescentes apelos em favor criminalização efetiva do movimento operário. Esses apelos foram fortemente influenciados pelas decisões de países europeus, como a França e a Itália, que estabeleceram leis de controle das atividades dos anarquistas. A lei de Cané foi aprovada às pressas em 1902, deixando evidente o temor das autoridades diante da primeira greve geral encabeçada pelos anarquistas.

Evidentemente, a lei 4.144 ou *Lei de Residência*, esteve inserida em contexto nacional de acirramento das lutas trabalhadoras, protagonizadas pelos elementos nacionais e estrangeiros (OVIED, 1976, p. 128-131), mas também fez parte de um movimento internacional que pretendeu estabelecer um controle maior sobre os movimentos migratórios e ao mesmo tempo criminalizar o anarquismo e seus/suas integrantes. O controle da imigração e do anarquismo são duas faces da mesma moeda;

a imigração e a difusão do anarquismo pelo mundo são movimentos que não se excluem, estabelecendo uma configuração única entre as rotas migratórias e as redes de circulação anarquistas. (DOMENECH, 2015, p. 174; ALBORNOZ; GALEANO, 2017).

A *Lei de Residência* outorgava à polícia o papel central nos processos de expulsão, colocando o poder executivo no centro das decisões e exercendo assim um controle maior sobre os grupos anarquistas e tentando interferir nas dinâmicas do movimento anarquista. A vigilância policial foi primordial para o sucesso das expulsões, como apontam os historiadores Martín Albornoz e Diego Galeano, agilizando os procedimentos necessários e estabelecendo uma rede de contatos com polícias dos principais portos sul-americanos e europeus. (ALBORNOZ, GALEANO, 2017)

Diante da quantidade de anarquistas estrangeiros(as) presos(as) e expulsos(as) entre novembro de 1902 e março de 1903, o periódico *La Protesta Humana*, renomeado, a partir de 07 de novembro de 1903, apenas *La Protesta*, cedeu espaço para as mais variadas vozes denunciarem os atos, que segundo os anarquistas, eram inconstitucionais.

O periódico *La Protesta Humana/La Protesta* ocupou desde a sua fundação, em 1897, um espaço de destaque na imprensa anarquista, consolidando-se como instrumento de um grupo opositor à corrente anti-organizacionista, sem, contudo, impedir uma convivência cordial com esses grupos. O ambicioso projeto de tornar o *La Protesta Humana/La Protesta* em um diário, envolvia unir forças e transformá-lo em um porta voz de toda comunidade anárquica residente na Argentina. Tal ideia ganhou ainda mais força quando a corrente organizacionista do movimento triunfou sob a anti-organizacionista.

A concentração de forças no periódico não o transformou em unanimidade entre os militantes anarquistas, nem tampouco impediu que a repressão policial fosse menos contundente. Por sua aproximação/união com a FORA (Federación Obrera Regional Argentina), acabou despontando como veículo de propaganda dos principais protestos, greves e eventos anarquistas de grande porte, adquirindo grande visibilidade, entremeada de certa fragilidade interna por ser palco de enormes conflitos entre os grupos que formavam sua equipe editorial e mesmo pelas dificuldades financeiras enfrentadas. (SURIANO, 2001, p. 188; ANAPIOS, 2011). O caráter internacionalista do movimento anarquista propiciou ao jornal uma interação com diversos grupos editoriais da América do Sul e da Europa, viabilizando contatos entre os militantes e a continua e

fluída troca de exemplares. O escritor anarquista Diego Abad de Santillán classificou o jornal como o mais importante para o movimento anarquista latino-americano

As contestações a *Lei de Residência* apresentaram um jogo de palavras que continham certa ambiguidade quando comparada com a linguagem e com os princípios anarquistas, ou seja, ao apresentar a lei como uma inconstitucionalidade, o grupo editorial reconhece a importância e a presença do Estado como garantidor de determinados regimentos legais e ordenamento constitucional. O jornal se apresentava como interlocutor dos trabalhadores e dos/das expulsos (as), tornando público o que os anarquistas pensavam das atitudes de controle do governo. (COSTANZO, 2009, p. 89-90).

Nos anos posteriores a 1902 e 1903, o periódico seguiu veiculando as opiniões sobre a lei de expulsão, insistindo que a legislação operava no campo da inconstitucionalidade e reafirmando sua proposta nociva e brutal contra os estrangeiros, sobretudo os/as anarquistas. Em 1904, na edição de 14 de julho, o periódico publicou um texto sem assinatura que afirmava ser a lei um instrumento brutal e feroz, lembrando que as modificações empreendidas pelos deputados não suavizaram e nem modificaram seus contornos.

La ley de residencia, calificada con justa razón de “Ley contra los extranjeros”, no desaparece en su brutalidad feroz, con las modificaciones propuestas por la comisión de negocios constitucionales que tuvo a su cargo el estudio de dicha ley. [...] basándonos en el articulado de la constitución, que la ley de residencia es contraria al espíritu de libertad y de igualdad que ella concede a todos los extranjeros que vengan a esta república. [...] La ley de residencia, marca en la marcha del país un paso en el sentido de la involución. [...] (*La Protesta*, 14 jul. 1904, p. 1).

Em fevereiro de 1903, já pregavam que as modificações propostas pelos deputados deveriam ser no sentido de aprimoramento de seus dispositivos e uma revisão das práticas de expulsão, cientes, porém, que, caso essas reformulações não fossem feitas, o ideal seria a extinção da lei. Observa-se, mais uma vez, que o grupo editorial procurava respaldar as iniciativas institucionalizadas, acreditando que esse era, naquele momento conturbado, mais um caminho na busca da derrubada da lei. (*La Protesta Humana*, 18 jul. 1903, p. 1-2; CONSTANZO, 2009, p. 95).

As contradições nos discursos são próprias de qualquer movimento social, estão presentes em diversas temáticas e se relacionam com o período em que aqueles(as) agentes históricos estiveram atuando. Na urgência de uma solução rápida para o problema das expulsões, foi na contestação da constitucionalidade das leis que os anarquistas do *La Protesta Humana/La Protesta* basearam seus argumentos, fazendo,

então, um duplo movimento: uma crítica aos mecanismos de expulsão e a constitucionalidade das leis e uma torcida velada pela reformulação da lei.

Este artigo tem o propósito de contribuir para a discussão dessa temática, analisando os relatos de expulsos e expulsas publicados no periódico *La Protesta Humana/La Protesta*, a fim de entender a dinâmica dessas expulsões sob o olhar dos/das anarquistas, suas percepções da realidade e sensibilidades. Trata-se de um texto que tem como espaço privilegiado de discussão a cidade Buenos Aires, por conta da inserção do periódico. Entretanto, faz conexões com diferentes cidades por onde os anarquistas passaram, como Barcelona, Gênova, Marselha, Montevidéu.

O recorte temporal deste trabalho limita-se a dois momentos importantes do movimento anarquista e da repressão policial: 1) a Greve Geral de 1902 e consequentemente a aprovação da *Lei de Residência* e a enorme quantidade de militantes expulsos, principalmente entre novembro de 1902 e fevereiro de 1903. 2) A Greve de Inquilinos de 1907, que por sua vez, devido a experiência policial, gerou também enorme quantidade de expulsões, como o exemplo analisado da militante Juana Rouco Buela. A maioria das expulsões consequência da Greve de 1907 foram executadas em 1908.

O periódico *La Protesta Humana/La Protesta* constitui-se como fonte privilegiada deste ensaio, porém, devido a necessidade de aprofundar as narrativas sobre a anarquista espanhola Juana Rouco Buela utilizamos, também, sua autobiografia como fonte. Os expulsos e expulsas aqui relatados/relatadas são de diferentes nacionalidades (uruguaia, italiana, espanhola) e mostram faces distintas das práticas de expulsão que vão desde a arbitrariedade policial, passando pelas dificuldades financeiras e embates ideológicos até uma rede de apoio militante consistente.

O movimento anarquista tem sido estudado nos últimos tempos a partir da ótica transnacional, por meio de análises que tomam a circulação de ideias e militantes como pilares reconhecidos da divulgação da propaganda libertária e proporcionando um intercâmbio prático entre os militantes. (CUNHA, 2020, p. 203). Através da ótica transnacional percebe-se os vínculos estabelecidos com diferentes grupos ácratas, formando assim uma rede de solidariedade anarquista utilizada como suporte em momentos de crise. A virada transnacional nos estudos do anarquismo coloca, também, como foco de análise os espaços que faziam entre si uma articulação, sendo constituídos e reformulados pela interferência direta do trânsito desses e dessas militantes anarquistas. (GODOY, 2013; TURCATO, 2007).

As tramas das expulsões estiveram cheias de conflitos internos vivenciados pelos militantes libertários e libertárias, formação de redes de vigilância policial, controle de fronteiras, aventuras e sofrimentos. Essa história é de homens e mulheres que, segundo os próprios anarquistas, lutavam por ideal de justiça e liberdade calcados na transformação dos seres e da sociedade.

Múltiplas sensibilidades nos relatos de expulsões de anarquistas.

A imprensa anarquista exerceu um papel fundamental como porta voz do movimento anarquista e de seus integrantes, sendo assim, não deixou de estar presente nas contestações que os/as anarquistas fizeram frente a aprovação da *Lei de Residência* (1902). Inúmeros periódicos ácratas cederam espaço para publicação de cartas de expulsos(as) e deportados(as), relatos de companheiros indignados, artigos de denúncia e de opinião.

No início do século XX, o periódico *La Protesta Humana/La Protesta*, assumiu ainda mais protagonismo na imprensa anarquista, contribuindo para a luta contra a vigilância policial e as perseguições e viabilizando uma interlocução entre os/as anarquistas que ficaram na Argentina e os/as que foram expulsos(as) ou deportados(as). As cartas e os relatos de expulsos(as) e deportados(as) publicados no periódico apresentaram muitas diferenças entre si, mas carregavam em suas narrativas uma repulsa pela instituição policial e, conseqüentemente, seus membros, bem como pelo governo argentino.

A maioria desses relatos, que eram enviados no formato de cartas e publicados quase sempre nas últimas páginas do jornal, apresentavam a experiência vivenciada, como assinala E. P. Thompson, do/da expulso(a) ou deportado(a). Algumas eram escritas por companheiros que faziam uma análise do processo de expulsão ou deportação, outras enviadas por um membro da família. Notícias das expulsões também eram enviadas para os periódicos por meio dos grupos de afinidades a que estavam ligados(as), como por exemplo, os centros de estudos.

As notícias de expulsões ou deportações nos permitem investigar e analisar a partir da visão dos/das militantes anarquistas como se deram os processos, abrindo espaço para a voz de homens e mulheres. Da mesma forma, possibilita compreender as transformações vivenciadas no movimento anarquista, que não ficou imune à dinâmica das expulsões.

Analisar a circulação de anarquistas expulsos(as) ajuda no entendimento de como as cidades sul-americanas começaram a fazer parte de um espaço de conexões, transformando-se em cidades conectadas pelos militantes viajantes, mas também pelas ações integradas e intercâmbios entre as autoridades. Essa constante construção de um espaço geográfico relacionado impactaram as estratégias de propaganda do anarquismo, alimentando-se das circulações forçadas. (ALBORNOZ; GALEANO, 2017, p. 102; ALBOZNOZ; GALEANO, 2019, p. 313).

Os primeiros relatos de expulsão apareceram no periódico *La Protesta Humana/La Protesta* por volta de janeiro de 1903. Entretanto, os primeiros embarques ocorreram logo após a aprovação da lei de expulsão de estrangeiros. A estimativa de muitos historiadores e historiadoras com base nas listas de expulsões da época era que até março de 1903 cerca de 300 estrangeiros e estrangeiras tinham sido expulsos e expulsas ou deportados e deportadas do território argentino. (DOMENECH, 2015, p. 182).

A maioria dos/das expulsos (as) e deportados (as) eram espanhóis e italianos, a exemplo de Juana Rouco Buela, Máximo Suárez, Oreste Ristori, dada a quantidade de imigrantes oriundos desses países na Argentina. (MARTINS; SOUZA, 2019; ALBORNOZ; GALEANO, 2020, no prelo; ROMANI, 2002). Se analisarmos com profundidade os relatos, notícias e listas de expulsões veremos que uruguaios também se encontravam entre os expulsos(as) e deportados(a), caso de María Collazo e Pedro Varela.

Atravessando o Rio da Prata.

O caso da expulsão do uruaio Pedro Varela tornou-se conhecido em 14 de março de 1903 quando o periódico *La Protesta Humana/La Protesta* publicou uma carta enviada ao jornal assinada com as iniciais J.A. Além de trazer o comunicado da expulsão, a breve carta revela um pouco da dinâmica do processo, que muitas vezes tinha uma variação. Varela fora acusado de ser um agitador anarquista, preso em 04 de março de 1903 e expulso dois dias após.

Nesta expulsão, a especificidade está no fato de que o padeiro foi impedido pelas autoridades policiais de avisar a família que embarcaria de volta para o Uruguai, dado que o embarque foi repentino, considerando que Pedro Varela foi comunicado às 16h e embarcou às 17h. O periódico *La Protesta Humana/La Protesta* publicou um longo comentário após a carta, no qual argumentou que essas atitudes policiais eram uma

vergonha e que o chefe de polícia Francisco Beazley seria, na verdade, um “Beastly” ou “bestial” em português, em uma clara sátira ao nome do policial. (ALBORNOZ; GALEANO, 2016).

Os redatores do jornal acusam a polícia de violar os artigos previstos na *Lei de Residência*, impossibilitando que o expulso ou expulsa possa comunicar sua própria família sobre a detenção e expulsão. A linha em que o periódico *La Protesta Humana/La Protesta* seguiu, após a aprovação da lei, foi de questionamento à constitucionalidade da lei de expulsão e aos dispositivos nela contidos, enfatizando que a instauração de processos de expulsão feitos exclusivamente pela autoridade policial eram uma violação ao direito instituído. (CONSTANZO, 2009, p. 81-82).

Compañeros de La Protesta:

El día 4 del presente mes fué detenido el obrero panadero Pedro Varela de nacionalidad Uruguaya, y el 6 fué expulsado del territorio nacional, por agitador anarquista, sin poder ni avisar á su familia, pues cuando le han dicho que quedaba expulsado, eran las cuatro de la tarde, y las cinco de embarcaron.

Saluda vuestro y de la R.S.

J.A. (*La Protesta*, 14 mar. 1903, p. 4).

Os anarquistas de *La Protesta Humana/La Protesta* classificaram o que ocorreu com Pedro Varela de brutalidade da polícia, questionando inclusive o fato de o Estado argentino colocar-se como civilizado e o chefe de polícia como uma fera implacável a perseguir e punir os e as anarquistas. Os ataques às instâncias policiais faziam parte da resistência anarquista e permeavam as páginas de diferentes jornais, reafirmando o caráter opositor entre anarquistas e burgueses, considerando a polícia uma instituição do Estado burguês.

As narrativas contidas nas cartas iam além de uma crítica inflamada à polícia, ainda que as sátiras estivessem presentes na maioria delas. (ALBORNOZ; GALEANO, 2020, p. 21, no prelo). Nesses relatos conseguimos perceber diferentes nuances da dinâmica das expulsões, entendendo que os contratemplos não se acabavam quando o/a anarquista embarcava para o país de origem, sendo as dificuldades enfrentadas na Espanha ou na Itália, por exemplo, tema constantemente explicitado nas correspondências e nos relatos autobiográficos.

A família Navarro: relatos de uma mulher.

O grupo “Los Carrales” solicitou, em maio de 1903, ao periódico *La Protesta Humana/La Protesta* a publicação da carta que recebeu de Felisa Navarro, companheira

do anarquista António Navarro, expulso com toda a sua família para Espanha. (BAER, 2015, p. 52). A carta de Felisa demonstra as dificuldades do retorno agravadas pelas condições financeiras e pela constante perseguição policial na Espanha, fazendo ainda uma crítica constante à burguesia.

A primeira frase da carta nos aponta para a rede de cooperação que existia entre as polícias de Buenos Aires e da Espanha; a família Navarro já era esperada no porto de desembarque e foi detida pelas autoridades governamentais até tarde da noite, pois existia um enorme temor de manifestações. A cooperação existente entre polícias e diplomatas argentinos e espanhóis foi discutida com sucesso pelo historiador Martín Albornoz no artigo *Policías, cónsules y anarquistas: la dimensión transatlántica de la lucha contra el anarquismo en Buenos Aires (1889-1913)*, apontando para as diferentes dimensões de repressão ao anarquismo.

No início da carta, Felisa expõe:

Compañeros: De nuestra situación os hablaré algo, aunque muy poco cosa.

Desembarcamos en ésta á deshora de la noche porque el gobierno temia que se hicieran manifestaciones a nuestro favor. No sabíamos adonde dirigirnos y gracias a varios compañeros que nos esperaban con alojamiento y alimentos, pues el gobierno al hacernos desembarcar nos dejó abandonados en el muelle. **A la mañana siguiente muy temprano vino la guardia civil y se levó preso a Antonio**, y despues de un mês y medio fué puesto en libertad gracias a los pasos que dió José Lopez Margarida, otra victima de la ley de expulsión dictada por el Congreso de Roca, Arbués, Torquemada y Compañía. A no ser por este compañero, Navarro estaría cumpliendo una pena de 8 a 10 meses de carcel por el solo delito de luchar en pro de la justicia. [...] (*La Protesta*, 09 mai. 1903, p. 2, grifos nossos).

A chegada de António Navarro, Felisa e seus filhos também demonstra a existência de uma rede de solidariedade entre os militantes, auxiliando-os na inserção em grupos ácratas dos locais de origem, no restabelecimento financeiro e até mesmo na volta para o local de expulsão, se fosse o caso. São múltiplas as funções dos grupos de apoio que se formaram em ambos os lados do Atlântico, sendo os integrantes, em sua maioria, imigrantes expulsos.

[...] **La vida es imposible aqui; los compañero nos socorrían con los escasos recursos de que disponen**; pero como esta turba de asesinos que forma el gobierno, para completar la obra inicua del argentino, mandó a cada compañero á su país natal, las familias quedaron abandonadas y los compañeros han tenido que socorrer a tanta gente desamparada, y, por consiguiente, no les fué posible continuar socorriéndonos á nosotros. [...] (*La Protesta*, 09 mai. 1903, p. 2, grifos nossos).

O anarquista António Navarro, segundo Felisa, precisou do auxílio dos companheiros e companheiras para se desvencilhar das autoridades policiais. Na carta, Felisa Navarro narra que o marido foi preso horas após o desembarque, passando pelo menos um mês no cárcere e contando com ajuda do espanhol expulso da Argentina José López Margarida para mitigar a pena.

Pelo relato de Felisa é possível perceber como a expulsão deixava os/as militantes e suas famílias em situação de angústia, e à medida em que chegavam mais expulsos(as) as redes de solidariedade não conseguiam absorver todos e suas demandas, evidenciando os limites dessas redes. Para Felisa, o pão que falta aos seus filhos ou as “pedras no caminho” de seu marido militante eram frutos de uma sociedade erguida e controlada pela burguesia.

O motivo da expulsão apontado pela companheira de Navarro foi crime de opinião; como um anarquista, António Navarro foi detido e expulso por “lutar pela justiça”. O argumento de Felisa vai ao encontro da visão que o periódico *La Protesta Humana/La Protesta* e seus redatores expressaram ao comentar em diversos artigos sobre a lei de expulsão de estrangeiros. Lutar por justiça era, segundo os/as anarquistas, o temor que ameaçava a existência das estruturas da burguesia, injustas por excelência.

A carta de Felisa é um breve relato da situação dos expulsos/as do outro lado do Atlântico, ao mesmo tempo é um grito de desespero e um chamado para luta, crendo que só por via do anarquismo homens e mulheres poderiam construir uma sociedade com justiça e igualdade. Investigando o periódico, observamos que a carta de Felisa Navarro publicada em maio de 1903 se constitui como uma narrativa singular escrita por uma mulher.

Felisa Navarro finaliza:

[...] Compañeros, hijos del pueblo, víctimas como nosotros del desorden social; ved lo que es patria y lo que representa. Os ruego, compañeros, que hagáis algo en favor de estas cinco criaturas, pues no se encuentra trabajo de ninguna clase y ya supondréis la causa: “por peligrosos.” Ya llegará el gran día de las reivindicaciones y entonces la burguesía rendirá cuenta de todas estas y muchas otras infamias.

Ese día se aproxima, á pesar de todo.

Sin más os desea Salud y Anarquía”

Felisa. (*La Protesta*, 09 mai. 1903, p. 2).

As “aventuras” anarquistas do outro lado do Atlântico são repletas de caminhos tortuosos, perseguições e miséria. O relato de Felisa Navarro mostra como as dificuldades financeiras atingiam deportados(as) que embarcavam com suas famílias para lugares dos quais não possuíam mais referências, as perseguições eram inerentes a

vida do/da deportado(a), enfrentando, também, embates ideológicos com grupos anteriormente vistos como anarquistas, como por exemplos os padeiros.

Conflitos em rede: a deportação de um padeiro.

O italiano Teodoro Lupano é um exemplo das dificuldades financeiras, mas também ideológicas. A carta que escreveu, endereçada ao irmão, foi publicada no *La Protesta Humana/La Protesta* em 20 de junho de 1903, mas sua expulsão datava de dezembro de 1902. Na publicação do jornal, o primeiro fato que nos chama atenção é o título que os redatores deram a correspondência “Via-Crusis de un deportado”, chamando atenção para os obstáculos enfrentados.

Assim como António Navarro, Teodoro Lupano era aguardado por policiais no porto de Gênova e logo após deu entrada na penitenciária Marassi. Em sua narrativa, o italiano não precisa quantos dias ficou preso em Gênova, mas reconstrói brevemente as idas para diversas prisões italianas. Após passar por diferentes presídios, Lupano segue para região da Ligúria, mais especificamente para vila de Segno, sem conseguir estabelecer-se e ainda sofrendo com perseguições constantes.

A odisséia de Teodoro Lupano se inicia após a partida para Marselha e Barcelona, onde não consegue firmar residência como padeiro, sua profissão de origem, e depende apenas da ajuda de alguns companheiros(as) anarquistas. Na cidade de Barcelona, começa seu primeiro de muitos desafios ideológicos, pois não encontra abrigo no seio das sociedades de resistência dos padeiros; Lupano não é visto como um colega de profissão, mas como estrangeiro anarquista “indesejável” para aquele grupo de padeiros naquele contexto.

Barcelona e suas resistências são uma ponte para Valência, lugar onde encontra novos problemas ao tentar se abrigar na sociedade de padeiros tendo que se mudar novamente, dessa vez seu destino é a cidade de Madri. Os conflitos ideológicos vividos pelo italiano atrapalham não apenas a sua vida militante, mas também seu estabelecimento, e a essa altura a volta para Argentina parece algo distante e impensável.

As redes de solidariedade anarquista não funcionaram tão bem para Lupano; por ser padeiro pensou em encontrar na categoria um apoio para se reestabelecer na Europa, mas não foi bem-sucedido. Em Madri, o anarquista segue para sede da *Revista Blanca* na tentativa de encontrar algum abrigo, porém, a vigilância policial impossibilitou que os companheiros e companheiras da revista o acolhessem.

[...] En cuanto á los panaderos de Barcelona son para mí los hombres más hipócritas que puede haber; pues no **solamente me negaron la protección** sino que me echaron del local un día que se celebraba un meeting del oficio. Tampoco me admitieron como socio. En vista de esto me fui á Valencia, donde me pasó lo mismo, y de aquí me trasladé á Madrid. Me presente en la Redacción de la “Revista Blanca” en donde me **dijeron aquellos buenos compañeros que no podía permanecer allí, porque sería perseguido y expulsado**. Entonces me decidí irme á Oviedo para lo cual me dieron dinero. [...] (*La Protesta*, 20 jun. 1903, p. 3-4, grifos nossos).

As opções do italiano expulso ficaram mais reduzidas e o único destino viável com o dinheiro ofertado pela *Revista Blanca* foi a região das Astúrias, precisamente a cidade de Oviedo, insistindo no auxílio dos padeiros e da Sociedade de Trabalhadores Padeiros de Oviedo (*Sociedad de Obreros Panaderos de Oviedo*). A “Sociedad de Obreros Panaderos” parece ter sido o grande divisor de águas na trajetória de expulsão de Teodoro Lupano. Seu imaginário como anarquista que militou na Argentina estava permeado da ideia de que os trabalhadores de padarias eram, na América do Sul ou na Europa, anarquistas ou mesmo um grupo coeso que lutava por uma causa comum.

A sua breve experiência nesta sociedade de Oviedo é relatada na carta com palavras muito precisas, sem restar dúvidas de que a decepção tomara conta do padeiro italiano. Lupano descreve que os integrantes da sociedade são “adormideras” em referência a planta da qual se extrai o ópio. A utilização desta metáfora deixa claro a inércia dos padeiros participantes da sociedade frente às questões consideradas importantes para o anarquismo, como o próprio Lupano admite na correspondência. A não admissão de anarquistas foi o golpe final para Teodoro, que precisou buscar em outra categoria profissional refúgio para sobreviver.

[...] **En la Sociedad Obrera predominan los adormideras y no admiten Anarquistas**; así tuve que entrar de peón en una vía ferrada que está en construcción, en la cual gano once reales por día, con los cuales deho comer y pagar posada. Ya puedes figurarte como viviré en esta vieja y podrida Europa; ya me voy quedando desnudo y me estoy volviendo salvaje. No quiero continuar más, porque sería interminable y te consarías de leerme si te explicasse todo lo que pasé por causa del Dr. Cané y Roca. **Pero todo esto no me hace retroceder; al contrario, hoy con más energía que nunca lucho y lucharé hasta la completa destrucción de esta podrida Sociedad**. Darás recuerdos de mi parte á toda la familia y un saludo á los compañeros de la Argentina. Recibes un fuerte apretón de manos de tu Hermano que te deseo salud y Anarquía.

Teodoro Lupano. (*La Protesta*, 20 jun. 1903, p. 3-4, grifos nossos).

O relato de Teodoro Lupano aponta que mesmo depois de suas aventuras, o espírito militante, as críticas, as perseguições e a opressão social seguem igualmente vividas. Neste e em outros aspectos as cartas de Felisa Navarro e Teodoro Lupano se

aproximam, apontando que os militantes expulsos(as) não renunciaram a sua ideologia e luta por justiça social. As narrativas dos Navarros e de Lupano convergem ao mostrar, uma vez mais, que as cooperações policiais entre a Argentina e diferentes países da Europa conseguiam obter sucesso em alguns casos, dificultando ainda mais a vida dos/das anarquistas.

Espanhol ou Argentino? Anarquista!

Algumas narrativas publicadas pelo periódico *La Protesta Humana/La Protesta* apresentam aspectos intrigantes, principalmente no que se refere à nacionalidade e ao fato dos expulsos(as) serem ou não anarquistas. As listas de expulsos(as) e deportados(as) veiculadas pelos periódicos libertários nem sempre refletiam a verdadeira quantidade de expulsos, assim como as conclusões policiais podiam não refletir o real delito praticado pelo(a) militante.

O caso de Juan Benito Calvo González é um exemplo claro de nacionalidade imprecisa. Historiadores como Iacov Oved (1978) e James Baer (2015) apontam em diferentes produções historiográficas e obras que Juan B. Calvo González foi um espanhol que emigrou para Argentina em 1895 (BAER, 2015, p. 52-53) e logo após seu envolvimento com a Greve Geral de 1902 foi expulso para Barcelona. As conclusões desses historiadores do anarquismo e dos processos migratórios baseiam-se nas listas de expulsos divulgadas pela polícia e nas listas publicadas no periódico *La Prensa*, como afirma o próprio Iacov Oved.

James Baer (2015) afirma que Calvo exercia a profissão de padeiro e foi detido sob a acusação de crime de coerção, ou seja, de militância. Juan Calvo foi apontado também como membro do *Sindicato de Obreros Panaderos*, preso em fevereiro de 1902 por incitar pequenas greves no seio da categoria. (SARMIENTO, 2017, p. 274). As dúvidas sobre sua nacionalidade parecem crescer ainda mais após analisarmos a carta que enviou de Barcelona para o *La Protesta Humana/La Protesta*, datada do dia 20 de maio de 1903.

Calvo González afirma na carta que intitulou “Esperando Refuerzos” que sua verdadeira nacionalidade é argentina, na mensagem que precede a publicação da carta os redatores do periódico fazem a mesma afirmação “El compañero Juan B. Calvo González, Argentino, deportado en virtud de la inicua ley de expulsión contra los extranjeros”. (*La Protesta*, 20 jun. 1903, p. 4).

Afinal, Calvo é ou não espanhol? Segundo o padeiro anarquista, não. Em sua mensagem, Juan Benito Calvo González dirige uma crítica feroz ao que afirma ser sua expulsão uma brutalidade e um crime das autoridades e justifica a greve de 1902 como um ato necessário frente a exploração da categoria dos padeiros. A Greve Geral de 1902 foi marcada por enorme liderança dos padeiros e pelo uso da violência, muito associada às práticas dos membros do sindicato. (SARMIENTO, 2017).

[...] **No sólo extranjeros sufrieron la iniquidad: la sufrieron y sufren argentinos, como ve, á quienes no se les concedió ni el tiempo necesario para comprobar su nacionalidad.** ¡Todos fuimos víctimas del bandoleirismo de esos que se abrogan el derecho de gobernar! En la lucha estamos todos, **sin distinción de nacionalidad.** [...] No sanciones con tu silencio los crímenes de Noviembre; levántate de esa postración, que aún hay remedio para los males que nos afligen, para quebrantar la tiranía que nos oprime. ¡Arriba, pues, y venga de una vez tu refuerzo! Juan Benito Calvo González. [...] (*La Protesta*, 20 jun. 1903, p. 4, grifos nossos).

O ponto central da carta de Calvo González está na afirmação de que não só os estrangeiros estavam sendo expulsos, mas também os nacionais, sem oportunidade de comprovar junto as instancias policiais sua nacionalidade. Nota-se aqui que pode haver certa confusão entre as ideias de deportação e expulsão; no Brasil, quando aprovada a *Lei Adolfo Gordo* (1907), o nacional poderia ser deportado para algum outro território brasileiro e o estrangeiro poderia ser expulso para seu país de origem. (MENEZES, 1996).

Pelos dispositivos contidos na *Lei de Residência* de 1902, Juan Calvo, se era realmente argentino, não poderia ser expulso do país. Os artigos dispostos em lei previam apenas a expulsão e o impedimento da entrada na Argentina de estrangeiros que cometeram crimes em seus países de origem e acusados de desestabilizarem a ordem social. O questionamento agora não é a constitucionalidade ou não da lei, mas sim a possibilidade de as polícias ignorarem o fato de Calvo ser um argentino.

A nacionalidade de Juan Calvo continuará, pelos menos até aparecerem novas evidências, no campo das hipóteses. As listas de expulsos(as) publicadas no *La Protesta Humana/La Protesta* iam de encontro as listas divulgadas pela própria polícia. Sempre divergentes, eram escassas as oportunidades em que listas iguais eram publicadas. Podemos concluir que a carta de Calvo levanta mais dúvidas do que certezas sobre sua expulsão, mas demonstra que as dinâmicas e, por que não, táticas empregadas pela polícia não ficavam dentro da ordem legal, vide a expulsão do padeiro uruguaio Pedro Varela.

Uma mulher indesejável: a expulsão de Juana Rouco Buela.

Em 1900, a espanhola Juana Rouco Buela embarcava juntamente com sua mãe para Argentina com o propósito de unir-se a seu irmão Ciriaco. A família Buela, assim, buscava do outro lado do Atlântico oportunidades de emprego que já não eram vivazes na Espanha. A migração de Juana Buela e sua mãe foi incentivada através de uma carta de chamada enviada por seu irmão, muito comum entre os imigrantes e caracterizada por uma descrição dos procedimentos migratórios, da vida local e das formas de sobrevivência. (ROUCO BUELA, 1964; MATOS, 2017, p. 31).

Envolvida desde cedo com o movimento anarquista, Juana Rouco Buela participou ativamente das manifestações, greves e congressos promovidos, sobretudo, pela FORA (Federación Obrera Regional Argentina). A partir de 1907, integrou a fundação e organização do Centro Feminino Anarquista, juntamente com a uruguaia María Collazo, Virginia Bolten, Teresa Caporaletti, Elisa Leotar, María Reyes, Violeta García e Marta Newelstein. Este Centro foi umas das associações anarquistas presentes na capital Buenos Aires que apoiaram com muito entusiasmo a greve dos inquilinos, organizando atos de solidariedade, conferências e propagandas, bem como incentivando a adesão ao pleito grevista. (BELLUCI-CAMUSSO, 1987).

A Greve dos Inquilinos (1907) marcou um novo momento na aplicação da *Lei de Residência* (1902), com a chegada de Ramón Falcón ao cargo de chefe de polícia. Tratava-se do acirramento das questões sociais e da ampliação da ideologia anarquista entre os trabalhadores e trabalhadoras. Diante disso as polícias possuíam um instrumento facilitador para diminuição da tensão local e punição dos “culpados” pela “desordem social”. A Greve dos Inquilinos não foi um conflito tradicional que refletiu a oposição entre patrões e empregados, mas um reflexo de greves gerais anteriores e do problema habitacional que a população de Buenos Aires enfrentava. (SUMMO, 2013, s/p; SURIANO, 1983).

As imagens da uruguaia María Collazo e da espanhola Juana Rouco Buela ficaram muito visadas quando participaram junto com os militantes anarquistas José de Maturana e Tito Foppa de uma conferência na Praça San Martín. (SUMMO, 2017). A repressão policial se deu de maneira muito enérgica e alguns militantes acabaram sendo identificados e posteriormente expulsos e expulsas. Como oradoras e participantes do Centro Feminino Anarquista, Juana Rouco e María Collazo foram expulsas para seus países de origem.

Ao contrário dos expulsos Pedro Varela, António e Felisa Navarro, Teodoro Lupano, Juan B. Calvo González e muitos outros, não encontramos relatos ou cartas que dão conta das experiências de expulsão dessas duas mulheres no periódico *La Protesta Humana/La Protesta*. A propósito deste fato, a falta de evidências sobre mulheres expulsas é muito significativa, levantando hipóteses de como funcionava a dinâmica da expulsão para elas. O fator gênero poderia ser considerado pela polícia? A saída de mulheres militantes da Argentina possuía um mecanismo diferente?

O fator gênero possivelmente era considerado no momento da repressão, detenção e de expulsão, levando em conta que muitas já tinham estabelecido famílias completas na Argentina. A hipótese mais viável, tendo em vista algumas dinâmicas de expulsões que analisamos e a historiografia do tema, é de que as mulheres tenham sido convidadas a se retirar, sob pressão, voluntariamente do país. Isso poderia explicar a falta de processos de expulsão nos acervos históricos e ao mesmo tempo a falta de relatos nos periódicos anarquistas.

A toda regra, ainda que baseada em uma hipótese, tem-se uma exceção. María Collazo e Juana Rouco são uma exceção; Juana Rouco teve a expulsão noticiada no periódico *La Protesta Humana/La Protesta* em janeiro de 1908, quando a anarquista Teresa G. Caporaletti comunicou o embarque da militante espanhola. Já María Collazo teve um inquérito instaurado na polícia e a expulsão noticiada na revista ilustrada *Caras y Caretas*.

O comunicado de Teresa Caporaletti no jornal e a narrativa de expulsão presente na autobiografia de Juana Rouco levantam algumas questões que merecem ser discutidas. A primeira delas é o fato de Rouco Buela ser considerada uma usurpadora da ordem social a ponto de ser expulsa do país, mesmo sem um inquérito estabelecido; a segunda é a grande comoção causada entre os e as militantes anarquistas, segundo Juana Rouco Buela, após convocatória de Teresa Caporaletti.

A las compañeras del Centro Anarquista Femenino.

Compañeras

Saliendo mañana los deportados victimas de la tirania burguesa, entre los cuales se conta la compañera Juana Buela, aunque no en calidad de deportada, y habiendo sido compañera miembro do este centro, es nuestro deber ir á despedirla. Por lo tanto quedáis invitadas á la dársena para las 10 a.m. (*La Protesta*, 25 jan. 1908, p. 1).

[...] Recuerdo que vinieron a despedimos a la dársena, como 500 compañeros y el Centro Femenino en pleno, con banderas y cartales, siendo para mí y los compañeros que iban conmigo, un momento muy emocionante. También mi madre y mi Hermano se encontraban allí. Mi madre, por supuesto afligida y llorosa, pero yo, a pesar del efecto que en mí corazón de niña eso me producía, contenta y feliz, porque

sabía que me deportaban por defender una causa justa, y porque volvía a España, aunque me dolía, como es natural, dejar a los míos. [...] (ROUCO BUELA, 1964, p. 19).

Em janeiro de 1908 inicia-se a “peregrinação” de Juana Rouco Buela, que assim como António Navarro e Teodoro Lupano, logo após o desembarque em Barcelona foi escoltada para o departamento de polícia da cidade e detida por 48 horas. Por ser espanhola não poderia ser expulsa da Espanha, mas foi convidada a deixar a cidade. A detenção de Juana Rouco Buela demonstra que as redes de cooperação policial continuavam cada vez mais firmes e aprimoradas. (ALBORNOZ, GALEANO, 2015).

Após sua soltura, Juana Rouco recebeu grande apoio de uma rede de solidariedade encabeçada por Teresa Claramunt, aproveitando-se dos contatos para realizar conferências sobre a situação da repressão e dos expulsos(as) na Argentina. Sua trajetória pela Europa foi marcada por problemas de saúde, pela falta de apoio em Marselha e finalmente pelo encontro com anarquistas expulsos da Argentina na cidade de Gênova. As redes de amparo que receberam Juana Rouco na cidade de Montevideu até a volta para Buenos Aires foram fundamentais, e proporcionaram a expansão da propaganda anarquista, principalmente entre as mulheres. (MARTINS; SOUZA, 2019, p. 313-315).

Anarquistas estrangeiros e expulsos como Oreste Ristori, Juana Rouco Buela e outros enxergaram na expulsão uma oportunidade de construção e refinamento das conexões entre militantes. Juana Rouco, por exemplo, ao regressar da Europa e firmar residência em Montevideu contou com a ajuda de uma significativa rede de militantes, fundando, juntamente com Virginia Bolten, o periódico *La Nueva Senda*. As experiências de Rouco Buela nos países europeus pelos quais transitou serviram como base para dialogar com os ácratas uruguaios sobre a importância da Escola Moderna aos moldes da idealizada por Ferrer y Guardia.

As redes de solidariedade e as conexões entre os espaços proporcionadas por grupos anarquistas favoreceram as circulações dos/das militantes, ampliando as possibilidades de contato. Entretanto, salta os olhos o fato de que alguns militantes tenham tido mais sorte do que outros e puderam desfrutar de maior apoio quando foram expulsos(as), como por exemplo, Juana Rouco Buela e Oreste Ristori. Militantes, como o italiano Teodoro Lupano, parecem não ter tido a mesma sorte e precisaram redimensionar suas decisões para se adaptarem em ambientes extremamente hostis.

Conclusão

Juan B. Calvo González, Pedro Varela, Teodoro Lupano, António Navarro, Ramón Palau, Salvador Estrada, Oreste Ristori, Juan Trucchi, María Collazo, Juana Rouco Buela, todos esses homens e mulheres e muitos outros(as) foram expulsos(as) da Argentina em contextos diferentes, mais especificamente entre 1902 e 1908, quando as grandes greves “ameaçaram” a ordem social estabelecida e alguns estrangeiros foram vistos como “hóspedes perigosos”.

O processo migratório foi da euforia pela chegada dos imigrantes à criminalização da imigração, com os anarquistas no centro dos processos de marginalização, sendo considerados “indesejados número um” pelo Estado argentino, parafraseando Lená Medeiros de Menezes. Contudo, outros grupos também foram considerados “descartáveis” pelos países de destino. Ladrões, prostitutas, falsificadores de moedas, cafetões foram considerados parte de uma migração que não agregava nenhum valor as sociedades receptoras.

Os dispositivos jurídicos e estatais fortaleceram o imaginário negativo do movimento anarquista como um todo, procurando sempre reestabelecer as diretrizes governamentais ao lidar com esse grupo. As mudanças no movimento de trabalhadores(as), sobretudo, com a criação de grêmios, sociedades e sindicatos conferiu ao anarquismo argentino um protagonismo significativo entre as categorias profissionais, que instruídas sobre o projeto político-moral-social aderiram as teorias e práticas libertárias, levando, por outro lado, ao aumento da propaganda anti-anarquista.

Leis de repressão aos estrangeiros foram justificadas por intervenções violentas dos grupos ácratas em greves, e embora tivessem dispositivos legais contra a atividade “delinquente” dos estrangeiros, acabaram por atingir como uma “bomba” os anarquistas. A reação dos anarquistas foi o questionamento da constitucionalidade dessas leis, expondo as arbitrariedades que suscitaram e apelando para os discursos que todo homem e mulher deveriam ser tratados com respeito e dignidade.

O questionamento anarquista não surtiu efeito junto às autoridades e tão logo as expulsões começaram foi necessário modificar as práticas. Portanto, mesmo com a promulgação e a continuidade da lei, nem tudo estava perdido para os/as militantes anarquistas. Assim como as instâncias policiais, grupos libertários logo perceberam que as expulsões poderiam servir como um instrumento de fortalecimento das redes anarquistas, caracterizadas como transnacionais, e conseqüentemente a ampliação da propaganda. Logo, as expulsões tinham um efeito duplo: de um lado, a ampliação das

redes de cooperação policiais e o aprimoramento das ferramentas de vigilância; do outro, o aumento na circulação dos anarquistas por diferentes cidades, sobretudo Montevideu, São Paulo, Rio de Janeiro, criando um espaço articulado de militância e ampliando a propaganda.

Os/as anarquistas utilizaram as expulsões a seu favor, não faltam histórias de militantes que desembarcaram em cidades antes do destino, que se utilizaram dos recursos financeiros do estado argentino para circular entre as cidades ou até mesmo retornar para Buenos Aires. Oreste Ristori, exemplo, protagonizou histórias dignas de filmes, pulando do navio e caindo no mar, desembarcando em Montevideu e ludibriando as autoridades policiais. Desse modo, as expulsões, contribuíram para a construção e fortalecimento de espaços conectados e de redes entre anarquistas de diferentes partes do mundo.

Alguns outros aspectos do impacto das expulsões que podemos concluir aqui: a) a falta de relatos/cartas de mulheres expulsas; b) os circuitos pelos quais os anarquistas expulsos transitaram; c) as diferenças entre anarquistas com mais projeção e anarquistas com menos visibilidade no seio do movimento.

No decorrer do texto, percebe-se que a falta de relatos ou cartas de mulheres publicadas no periódico *La Protesta Humana/La Protesta* é notória e pode se indagar: “onde estão as mulheres nessa trama complexa?”. Tentamos, com certa dificuldade, mostrar uma escassez de notícias de mulheres expulsas ainda que muitas delas estivessem atuantes no movimento anarquista tanto em 1902 quanto em 1907/1908. O fator gênero pode ser uma questão significativa e que pode ter sido considerado pelas autoridades policiais, as famílias constituídas e o imaginário de que mulheres não eram tão ameaçadoras quanto os homens, por ter diminuído o número de expulsões femininas.

Outro ponto a ser considerado são os circuitos percorridos pelos/pelas anarquistas expulsos(as). De Buenos Aires a Gênova, a maioria dos regressos a Europa passou por portos ou cidades como Montevideu, Santos/SP, Rio de Janeiro, Barcelona, Marselha e Gênova, um exemplo claro disso são duas expulsões apresentadas neste artigo: Teodoro Lupano e Juana R Buela. O italiano foi expulso diretamente para Gênova, principal porto de entrada e saída de estrangeiros na Itália, passou por Marselha, Barcelona, Madrid; já a espanhola foi enviada diretamente para Barcelona, passou por Marselha, Gênova e regressou para o espaço atlântico sul-americano, entrando por Montevideu. Essas cidades estão, como afirmam os historiadores Martín Albornoz e Diego Galeano, diretamente conectadas, formando um espaço de militância

e criando uma cooperação entre os/as anarquistas. Em vista disso, esses circuitos não se configuram como uma coincidência ou espaços dados; são espaços dinâmicos de intercâmbio produzidos dentro dos contextos das experiências migratórias, da expulsão de estrangeiros e das práticas de militância.

A conexão entre essas cidades possibilita, como anteriormente dito, a ampliação de redes de sociabilidade e solidariedade que muitas vezes possuem dupla função. Algumas redes ficam encarregadas de distribuir o material de propaganda (jornais, folhetos, livros) e outras fazem a acolhida dos/das anarquistas expulsos. Entretanto, ao analisarmos os relatos de António Navarro, Teodoro Lupano, Juan B. Calvo González e Juana Rouco vemos diferenças nessa rede de acolhida. Navarro, por exemplo, contou com a ajuda de um anarquista expulso para se livrar da cadeia; Lupano teve muitos problemas financeiros e ideológicos na tentativa de se firmar na Europa, contando com nenhuma ajuda dos padeiros, sua categoria profissional, e uma ajuda modesta dos anarquistas espanhóis; Calvo se dizia argentino e esperava, como o título de sua carta dizia, “refuerzos” para superar a expulsão e voltar para Argentina; Juana Rouco contou com uma significativa rede para sair de Barcelona e se manter em Marselha, bem como sua passagem para Gênova e o retorno à Montevideu, onde foi amparada por diversos grupos ácratas.

Essas diferenças no trato aos/as anarquistas expulsos(as) ou deportados(as) tem relação com o momento de cada lugar pelo qual esses/essas militantes passaram, ou seja, dependendo do grau de vigilância policial a recepção de companheiros e companheiras vindos da Argentina, Brasil ou outros países foi feita de modo diferenciado. A distinção também é reflexo da aproximação com sociedades, grêmios e federações com maior capacidade organizativa ou ainda com jornais de circulação internacional.

Essas cartas publicadas no *La Protesta Humana/La Protesta* eram recheadas de estratégias discursivas reforçando o momento já traumático que esses homens e mulheres viveram, com objetivo de mobilizar ainda mais os grupos e militantes a fazer uma oposição cada vez maior a *Lei de Residência* e às práticas de expulsão.

Por fim, os relatos de expulsões apontam que as táticas das autoridades serviram para o anarquismo se reinventar, construindo novas dinâmicas no próprio movimento. O drama vivenciado nas expulsões foi, em certa medida, apaziguado pela certeza que os/as militantes nutriam acerca da ideologia anarquista: a única possível para o alcance de uma sociedade justa e igualitária.

Referências

ALBORNOZ, Martín. Policías, cónsules y anarquistas: la dimensión transatlántica de la lucha contra el anarquismo en Buenos Aires (1889-1913). *Revista Iberoamericana*, Berlín, v. XVII, n. 64, p. 57-70, 2017.

ALBORNOZ, Martín; GALEANO, Diego. Anarquistas y policías en el Atlántico sudamericano: una red transnacional, 1890-1910. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Buenos Aires, n. 47, p. 101-134, 2017.

ALBORNOZ, Martín; GALEANO, Diego. El momento Beastly: La policía de Buenos Aires y la expulsión de extranjeros (1896-1904). *Revista Astrolabio Nueva Época*, Córdoba, n. 17, p. 6-41, dez. 2016.

ALBORNOZ, Martín; GALEANO, Diego. La voz del destierro: narrativas anarquistas sobre expulsiones y deportaciones en el Atlántico sudamericano a comienzos del siglo XX, p. 1-20, 2020, no prelo.

ALBORNOZ, Martín; GALEANO, Diego. Los agitadores móviles: trayectorias anarquistas y vigilancias portuárias en el Atlántico sudamericano, 1894-1908. *Almanack*, Guarulhos/SP, n. 21, p. 310-357, abr. 2019.

ANAPIO, Luciana. Una promesa de folletos. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A Contra-Corriente*, Carolina do Norte/Estados Unidos, n. 2, p. 1-33, dez. 2011.

BAER, James. *Anarchist Immigrants in Spain and Argentina*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

BELLUCI, Mabel; CAMUSSO, Cristina. *La huelga de inquilinos de 1907*. El papel de las mujeres anarquistas en la lucha. Buenos Aires: Cuadernos de CICSO N° 58, 1987.

CONSTANZO, Gabriela. *Los indeseables*: las leyes de residencia y defensa social. Buenos Aires: Madreselva, 2009.

CUNHA, Eduardo Augusto Souza. Impressos através das fronteiras: o circuito editorial anarquista de Buenos Aires (1890-1905). In: MARTINS, Angela Maria Roberti; MORAES, José Damiro de. *Dimensões da cultura e da experiência libertárias*. Rio de Janeiro: Ed. Ayran/FAPERJ, 2020. p. 199-222.

DOMENECH, Eduardo. Inmigración, anarquismo y deportación: La criminalización de los extranjeros "indeseables" en tiempos de las "grandes migraciones". *REMHU-Revista Interdiscip. Mobil. Hum.*, Brasília, n. 45, p. 169-196, jul/dez. 2015.

GODOY, Clayton Peron Franco de. *Ação direita*: transnacionalismo, visibilidade e latência na formação do movimento anarquista em São Paulo (1892-1908). 2013. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

La Protesta. Buenos Aires, n° 205, março de 1903.

La Protesta. Buenos Aires, nº 213, maio de 1903.

La Protesta. Buenos Aires, nº 218, junho de 1903.

La Protesta. Buenos Aires, nº 246, julho de 1904.

La Protesta. Buenos Aires, nº 1253, janeiro de 1908.

MARTINS, Angela Maria Roberti; SOUZA, Ingrid Souza Ladeira de. As travessias de uma anarquista: Juana Rouco Buela e suas contribuições para o anarquismo internacional (1900-1925). In: MENEZES, Lená Medeiros de; PAGNOTTA, Chiara. *Itinerários Europa-América Latina. Dos processos aos aportes biográficos (XIX-XXI)*. Rio de Janeiro: Ed. Ayran/FAPERJ, 2019. p. 291-326.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “Podes vir que aqui estou a tua espera”: a viagem e a mala do e/imigrante na literatura epistolar de portugueses em São Paulo (1890 e 1930). In: MENEZES, Lená Medeiros de; SOUZA, Fernando de (orgs). *Brasil-Portugal: pontes sobre o Atlântico. Múltiplos olhares sobre a e/imigração*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2017. p. 27-42.

MENEZES, Lená Medeiros. *Os indesejáveis: desclassificados da Modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

OVED, Iaacov. *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México: Siglo XXI, 1978.

OVED, Iaacov. El trasfondo de la Ley Nº 4.144 de Residencia. *Revista Desarrollo Económico*. Buenos Aires, v.6, n. 61, p. 123-150, abr/jun. 1976.

ROMANI, Carlo. *Oreste Ristori: Uma aventura anarquista*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

ROUCO BUELA, Juana. *Historia de un ideal vivido por una mujer*. Buenos Aires: Ediciones Reconstruir, 1964.

SARMIENTO, Érica. Anarquismo e imigração no Rio de Janeiro e Buenos Aires: o caso dos padeiros galegos (1890-1930). In: SARMIENTO, Érica; LÁZARO, Alicia Gil; VICENTE, Maria José Fernández (orgs). *Migrações atlânticas no mundo contemporâneo (séculos XIX-XXI): novas abordagens e avanços teóricos*. Curitiba: Editora Prismas, 2017. p. 263-279.

SUMMO, Marcelo. Clase obrera, lucha política y espacio urbano en la Buenos Aires finisecular. La huelga de inquilinos de 1907 revisitada. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, Buenos Aires, v. 5, n. 17, p. 1-20, out/dez. 2013.

SURIANO, Juan. *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

SURIANO, Juan. *La Huelga de inquilinos de 1907*. Buenos Aires: Editorial CEAL, 1983.

TURCATO, Davide. Italian Anarchism as a Transnational Movement, 1885-1915, *IRSH, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*, Amsterdã, n.º 52, p. 407-444, 2007.

Artigo recebido em 24 de junho de 2021.
Aceito para publicação em 09 de setembro de 2021.

A HAGIOGRAFIA ENQUANTO UMA PROBLEMÁTICA BIOGRÁFICA: O CASO DO MONGE PERFECTUS

HAGIOGRAPHY AS A BIOGRAPHICAL PROBLEMATIC: THE CASE OF THE PERFECTUS MONK

Augusto Machado ROCHA*

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o texto hagiográfico enquanto elemento biográfico onde, para além do personagem em si, o grande foco e importância da narrativa está vinculado à construção de uma representação. O uso da figura de Perfectus dar-se-á em razão de ter sido destacado como o primeiro de uma série de mártires que permearam a Córdoba do século IX. Ao analisarmos a hagiografia de Perfectus sob a ótica do mito político, compreenderemos seu afastamento do caráter biográfico e, portanto, a problemática de uma narrativa focada no enaltecimento das figuras individuais.

Palavras-chave: Hagiografias e Biografias; A vida de Perfectus por Eulógio de Córdoba; O mito biográfico e político do monge Perfectus.

Abstract: The aim of this article is to analyze the hagiographic text as a biographical element where, beyond the character itself, the great focus and importance of the narrative is linked to the construction of a representation. The use of the figure of Perfectus will be due to the fact that he was highlighted as the first of a series of martyrs that permeated Cordoba of the 9th century. By analyzing Perfectus' hagiography from the point of view of political myth, we will understand his departure from the biographical character and, therefore, the problematic of a narrative focused on the praise of individual figures.

Keywords: Hagiographies and Biographies; The life of Perfectus by Eulogius of Cordova; The biographical and political myth of the monk Perfectus.

Introdução

Levando em conta o texto de Philippe Levillain (2003, p. 141) definimos que, principalmente no horizonte francês, a biografia foi uma forma de escrita da história retomada a partir dos anos 1960, sendo difundida ao longo da década seguinte. Levillain apontaria ainda que a separação da biografia e da história remontavam ao período da Grécia antiga. O autor indicaria que “curtas notícias biográficas podiam entrar na História. Mas a História não podia caber inteira numa biografia”, com isso indicando que o caráter descritivo, destinado “a celebrar ou a estudar a natureza do homem”, divergia da natureza histórica “destinada a mostrar a mudança” (2003, p. 145).

* Professor do Curso de História da UniRitter, Porto Alegre, RS - Brasil. Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS – Brasil. Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, PR – Brasil. E-mail: amrocha721@gmail.com

Sob tal aspecto percebemos que em seus primórdios antes de uma análise histórica do contexto e da relação de uma individualidade com o mundo que a cercavam a biografia era compreendida enquanto elemento descritivo, para elevação ou diminuição de determinados personagens e os interesses por trás da escrita. O período medieval, muito em razão de que o poder da palavra escrita era detido, majoritariamente, pela Igreja utilizou de uma estrutura “similar” a biografia para construir seu imaginário dicotômico, dividido entre “bem” e “mal”, “certo” e “errado”. A hagiografia, cujo conceito será melhor trabalhado adiante, surgiu para trazer e difundir exemplos de posturas corretas e louváveis, visando difundir os valores cristãos. Como definiu Levillain “assim surgiu a hagiografia que não é simplesmente a versão cristã do panegírico, mas antes uma separação radical entre história profana e história sagrada” (2003, p. 148), ou seja, a hagiografia incutiu uma perspectiva da correta e virtuosa postura rumo a santidade.

Um segundo elemento que compunha essa forma textual era a fazer um ataque, uma crítica ao Outro que avançava, agredia e distorcia os valores do que era defendido enquanto uma fé correta, verdade. É nesse contexto que Eulógio de Córdoba construiu a hagiografia do monge Perfectus, em um contexto em que a cidade de Córdoba estava sob o domínio do Islã, nas terras de Al-Andalus.

Assim, para compreendermos os mitos que compõem a hagiografia de Perfectus iremos dividir nosso texto em três momentos. Inicialmente fazendo uma reflexão conceitual relativa a conexão entre o texto hagiográfico e a biografia, para na sequência nos debruçarmos sobre a apresentação da vida, morte e contexto do monge Perfectus. Por fim, apontaremos para as intenções e percepções relativas ao autor deste texto hagiográfico, Eulógio de Córdoba, apontando o porquê de ser viável considerar essa narrativa enquanto um mito político.

A Hagiografia e a Biografia

Como procurou apontar o historiador Benito Schmidt (2003, p. 58), a hagiografia possui como elemento a ideia do fazer da história de uma vida passada, um exemplo para o futuro, ou seja, construindo uma ponte entre o que foi feito e sua forma, com a perspectiva de dar continuidade a uma lógica. Ao mesmo tempo, somos levados a compreensão de que uma biografia, em seu caráter antigo, teria como principal cunho o suporte ao valor de uma representação que permitisse a compressão de quem foram os

grandes nomes, suas principais conquistas e seus erros, de maneira que o valor positivo fosse mantido, mas que o negativo fosse superado.

Esse valor de compreender e exaltar as virtudes, inserido no contexto biográfico, foi recuperado e incentivado pelo Cristianismo, tornando-se a ferramenta base para o texto hagiográfico. Corroborando com tal perspectiva temos em Schmidt uma percepção de qual seria a intenção dessas hagiografias, essas “vidas de santos, cujo objetivo era, sobretudo, pedagógico: mais do que apresentar a vida de um homem, essas narrativas edificantes ofereciam modelos de conduta, de virtude, de caridade, de castidade e de fé” (2003, p. 59). Ou seja, mais do que o personagem em si, o que estaria no interesse do hagiógrafo seria o modelo próximo a santidade, uma forma de aproximar do povo uma perspectiva quanto ao correto jeito de ser e agir. Ainda, sobre esta tipologia textual, é fundamental compreender que

a hagiografia cristã (a única aqui evocada) não está limitada a Antiguidade ou a Idade Média, mesmo que, desde o século XVII, tenha sido muito estudada sob o ângulo da crítica histórica e de um retorno às fontes e, desta maneira, alinhada com a lenda nos tempos de uma pré-historiografia antiga que reservava ao período moderno o privilégio das biografias científicas. É impossível, também, não considerá-la senão em função da “autenticidade” ou do “valor histórico”: isto seria submeter um gênero literário a lei de um outro - a historiografia - e dismantelar um tipo próprio de discurso para não reter dele senão aquilo que ele não é. (DE CERTEAU, 1982, p. 241).

Logo, o que se percebe pelo caráter proposto na escrita hagiográfica é a elevação ao modo de ser e agir de figuras únicas, muitas vezes envolvidas por aspectos de uma noção de sagrado que devem ser o modelo para o restante da população. Enquanto a biografia antiga, em muitos momentos, buscava apresentar um modelo e perspectiva das grandes figuras e suas ações – incentivando a continuidade de um ciclo ou a ruptura com um modelo passado – a hagiografia tinha como valor a expansão, consolidação e defesa de um modelo do “bom cristão”.

A hagiografia que estará em foco aqui, escrita por Eulógio de Córdoba¹, relativa ao monge Perfectus, ainda que seguindo esse norteador geral possui um elemento a mais: o ataque ao inimigo, ao infiel, ao perigo para com o Cristianismo. Sob tal percepção os textos de Eulógio procuraram elevar a figura dos mártires de Córdoba² a um caráter de santidade, buscando exaltar aqueles homens e mulheres que – sob sua perspectiva – desempenharam um papel único na defesa da fé cristã, frente ao Islã – na Córdoba do século IX.

Têm-se a compreensão de que os textos hagiográficos de Eulógio de Córdoba estariam insuflados pela luta de seu contexto, corroborando com a sua ótica da situação

e sendo moldados de acordo com seus interesses – algo que perceberemos ao analisar o texto sobre Perfectus. Ou seja, para além de um texto santo, devemos compreender o caráter político que está ligada a escrita hagiográfica, pois como aponta o historiador Igor Salomão Teixeira (2015, p. 61)

ao entendermos a hagiografia também como um texto dentro da norma e do dogma e que, ao ser inserida no calendário litúrgico, a vida do santo é um texto que narra tanto sobre o tempo que conta como sobre o tempo em que se conta. [...] Sendo assim, o que podemos chamar de ‘perspectiva hagiográfica’ é a inserção no tempo dos homens de um conjunto de vidas de santos com o objetivo de passar uma mensagem.

E é sob essa perspectiva que entendemos que há uma mensagem política intrínseca ao estudo hagiográfico, uma vez que não se pode dissociar a intenção do autor, de sua proposta de escrita e ponto de vista. A hagiografia é um texto sagrado, dentro da perspectiva cristã, porém mais do que isso é uma narrativa que procura incutir uma noção do que e do como fazer valer a lógica e valores dessa fé. Ou seja, a construção de uma “vida dos santos” procura por realizar a exaltação de personagens, de acordo com interesses macros – no caso de Eulógio, incentivando e convidando para um confronto contra o Islã.

É justamente em razão desses interesses, usos e desusos que os textos hagiográficos “não podem ser consideradas apenas como textos festivos. Elas estão a serviço da consolidação do que poderíamos chamar de um perfil para o santo e, principalmente, podem servir como elemento de consolidação de políticas pontifícias e de afirmação do poder” (TEIXEIRA, 2015, p. 145). Se a biografia moderna traz a narrativa sobre a vida, o exemplo, os acontecimentos vinculados a uma pessoa conectada ao seu mundo, percebemos na hagiografia uma tentativa de aproximar o mundo pretendido (no caso, sob a ótica cristão) com o modelo a ser seguido, visando sua difusão, através da via oral, de maneira a influenciar que um maior de pessoas siga o modelo veiculado pelos autores de tais textos.

Sob tal aspecto devemos ter a percepção de que a moderna “biografia foi um elemento importante na difusão da mística do individualismo burguês, orientando-se para a descrição não apenas de vidas, mas de sociedades que se curvavam frente à onipotência de indivíduos geniais” (BENITTO, 2003, apud RODRIGUES, 1978, p. 203). Ou seja, em um mundo que primava pelo modelo, por uma perspectiva de forte individualismo, a biografia tinha o papel de estimular tal exemplo e forma de ser e agir, por parte da população como um todo – esse é um ponto de grande diferença entre a atualidade deste modelo textual e sua contraparte medieval: a hagiografia.

Como temos apresentado esse modelo textual tinha como objetivo a construção de um modelo para a santidade ou de um convite para a ação contra os infiéis, um grupo muito vasto, mas que pode ser destacado como aqueles que se opunham a fé cristã romana. Sob esse aspecto combativo que o texto hagiográfico oferece temos em mente que há proposição de um modelo do que seria bom e aceito, bem como do que é ruim e deve ser combatido. Foi essa a lógica que orientou a escrita de Eulógio de Córdoba a narrar uma suposta luta empreendida por 47 homens e mulheres, que se tornaram os mártires de Córdoba ao atacarem e se oporem ao Islã.

Mais do que uma narrativa referente a santidade desses personagens, Eulógio procurou descrever as razões para que houvesse esse combate, usando da oralidade de contestações a presença muçulmana na *Hispania*, realizada por parte das comunidades cristãs, para escrever uma obra que buscava apontar como verdadeiro destino dos Ibéricos a expulsão do Islã. Eulógio procurou realizar um exercício de ataque, porém como Jessica Coope aponta (1995), a própria cristandade Ibérica e cordobesa estava mais aberta a moderação do que o confronto propagado ao longo de seus textos e hagiografias.

Mas o relato e o convite ao combate ao Islã foram feitos, legados e recuperados a partir do século XV e XVI, reforçando a centralidade de uma ideia de expulsão dos muçulmanos, dentro de uma lógica criada quanto uma Reconquista Ibérica³. Sob esse aspecto, iremos nos debruçar na base desses relatos e no personagem que teria dado o primeiro passo, ou sido usado para que assim parecesse, neste confronto perante o Islã, nas terras de Al-Andalus: o monge Perfectus.

A Hagiografia de Perfectus

Em 850, enquanto a Igreja “era açoitada e encaminhada para sua destruição”, nas palavras de Eulógio, surge a figura de Perfectus, jovem nascido em Córdoba, ainda que não se saiba ao certo em que ano. Esse monge foi criado e educado na Igreja de San Acisclo, onde ele teria sido “instruído da forma mais completa nas disciplinas eclesíásticas, sendo imbuído de uma viva formação nas letras⁴ e, ainda, versado na língua árabe” (EULÓGIO, *Memoriale Sanctorum* II: II.I. *Corpus Scriptorum Muzarabicun*. p. 398. Tradução nossa)⁵. Assim, Eulógio introduz aquele que ao ser enganado pelos muçulmanos teria atacado tal fé, tornando-se o primeiro dos mártires e aquele que daria o exemplo a muitos.

A pessoa de Perfectus é apresentada como a de um cidadão devotado a sua família, tendo em vista que ao realizar afazeres privados pelas ruas de Córdoba foi abordado por um grupo de muçulmanos que teriam pedido para que o monge responder algumas perguntas sobre a fé católica, manifestando-se sobre Cristo e Mahomat. Nessa conversa, Perfectus teria feito sua confissão de fé, afirmando o poder de Deus e reafirmando o caráter divino de Cristo. É nesse momento que o monge se abstém de mencionar a figura de Mahomat, uma vez temer ofender os muçulmanos.

Ao narrar tal fato, Eulógio de Córdoba, parece indicar que cada ação perpetrada pelos seguidores do Profeta é uma farsa, ao narrar que, em um primeiro momento, os muçulmanos permitiram que Perfectus expusesse sua visão sobre o Profeta, ao que o monge teria começado a expor seu pensamento em árabe. Partindo da suposta promessa de não agressão, através do uso do Evangelho, o monge teria afirmado que Mahomat seria o maior dos falsos profetas, sendo um dos principais servos, no meio dos demônios de Satã. Como foi afirmado:

Dentre eles [os falsos profetas], o maior de todos é este seu profeta invadido pelas mentiras do antigo inimigo, seduzido pelas invenções dos demônios e entregue aos sacrilégios e mal-dizeres, que corromperam com mortal veneno os corações de muitos descrentes e que os entregou aos laços de uma perdição eterna. Assim, faltou sabedoria espiritual, comum a fé daqueles que veneram Satã, com quem o mesmo [Mahomat] sofrerá duros tormentos no inferno e, também, os condenou - seus seguidores - ao fogo eterno do Inferno, onde arderão juntos (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.II. Corp. Scrip. Muzar.* p. 398. Tradução nossa).⁶

Aproveitando-se do momento de liberdade de fala ofertado pelos muçulmanos Perfectus teria realizado um verdadeiro ataque à figura de Mahomat, apresentando-o como um falso Profeta, um seguidor de Satã, um homem que ao viver sob o pecado da luxúria carregaria todos os seus para o inferno. A narrativa do monge era voltada a um ataque direto ao outro, buscando mostrar que o erro do profeta afetaria a todos e dessa forma defendendo que o Cristianismo seria a única religião que poderia salvá-los das agruras do inferno. Há, ainda, um grande ataque a ideia dos “múltiplos casamentos” permitidos sob a lei Islâmica⁷, buscando exemplificar como o Profeta guiar-se-ia pelos prazeres da carne antes do caminho da fé.

Pode-se compreender, da crítica realizada por Perfectus ao Islã que existem quatro enfoques de ataque a essa fé, como pode ser notado ao citarmos a obra de Eulógio:

‘Como ele será considerado entre os profetas, ou por que não será punido com uma maldição do céu por queque, como um bárbaro, tirou de seu servo Zaid sua esposa Zeinab, obcecado como era por sua

beleza e formosura, e como o cavalo e a mula, que não têm inteligência, juntou-se a ela no adultério e declararam tê-lo cometido por ordem de um anjo?’ O Abençoado Perfectus acrescentou muitas outras coisas sobre a sujeira e voluptuosidades que são prescritas na religião maometana e finalmente concluiu com estas palavras: ‘desta forma, o protetor da sujeira e escravo dos prazeres voluptuosos entregou todos vocês às impurezas de uma luxúria perene’ (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.II. Corp. Scrip. Muzar.* p. 398. Tradução nossa)⁸.

Assim, em primeiro lugar notamos que o argumento está centrado na falsidade do Profeta e sua religião (percebida como uma heresia advinda do Cristianismo), como afirmado anteriormente. Em segundo e terceiro lugar, encontramos a afirmação da falsidade do Profeta (colocado sob uma compreensão de divindade, ou se ver afirmado que a crença islâmica enquanto religião Maometana, algo que retiraria a posição do Profeta e o colocaria em espaço similar ao de Cristo), somada ao seu conluio com Satã. Em quarto lugar, há a crítica a luxúria que conduz o raciocínio de Mahomat, ao criticar-se o número de matrimônios permitidos pelo Islã. E é baseado nessas perspectivas que Perfectus encerra sua descrição sobre o Islã e seu Profeta, afirmando ser “dessa maneira, que o protetor da imundice e escravo dos prazeres carnis encaminhou todos seus seguidores as impurezas de uma luxúria eterna” (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.III. Corp. Scrip. Muzar.* p. 399. Tradução nossa)⁹. Eulógio, então, indicou que a ira teria tomado os muçulmanos, mas que esses não o atacaram ali, tendo esperado por um momento mais oportuno para atacá-lo por seu perjúrio.

Após esse encontro, teria Perfectus retornado para sua família pacificamente (há nos escritos de Eulógio certo esforço para destacar o monge como uma pessoa de família)¹⁰. Alguns dias depois, quando tornou a encontrar o mesmo grupo de muçulmanos, percebeu que estavam anunciando a comunidade muçulmana o que Perfectus havia afirmado sobre o Islã, fazendo com que esses o atacassem e o levassem até um juiz. É nesse momento que Eulógio de Córdoba retoma uma narrativa que procura colocar o muçulmano como um indivíduo que responde apenas a ira e, conseqüentemente, a violência: “assim, como abelhas irritadas, todo aquele grupo de perdidos se levantou furiosos contra ele e, após agarrá-lo, a toda velocidade o apresentaram perante o juiz e atestaram seu crime contra o Islã” (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.III. Corp. Scrip. Muzar.* p. 399. Tradução nossa)¹¹. Há uma perspectiva de se construir uma imagem do Outro que gere medo e receio, por isso há uma descrição que apresenta os modos traiçoeiros desse Outro, uma vez que em primeiro lugar os muçulmanos teriam enganado Perfectus e, após seu engodo, o teriam atacado estando possuídos pelo pecado da ira.

Após sua captura, Perfectus teria sido levado frente ao juiz sendo afirmado pelos muçulmanos, de acordo com Eulógio, que “esse a quem arrastamos a teu reverendíssimo tribunal, juiz, é responsável por maldizer nosso profeta e insultar seus¹² fiéis”¹³ (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.III. Corp. Scrip. Muzar.* p. 399. Tradução nossa). Aqui há uma afirmação de que rapidamente o juiz colocou o monge na prisão sem antes fazer qualquer reflexão ou conversa. Porém, a historiografia diverge da afirmação de Eulógio de Córdoba, como aponta Coope (1995, p.18), uma vez que Perfectus, de acordo com os registros do *qadi* apenas teria atacado a figura de Mahomat após sua condenação, que teria sido resultado de uma intransigência de dialogar no tribunal. Mas, na narrativa de Eulógio, Perfectus assumiu com orgulho sua fé e em frente ao juiz atacou o Islã, mais uma vez, sendo conduzido para a prisão enquanto exaltava, orgulhosamente, a figura de Cristo.

Podemos perceber que a escrita desenvolvida por Eulógio de Córdoba é uma análise baseada em uma disputa de representações, baseada na dualidade entre realidade e percepção, onde para nosso autor o que importa é a segunda questão. Nesse quadro, é necessário compreender que as representações e os discursos que as compõem

não são uma expressão imediata, automática, objetiva, do estatuto de um poder ou de outro. Sua eficiência depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação (CHARTIER, 2002, p. 177-8).

Com isso percebemos que a disputa entre a representação histórica do passado difere muito da proposta empregada por Eulógio, antes de narrar o acontecimento sua intenção é determinar o modo como ele ocorreu, de acordo com sua interpretação. Tal construção contribui para a compreensão do Islã como um erro, uma vilania – ainda que sua escrita focasse na figura do Profeta como responsável por tal heresia, sua representação legou a compreensão de que havia um grande mal na comunidade muçulmana, ainda que na prática a historiografia possa ser utilizada para contestar as afirmações de Eulógio e seu legado.

Eulógio afirmou em seu texto que o monge teria passado poucos meses em cárcere, a espera de sua sentença – sendo colocada como data de sua execução o período seguinte ao fim do Ramadã e a Páscoa cristã (tendo sua execução sido marcada como no dia 18 de abril de 857). O autor do *Memoriale* ainda citaria que esse período de espera se deu por respeito “ao solene culto e júbilo” que os muçulmanos teriam em exaltar “a gula e os excessos da carne” (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.IV. Corp. Scrip. Muzar.* p. 400)¹⁴, durante o período do Ramadã – ou seja – enquanto que para o Islã tal período

tem como objetivo a purificação¹⁵ ele é percebido, nesse texto, como um momento para enaltecer os excessos cometidos pelos seguidores de um falso Profeta.

No dia da execução de Perfectus, Eulógio narrou que os muçulmanos estariam em festa com tal acontecimento, em euforia para acompanhar a morte do mártir, nesse sentido há uma tentativa de engrandecer a figura desse monge. Antes de sua execução é dito que Perfectus fez um último ataque à figura de Mahomat, onde afirmou que

amaldiçoei ao vosso Profeta e o amaldiçoo novamente, é um homem possuído pelo demônio, um feiticeiro, um adúltero e um enganador, tal como o declarei, o declaro agora. Denunciou que os sacrilégios dessa seita são invenções do diabo e afirmou que, também, vocês sofrerão com seu próprio líder os tormentos eternos do inferno (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.IV. Corp. Scrip. Muzar.* p. 400. Tradução nossa).¹⁶

Aqui está o que seria a agressão final de Perfectus, um ataque, que antes de dirigir-se ao Islã, estava direcionado a Mahomat. Salienta-se que tal argumentação parte de um momento em que o caráter sagrado de Cristo estava em definição, logo se pode supor que o ataque direcionado ao Profeta seria a forma como os cristãos imaginavam que melhor atingiriam as comunidades muçulmanas, uma vez que ao desconhecerem a fé islâmica, em profundidade, conheciam seu precursor.

Nesse contexto podemos comparar a figura do Profeta com a de Ário e Nestório, líderes de heresias cristãs combatidas ainda no primeiro milênio. Tal ataque a Mahomat condiz então com a perspectiva que permite considerar o Islã uma variante do Cristianismo, ainda que mal interpretada e conduzida, como todas as heresias que desvirtuam a crença oficial. Podemos perceber tal perspectiva de atacar o Profeta era retida em outros textos do período medieval, logo há a percepção de um movimento de ataque à figura de Mahomat – como se torna percebido ao analisarmos sua biografia. Houve um retorno ao uso de tal representação através de autores como Pedro, o Venerável, e Jacopo de Varazze – esses autores seguiram a linha de culparem o erro islâmico, não aos muçulmanos, mas sim ao profeta. Eles buscavam por apontar que o autor da heresia é a pessoa que desvirtuou a fé cristã em nome de seus próprios interesses – apontando que, talvez, ainda houvesse salvação para os muçulmanos se esses se convertessem a fé de Cristo.

Tal compreensão pode ser contrastada com a análise as escrituras muçulmanas, somadas com os dizerem de Jessica Coope (1995) e Karen Armstrong (2002), de que o Islã se compreende enquanto crença final ‘dos filhos de Abraão’. Após analisarmos o como a particularidade dos martírios legou uma série de elementos para o todo da representação do Islã, conduziremos uma reflexão como um dos traços utilizados nessa

retratação da religião islâmica como algo vil está vinculado a essa compreensão de ser uma heresia, oriunda da ‘fé verdadeira’: o Cristianismo.

De acordo com Eulógio, Perfectus teria sido enterrado na Igreja de San Acisclo, sob o cuidado de religiosos católicos e sob a orientação do Bispo Saulo. Ao encaminhar-se para o final de sua narrativa Eulógio procura demonstrar como Deus enalteceu a figura de seu mártir, ao afirmar que foi

dessa forma que Deus buscou glorificar seu soldado, com ambas as graças [a concretização da profecia e a morte dos infiéis], confirmou os votos dos fiéis com o consolo de uma grande esperança e perturbando com grande estupor a religião sacrílega dos ímpios. [...] Assim, o santo encontrou a paz em seu martírio no dia 18 de abril, uma sexta-feira, em 850 (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.V. Corp. Scrip. Muzar.* p. 401. Tradução nossa)¹⁷.

É dessa forma que começa a se construir a perspectiva da importância do martírio na defesa do Cristianismo, tendo Perfectus a função de farol desse movimento, como Eulógio procura apresentar no último trecho em que enfoca na vida desse monge. Ao cabo de sua narrativa, há uma afirmação que indica que as comunidades cristãs desfrutavam de uma tranquilidade em sua religiosidade, em espaços solitários, revoltaram-se frente ao crime cometido contra Perfectus, instigando uma paixão pela ideia da morte em defesa da fé. Há a percepção de que muitos foram os que adotaram e apoiaram essa ação, algo que contrasta com a própria escrita de Eulógio, uma vez que boa parte da comunidade cristã não apoiou tal ação, sendo crítica aos “ditos mártires”.

O que pode ser percebido ao longo dessa narrativa é que Perfectus teria sido o estopim, principalmente ao elencar os pecados contidos no Islã, ou seja, além de ser o precursor dos martírios seria o responsável por tornar público os erros e pecados contidos nas palavras do Profeta. Soma-se a isso a percepção, que parece já ter Eulógio, quanto a não aceitação de suas palavras e ações (aqui pensando no conjunto de mártires) no momento em que ocorrem, nesse sentido compreendemos que seu texto é mais uma ferramenta para futuras gerações de combates do Islã, do que para seus contemporâneos.

Logo é possível construir uma perspectiva de que o discurso construído por Eulógio de Córdoba estava sendo pensado como um legado, antes do que uma ferramenta ou reflexão para seus contemporâneos. Tal percepção fortalece a compreensão de que esse texto é uma ferramenta para a construção e fortalecimento do mito político e histórico, para com o Islã – a partir do uso do elemento hagiográfico.

Nessa narrativa, o papel de Perfectus é o de ser o instigador de um movimento que buscava combater uma islamização da comunidade não só de Córdoba, mas de toda Península. Enquanto o Islã crescia tais escritos embasaram uma bandeira de combate a

esse outro que cercava o Cristianismo, sendo o papel de Eulógio a escrita de uma experiência que estava no espaço oral. Ao pensar no papel implantado em *Perfectus* dentro da narrativa percebemos como seus atos atingiram diferentes segmentos da sociedade cordobesa, buscando apresentar a forma como uma singularidade poderia vir a representar o todo. É em razão de tal percepção que entendemos que a escrita de Eulógio e a hagiografia de *Perfectus* mais do que uma história do indivíduo, possui um caráter político, visando o engajamento popular em um movimento de agressão ao Islã – através do fomento a um mito político e biográfico.

O Mito Político e Biográfico contido na Hagiografia de Perfectus

Ao longo desta análise referente a hagiografia do monge cordobês percebeu-se que mais do que um retrato referente a sua vida ou uma introdução ao seu contexto. Eulógio de Córdoba utilizou-se da vida de *Perfectus* para colocá-lo como paladino inicial de uma conclamada luta contra o Islã, porém tal construção – como a historiografia aponta – é falha, uma vez que o movimento não era amplo ou aceito em sua totalidade pela população cristã das terras de Al-Andalus. De tal forma, essa narrativa desempenhava o papel de dividir a sociedade, de oportunizar uma imagem do que deve ser combatido, mais do que representar uma verdade buscava legar uma ideia do que seria negativo, gerando um mito. E sendo tal seu efeito é importante termos em mente que

O desempenho básico do mito é fornecer nomes. Um mito é sempre “o mito de...”. É apenas dando um nome a uma coisa que ela pode se tornar “compreensível” e, portanto, objeto de uma história. Fornecer nomes não apenas torna as histórias possíveis; nomear o desconhecido já é uma forma de dominar o desconhecido. Denominar uma coisa é a primeira - senão a mais interessante - resposta à pergunta "o que é isso ou aquilo?" Além disso, ao dar um nome ao desconhecido, redes inteiras de outros significados são lembradas¹⁸ (BOTTICI, 2007, p. 116. Tradução nossa).

Ou seja, apontar os personagens e dar base a uma história intencional é o que gera e fortalece um mito. As narrativas que compõem a sua construção buscam por afastar a realidade, vendendo-se o que faz parte de uma representação do problema. É sob tal perspectiva que entendemos que uma hagiografia como a de *Perfectus*, enquanto elemento biográfico de cunho religioso, mais do que narrar uma vida, pretende-se como instrumento de propulsão de uma mitologia. O uso da figura desse monge tinha como intuito dar voz e face a um movimento que, Eulógio, pretendia que abarcasse o todo da

comunidade cristão, porém este não foi o caso – o movimento falhou em seu tempo, porém sua representação e modo de ser foi legado.

A história de Perfectus tinha como objetivo pontuar o modelo de vida cristã que estava sob um suposto ataque na Córdoba do século IX. É sob tal perspectiva que ele é apresentado enquanto um exemplo, uma pessoa muito ligada à sua família e as questões públicas do lar. O Islã, ao longo do texto, aparece como aquele grupo responsável por suas desventuras, pelos engodos que acabam por acabar com a vida de Perfectus.

Eulógio fez de Perfectus o pilar de seu mito que visava definir o Islã como o principal perigo para a cristandade, essa hagiografia inicial teve como papel dissociar o personagem de seu contexto, sua realidade, conectando-o a uma corrente narrativa que visava diminuí-la. É muito em razão de tal construção que se acredita no fato de que uma hagiografia, diferentemente de uma biografia contemporânea deve ser analisada com cuidado – refletindo quanto ao seu contexto, seu autor e buscando a compreensão quanto as intenções por trás do escrito.

Se o valor de uma biografia hoje é percebido pelas conexões promovidas ao longo de uma vida, para além de uma simples narrativa, para uma hagiografia – em seu contexto – será necessário uma atenção ainda maior para com o contexto das vidas descritas nos textos. Para esta tipologia textual do medievo acreditamos que há uma necessidade de retorno a um ponto básico dos estudos biográficos, como aponta o historiador João Bertonha (2000, p. 8) “é básico cruzar os atos do biografado com contextos maiores que ajudem a entendê-los e revesti-los de uma significação maior”. Ou seja, o significado de um texto de caráter biográfico terá tanto valor quanto a compreensão de seu contexto de produção, bem como das relações mantidas por aquela vida que está sendo apresentada.

Em um caso como o de Perfectus é fundamental analisarmos sua realidade e buscarmos por comparativos, tendo em vista que não só não existem textos de sua autoria, como sua vida foi narrada com determinados objetivos – por parte de Eulógio de Córdoba. A mitologia referente aos martírios cordobeses e seu impacto para a sociedade cristã em Al-Andalus tinham como objetivo causarem um furor contra o Islã, porém na prática o que houve foi um movimento restrito a cidade de Córdoba. A história e difusão tanto dos escritos de Eulógio, quanto da vida de Perfectus, foram realizados apenas séculos após o acontecimento – sendo uma narrativa renovada e exposta a partir do século XVI, por Ambrósio de Morales, como aponta a historiadora María José Leonardo (2016, p. 178).

A hagiografia destes mártires, tendo o caso de Perfectus como exemplo, tornam-se um mito biográfico, uma vez que antes de uma vida, eles possuem uma narrativa de cunho e interesse político. É sob tal percepção que reforçamos que o conceito de mito político é um dos melhores aportes que temos para uma ampla compreensão dos interesses por trás das hagiografias, se tem em mente que

mitos políticos fazem parte dos componentes básicos de nossa percepção cotidiana da política e, por isso, tendem a permanecer inquestionáveis. Não são apenas o que percebemos sobre o mundo da política, mas também as lentes pelas quais o percebemos. Eles são os pressupostos básicos de uma sociedade e são tecidos em todos os tipos de discursos e práticas sociais¹⁹ (BOTTICI, 2007, p. 253. Tradução nossa).

Percebe-se que a construção de uma narrativa que utiliza uma vida como sua base de exemplo tem como principal objetivo gerar uma distinção entre o que é bom e o que é ruim, ofertando uma percepção de mundo que em muitos casos não é a realidade – mas que pode vir a ser recuperada, como um elemento fundamental. Assim, a hagiografia de Perfectus pode ser compreendida enquanto um elemento que tolda para o amplo e diverso contexto da Córdoba do século IX, expondo uma problemática percebida não só por Eulógio, mas por ele escrita e expandida, sob uma ótica da impossibilidade da convivência entre cristãos e muçulmanos.

Mais do que uma preocupação pela narrativa de um contexto amplo da vida de Perfectus e de outros homens e mulheres cristãos, que viveram na Córdoba muçulmana, temos 48 exemplos – em meio a uma cidade múltipla – que não aceitavam a integração. Sob o prisma da vida de Perfectus, teria sido nosso personagem o pilar e o princípio de um processo de revolta contra o Islã que, ao pensarmos na realidade de fato não se materializou.

Entendemos que, tal como Hans Blumenberg (1985, p. 67. Tradução nossa) afirmou,

ninguém irá afirmar que mito tem melhores argumentos que a ciência; ninguém irá sustentar que os mitos têm mártires, assim como os dogmas e ideologias possuem, ou que se tenha a intensidade da experiência da fala do misticismo. Ainda assim, o mito oferece algo que - mesmo com reivindicações reduzidas de confiabilidade, certeza, fé, realismo e subjetividade – representa uma satisfação por cumprir com as expectativas²⁰.

Assim, se reforça a percepção de que um mito político, envolto em uma narrativa biográfica tal qual a hagiografia, está baseado em um imaginário referente a crenças sobre determinados elementos culturais que são atacados, diminuídos ou apagados – visando uma compreensão falha referente ao outro. O mito tem a capacidade

de oferecer uma espécie de conforto com relação a interpretações e concepções sociais, oferecendo a comodidade de representarem – ao menos – uma parte da realidade, a partir do ponto de vista de quem o forma.

Com isso, se entende que o trabalho realizado por Eulógio, ao introduzir a vida de Perfectus tinha um objetivo e interesse próprio: o de realizar uma narrativa de ataque e diminuição do Islã. Entendermos o interesse do autor de tal texto com as vidas por ele retratadas permite um novo olhar para o conteúdo textual – possibilitando diferentes compreensões quanto a palavras e ações que são apontadas ao longo de uma perspectiva que põem o Islã como o grande inimigo.

Para lermos um texto hagiográfico e buscarmos o valor por trás de um mito e interesse político devemos realizar um exercício similar ao desenvolvido pela historiadora Regina Xavier, ao analisar a vida do mestre Tito (2013). Uma vez que Xavier não encontrou textos e documentos próprios de Tito, houve uma busca pela construção de sua figura, vinculada ao século XIX, no Brasil, relacionada ao seu contexto – demonstrando sua excepcionalidade. Sob tal perspectiva entendemos que a melhor forma de compreender o que de fato foi a vida e a experiência de Perfectus, bem como a dos demais mártires destacados por Eulógio, é a de buscarmos a compreensão quanto ao seu tempo, suas ligações, os interesses e impactos que suas histórias e vidas causaram.

Partindo da biografia contemporânea se tem em mente a seguinte afirmação de Benito Schmidt, ao dizer que “cabe, então, ao biógrafo, acompanhar o ‘fazer-se’ do indivíduo ao longo de sua vida, levando em conta os diferentes espaços sociais onde ele se movimentou”, bem como “suas percepções subjetivas, oscilações, hesitações e mesmo o acaso” (2003, p. 69). Sob essa perspectiva, entende-se que ao analisarmos uma hagiografia, para além da complexidade do personagem que está no centro da narrativa, devemos lançar um especial olhar para o autor de tais textos – uma vez que são os interesses daquele que escreve que serão retratados, a partir da exposição de uma ou mais vidas.

Perfectus foi uma ferramenta para Eulógio de Córdoba, a retratação de sua vida foi necessária para a introdução do que viriam a ser os mártires cordobeses. Nosso personagem foi inserido na narrativa como o pilar inicial de um movimento que visava uma constante oposição ao Islã, um movimento que não foi natural, não foi aceito – mas que foi legado enquanto verdadeira do ser um cristão, sendo posteriormente englobado no ser espanhol.

Perfectus teve, através de sua hagiografia, uma imagem de primeiro revoltado em um contexto de opressão. Porém, diferente do que procurava indicar Eulógio, ao olharmos para seu contexto percebemos que o interesse pelo confronto e a própria contestação realizada pelo autor de sua vida não era uma problemática ou dor diária para a população. A agressão e ataque apresentado e realizado por Eulógio é algo que acaba por ser desconstruído e diminuído a partir da própria historiográfica, como apontam autores como Jessica Coope (1995) e Brian Catlos (2018).

Ao utilizarmos o conceito de mito político para compreendermos a produção textual de Eulógio de Córdoba destacamos seu papel como um dos construtores de uma tradição escrita de oposição ao Islã, que posteriormente teria sido recuperada e ampliada. Ainda, nesse contexto se compreender na hagiografia uma forma similar e anterior a biografia que conhecemos hoje, tendo como um de seus pilares não só a apresentação de uma vida, mas “a venda” de uma verdade, de uma perspectiva. Assim, se acredita que ao utilizar de uma compreensão sobre os interesses e formas de uma escrita biográfica para se analisar a hagiografia de Perfectus torna-se perceptível como essa forma textual gera um mito biográfico, uma vez que antes da realidade busca vender uma determinada percepção de homens e mulheres, bem como de seu contexto. Ao mesmo tempo, conectada a essa noção está a perspectiva de que Perfectus tem sua história conectada a formação de um mito político, ao ser definido e apresentado enquanto o pilar, o princípio de uma luta da cristandade – ponto e evento que não podem ser associados a uma percepção de veracidade histórica.

Considerações Finais

Ao longo de nosso texto conseguiu se apontar o valor de uma biografia moderna e sua conexão não só com a singularidade de uma vida, mas com seu próprio contexto. Nesse sentido, é corroborada a percepção de Benito Schmidt que afirmou que “os estudos biográficos podem ser de grande valia para a comprovação ou para a refutação de diversas teses consagradas” (1997, p. 15). Foi a partir dessa percepção que se entendeu que o olhar lançado para as biografias de nossos dias podem colaborar com uma melhor percepção do teor e objetivos contidos nos textos hagiográficos.

Ao analisar a vida de Perfectus, escrita por Eulógio de Córdoba, se entende que antes de realizar uma narrativa referente ao personagem, é feita uma construção política, enquanto um agente inserido e desenvolvido como o elemento inicial de uma luta que deveria, ainda que não tenha sido conduzida por toda a cristandade – naquele momento.

A representação desenvolvida por Eulógio é baseada em uma alegoria biográfica, onde o que está no centro não é o personagem, mas o que esse representa para uma construção maior, as intenções por trás do uso dessa representação.

Assim, têm-se em mente que um texto hagiográfico, ainda que possua elementos biográficos em sua construção – possui um objetivo a parte: a construção de uma perspectiva, de uma noção de mundo, a expansão de um dogma. Antes de preocupar-se com a vida dos santos, a hagiografia tem como objetivo construir, expor e multiplicar uma visão de mundo – utilizando dos personagens para compor uma história, cujo objetivo é o fomento e fortalecimento do Cristianismo. Eulógio, nesse sentido, utilizou-se da vida de Perfectus para dar uma perspectiva diferenciada para o que teria sido o movimento dos mártires cordobeses, buscando e usando de figuras, que pudessem demonstrar que o Outro não deve ser aceito e combatido. É por dar base a essa representação política que, então, se considera que o discurso de Eulógio é construído a partir de mitos biográficos, ao usar da imagem e ação de personagens que – quando percebidos sob o aspecto macro – não tiveram tanto impacto quanto o autor da hagiografia procura demonstrar.

Referências

ARMSTRONG, K. *Maomé: Uma Biografia do Profeta*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BERTONHA, J. Conde Francesco Matarazzo e o ser italiano no Brasil: o enfoque biográfico na pesquisa sobre a colonização italiana em São Paulo”. *Revista Eletrônica de História do Brasil*, volume 4, número 1: 16-27, jan/jun 2000.

BLUMENBERG, H. *Work on Myth (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Cambridge: MIT Press. 1985.

BOTTICI, C. *A Philosophy of Political Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CATLOS, B. *Kingdoms of Faith: A New History of Islamic Spain*. New York: Basic Books, 2018.

COOPE, J. A. *The Martyrs of Cordoba*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

DE CERTEAU, M. *A Escrita da História; tradução Maria de Lourdes Menezes, revisão técnica [de] Arno Vogel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

EL HAYEK, S. *Os Significados dos Versículos do Alcorão Sagrado*. Federação das Associações Muçulmanas do Brasil (FRAMBRAS), 2020.

GIL FERNÁNDEZ, J. *Corpus scriptorum muzarabicorum*. Tomo I Tomo II. CSIC: Madrid, 1973.

LEVILLAIN, P. Os protagonistas: da biografia. In: René Rémond, (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, p. 141-176, 2003.

LEONARDO, M. El Monumento del Trofeo a los Mártires, en Córdoba, 1588, Elaborado por Ambrosio de Morales. *POTESTAS: Estudios del Mundo Clásico e História del Arte*. Universitat Jaume I, Castellón, Espanha, v. 08, p. 175 - 193, 2015.

SCHMIDT, B. Biografia e regimes de historicidade. *Métis – Revista de História da Universidade de Caxias do Sul* 2, no. 3, 57-72, 2003.

SCHMIDT, B. Construindo biografias - historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos, *Estudos Históricos* 10, no. 19, p. 1-21, (1997).

TEIXEIRA, I. *A Ystoria sancti Thome de Aquino: hagiografia ou história?* In: TEIXEIRA, I; BASSI, R. *A Escrita da História na Idade Média*. São Leopoldo: OIKOS Editora, 2015.

XAVIER, R. Biografia e História: o que Mestre Tito pode nos ensinar sobre o passado?. *História Social*, no. 24, p. 75-98, 2013.

¹ São Eulógio de Córdoba teria nascido em torno do ano de 819, nos arredores da cidade de Córdoba, então capital do Emirado Omíada – tendo falecido na mesma cidade, no ano de 857. Em 852, o concílio convocado pelo bispo de Sevilha, Racafredo, tinha como objetivo conter qualquer reação relativa à morte de Perfectus, primeiro dos mártires da década de 850. Após a realização do concílio, houve a prisão de uma série de religiosos exaltados, inclusive de Eulógio de Córdoba e do Bispo Saulo – um dos guias de nosso autor. Foi neste concílio que se percebeu “a desunião da Igreja cordobesa entre aqueles que criticavam os mártires, agora com apoio de parte do próprio clero, e seus defensores, desde o princípio em números reduzidos” (ROLDÁN, 2005, p. 18). Durante sua prisão, São Eulógio começou a escrever o “*Memorial Sanctorum*” (FERNÁNDEZ, 1973, p. 363-456) e, ao conhecer as virgens Flora e Maria, escreveu o “*Documentum Martiriale*” (FERNÁNDEZ, 1973, p. 459-473). São Eulógio de Córdoba foi preso novamente em 857, momento em que já teria pronto o “*Apologeticus martirium*” (FERNÁNDEZ, 1973, p. 475-493) por ocultar a jovem de família muçulmana Leocricia, acusada de apostasia ao negar a fé muçulmana para se converter ao islamismo. É importante frisar que apesar de se compreender o papel de Eulógio de Córdoba como uma das bases da representação do Islã que nos foi legada, ele não foi o único autor a trabalhar com a ideia de oposição perante o Islã. Os territórios Ibéricos foram um passo de interação cultural, porém em muitos momentos esse foi o caminho de construir informações referentes ao Outro, de forma a diminuí-los ou apresentá-los como um perigo para Cristandade – antes e após o processo de conquista espanhola e portuguesa se concretizarem. Como autores que também impulsionam a representação do Islã enquanto algo negativo apontamos o trabalho de Pedro, o Venerável, que no século XI deu início a uma primeira e parcial tradução do Alcorão, bem como Eulógio de Córdoba, no século XIII, ao inserir a biografia do Profeta muçulmano em sua *Legenda áurea*. Para uma leitura mais aprofundada relativa a Eulógio de Córdoba sugere-se o seguinte artigo: ROCHA, Augusto; São Eulógio de Córdoba e um dos caminhos para o Mito Político do Islã. **Revista História em Curso**, Belo Horizonte, p. 38-59, v. 3, nº 3, 2021.

² Os mártires de Córdoba foram 48 homens e mulheres que agrediram a lei muçulmana na cidade de Córdoba, ao longo da década de 850. Ainda que o movimento não tenha sido efetivo, ao instigar uma forte oposição por parte da cristandade ao elemento muçulmano, a posteriori ele foi recuperado como um exemplo do catolicismo espanhol – sob uma perspectiva de constante luta contra o inimigo muçulmano, formalizado ao longo do texto de Eulógio de Córdoba, a partir de uma tradição oral que já existia em seu tempo.

³ Apesar da discussão referente à ideia de “conquista” e “reconquista” ser de extrema importância, visto determinarem uma narrativa e perspectiva com relação a presença do Islã na Península Ibérica evita-se o debate longo neste trabalho. Apesar de acreditarmos que a ideia de Reconquista é uma construção

problemática, mantemos o uso do termo visando exemplificar a sucessão de eventos que levaram à expulsão, parcial, dos muçulmanos do que viria a ser a Espanha.

⁴ Salienta-se que nesse período aqueles que possuíam o domínio da escrita são os eclesiásticos ou membros de uma parcela da aristocracia, incerta em seu domínio cultural. Aqui se aponta para uma diferença entre o mundo muçulmano e o cristão, tendo em vista que no Islã havia o incentivo a um domínio dos elementos culturais, como ciência e escrita - algo que no Ocidente passou a ser estimulado apenas posteriormente. A questão do conhecimento, para o Islã, comparado ao Cristianismo, foi trabalhada no artigo *O Valor da Viagem entre a Cristandade e o Mundo Muçulmano Medieval*, publicado na revista *Ofícios de Clio*, da Universidade Federal de Pelotas (v. 5, nº 8, 2020), no qual realizo uma revisão bibliográfica através do valor da viagem para ambas às culturas religiosas, partindo de André Miatello (para o caso cristão) e de Beatriz Bissio (para o caso muçulmano), vinculando este a busca pelo conhecimento.

⁵ [...] *plenissime ecclesiasticis disciplinis imbutus et uiuaci educatione litteraria captus, necnon ex parte linguae Arabicae cognitus [...]*.

⁶ *E quibus inter ceteros summus hic propheta uester hostis antiqui praestigiis occupatus, daemoniorum figmentis illectus, maleficiorum sacrilegiis deditus, multorum paruipendentium corda letali ueneno corrumpens aeternae perdicionis laqueis mancipauit. Sic nulla spiritali prudentia principi Satanae eorum fidem accomodat, cum quo ipse asperrima inferorum luiturus tormenta uos quoque sequipedas secum arsueros inextinguibilis camini deputauit incendiis.*

⁷ A ideia relativa aos múltiplos casamentos é algo muito frequente na crítica e ataque empregado por Eulógio – porém em meio ao seu ataque parece que o autor ou desconhece ou ignora a existência de uma série de regramentos e cuidados no que se refere a prática da poligamia. Segundo o Alcorão, 4ª Surata, terceiro versículo: “Se temerdes ser injustos no trato com os órfãos, podereis desposar duas, três ou quatro das que vos aprouver, entre as mulheres. Mas, se temerdes não poder ser equitativos para com elas, casai, então com uma só, ou conformai-vos com o que tendes à mão. Isso é o mais adequado, para evitar cometais injustiças (Tradução de Samir El Hayek, 2020, p. 126 - 127). Para além deste trecho, ao longo da 2ª Surata é possível definir diversas passagens que denotam direitos que as mulheres possuíam dentro de seus casamentos, ou seja, mesmo que houvesse a possibilidade da poligamia, essa era ordenada e regrada.

⁸ *‘Nam quo pacto inter profetas reputabitur aut quare non maledictione caelesti plectetur, qui Zeinab uxorem uernaculi sui Zaid specie decoris eius obscaecatus iure barbárico auferens, sicut equus et mulus in quibus non est intellectus, adulterina sibi copula nexuit seseque ex iussu angeli hoc egisse praedixit?’. Multa deinde beatus Perfectus de foeditatibus et libidinibus quae lege Mahometica praecipuntur superaddidit, et tandem finem his uerbis fecit: ‘Sic fautor immunditiae et libidinum uoluptati seruiens omnes uos perennis luxuriae impuritatibus dedicauit’.*

⁹ *Sic fautor immunditiae et libidinum uoluptati seruiens omnes uos perennis luxuriae impuritatibus dedicauit.*

¹⁰ A devoção de Perfectus a sua família, ao nosso ver, é a forma como Eulógio encontrou para expressar um modelo de caráter e de bom cristão – em contraponto com o que, para ele, seria o agressor muçulmano. Perfectus foi introduzido como alguém que “um dia andava pela cidade por necessidade familiar e ao cuidar de seus negócios privados foi interpelado pelos muçulmanos” (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.II. Corp. Scrip. Muzar.* p. 398). Para além desse momento, que introduz o conflito de Perfectus com os muçulmanos, Eulógio ainda descreveria o momento de sua prisão e acusação, “o servo de Deus fez o que lhe pediam e, após completar o seu caminho, voltou à tranquilidade da sua cela e permaneceu algum tempo seguro. Mas depois de um curto período de tempo, tendo que ir a algum lugar por ocasião de um assunto de família, ele teve que passar casualmente entre os mesmos com quem tivera o confronto” (EULÓGIO, *Memo. Sanc. II: II.III. Corp. Scrip. Muzar.* p. 399). Nesse segundo momento, novamente Perfectus é descrito como atribulado com os cuidados familiares no momento de seu reencontro com os muçulmanos que o acusaram de ofender o profeta, logo o que pode ser extraído de tal retratação é que Eulógio buscava por incutir a ideia de que nem mesmo um bom homem de família, cristão, estaria a salvo – frente a ameaça islâmica.

¹¹ *Et ita quae apes stimulatae, tota illa cohors perdicionis in eum furibunda consurens apprehensum sub omni celeritate iudici uix plantis solum tangentem offerunt atque huiusmodi de eo testimonium.*

¹² Novamente, é possível perceber o paralelo que Eulógio de Córdoba procura construir entre a figura de Cristo e a de Maomé, tendo em vista que sob sua perspectiva o segundo teria o mesmo papel para o Islã, que o primeiro teria para o Cristianismo. Porém, há de se notar que, em todas as vertentes do Islã, a figura do Profeta é percebida como a do líder religioso que recebeu a palavra de Deus e, então, a transmitiu ao povo, mas sendo - acima de tudo - apenas um homem. Esse é um fato que autores, pertencentes ao clero medieval, como Eulógio de Córdoba (no século IX) e Jacopo de Varazze (no século XIII) parecem esquecer (ou ignorar), disso concluímos que não haveria algo que não o cristianismo para a eclesia, ou

seja, antes de uma reflexão quanto a religião islâmica a uma construção de sua representação enquanto um anti-Cristianismo.

¹³ *Hunc, quem tuis reuerentissimis tribunalibus, iudex, attraximus, maledixisse prophetam nostrum eiusque cultoribus exprobrasse comperimus.*

¹⁴ *In quibus gastrimargiae crapulis et fluxu libidinis.*

¹⁵ Como é definido pelo historiador e teólogo muçulmano Samir el Hayek (1995, p. 17): “Todo ano, durante o mês de Ramadan, todos os muçulmanos jejuam desde a alvorada até o pôr do sol, abstendo-se da comida, bebida e das relações sexuais. [...] Apesar do jejum ser muito benéfico para a saúde, é considerado um método de purificação pessoal. Ao privar-se dos confortos mundanos, mesmo por um período curto, o jejuador adquire verdadeira simpatia por aqueles que sofrem fome, ao mesmo tempo desenvolve a sua vida espiritual”.

¹⁶ *Prophetan uestrum et maledixi et maledico; uirum daemoniorum, magnum, adulterum et mendacem sicuti professus sum et profiteor; profanationes sectar uestrae commenta diaboli esse denuntio. Uos quoque cum ipso duce tenebrarum aeterna luituros tormenta protestor.*

¹⁷ *Sic namque Dominus utroque miraculo militem suum glorificans magnae spei solaciis fidelium uota corroborat impiorumque sacrilegam uanitatem stupore uehementi exturbat. [...] Consummauit autem uir Dei cursum agonis sui in pace quarto decimo kalendas Maias, die sexta feria, aera qua supra adnotatum est.*

¹⁸ *The basic performance of myth is to provide names. A myth is always “the myth of . . .” It is only by giving a thing a name that it can become “graspable” and therefore the object of a story. Providing names does not just render stories possible; naming the unknown is already a way of dominating the unknown. Denominating a thing is the first – if not the most interesting – answer to the question “what is this or that?” Moreover, by giving a name to the unknown, whole webs of other meanings are recalled.*

¹⁹ *Political myths are part of the basic components of our everyday perception of politics and for this reason they tend to remain unquestioned. They are not only what we perceive about the world of politics, but also the lens through which we perceive it. They are the basic assumptions of a society and they are woven throughout all sorts of social discourses and practices.*

²⁰ *No one will want to maintain that myth has better arguments than Science; no one will want to maintain that myth has martyrs, as dogma and ideology do, or that it has the intensity of experience of which mysticism speaks. Nevertheless it has something to offer that – even with reduced claims to reliability, certainty, faith, realism, and intersubjectivity – still constitutes satisfaction of intelligent expectations.*

Artigo recebido em 29 de maio de 2021.
Aceito para publicação em 19 de agosto de 2021.

**“O RESPONSÁVEL FINAL PELA CENSURA NÃO TEM
CARA PRÓPRIA: CHAMA-SE AUDIÊNCIA”:
LESBIANIDADES, MÍDIA E PRECONCEITO. UM ESTUDO
SOBRE TORRE DE BABEL E BABILÔNIA**

**"THE ONE ULTIMATELY RESPONSIBLE FOR
CENSORSHIP HAS NO FACE OF ITS OWN: IT IS
CALLED THE AUDIENCE": LESBIANISM, MEDIA AND
PREJUDICE. A STUDY ON TORRE DE BABEL AND
BABILÔNIA**

Maiara Sanches LEITE*

Resumo: Partindo dos conceitos de gênero e discurso, o presente artigo propõe abordar como mulheres que firmam sua sexualidade sob uma lógica diferente da heterossexual são representadas em duas novelas da televisão brasileira uma da década de 1990, 'Torre de Babel' (1998), e outra da década de 2010, pela novela 'Babilônia' (2015). A partir do levantamento e análise de matérias e comentários de jornais buscou-se relacionar a crítica teórica com a produção de estereótipos de gênero e de sexualidade a respeito dessas personagens, assim como, a repercussão na mídia sobre os folhetins, e conseqüentemente, o apelo social que as personagens possuíam. Desse modo, observou-se que embora houvesse apoio por parte da mídia e da opinião popular, a baixa audiência, e os diversos problemas enfrentados pelas produções dificultou a visibilização da pauta das mulheres lésbicas na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Homossexualidade, Mulheres, Mídia, Censura, Preconceito.

Abstract: Based on the concepts of gender and discourse, this article proposes to address how women who establish their sexuality under a logic different from heterosexuality are represented in two novels of Brazilian television, one from the 1990s, 'Tower of Babel' (1998), and another from the 2010s, by the novel 'Babilônia' (2015). From the survey and analysis of articles and comments from newspapers, we sought to relate the theoretical criticism with the production of gender stereotypes and sexuality about these characters, as well as the repercussion in the media about the novels, and consequently, the social appeal that the characters had. Thus, it was observed that although there was support from the media and popular opinion, the low audience and the various problems faced by the productions made it difficult to make the agenda of lesbian women visible in Brazilian society.

Keywords: Homosexuality, Women, Mídia, Censur, Prejudice.

Introdução

A homossexualidade feminina começou a ser retratada na TV brasileira a partir da década de 1980 com a novela 'Vale Tudo' de 1988. Segundo (COLLING, 2007, p. 8):

* Mestra em Planejamento Urbano e Regional pelo Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade do Vale do Paraíba – PLUR/UNIVAP, São José dos Campos – SP, Brasil. E-mail: maiarasanches12@gmail.com.

A partir da década de 1980 os gays e lésbicas começaram a aparecer com mais intensidade nas telenovelas da Globo e provocaram, sempre, muita polêmica e pontos no Ibope”. Em ‘Vale Tudo’, houve um casal homossexual, porém tão discreto que o autor afirma que “possivelmente, parte do público sequer percebeu que se tratava de um casal lésbico.

Com a reabertura política e redemocratização pós Ditadura Civil-Militar (1964 – 1985), diminuiu a interferência do Estado sobre as produções televisivas, a censura militar não controlava a mídia como antes, e a partir dessa possibilidade de tratar sobre a homossexualidade sem qualquer ameaça de retaliação por parte dos militares, a Rede Globo, e conseqüentemente seus autores, investiram mais e com mais objetividade – no sentido de revelar tal orientação, e não somente sugeri-la – nesse tipo de abordagem relacionada à dissidência erótica.

Mas o fim da censura imposta pelo DOPS (Departamento de Ordem e Política Social) não significou o fim das repressões, pois, as novelas sofreram cerceamentos externos. De acordo com o jornal Folha de S. Paulo (1998), “o responsável final pela censura não tem cara própria: chama-se audiência [...] A censura não partiu de um funcionário público obscurantista, mas da tirania do mercado, o grande inquisidor da atualidade”.

O diálogo entre interlocutor e ouvinte, a partir do fim da imposição dos militares passou a ocorrer de modo diferente, o que modificou as relações e a emergência de alguns temas, como o da homossexualidade, e se tornaram pauta importante nas telenovelas. Do mesmo modo, a forma como o comportamento homossexual, e as relações homoafetivas eram tratadas, foram se fortalecendo e se modificando entre as décadas de 1990 e 2000.

As personagens lésbicas não tiveram destaque considerável na televisão brasileira, justamente, até Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) de Torre de Babel (1998). Pode-se considerar, no entanto, as discretas personagens Cecília (Lala Deheinzelin) e Laís (Christina Prochaska) de Vale Tudo (1988), que, inclusive, ficaram esquecidas no imaginário coletivo, pois, pouco foi abordado dessa relação, e parte do público, nem sequer existiu.

A partir dessas considerações, busca-se abordar e problematizar como mulheres que firmam sua sexualidade sob uma lógica diferente da heterossexual são representadas na mídia, partindo de conceitos de discurso e dos debates sobre gênero e heteronormatividade levantados por teóricos pós-estruturalistas, levando em consideração dois momentos históricos distintos, a década de 1990 e de 2010.

Como metodologia, os objetos de análise foram duas novelas brasileiras, são elas: Torre de Babel (1998) e Babilônia (2015), o que nos permitiu compreender as possíveis transformações históricas nas representações sociais a respeito das mulheres que vivenciam o homoerotismo. As representações sociais poderão ser observadas com o levantamento e análise de matérias e comentários de dois jornais, "O Globo" e "Folha de S. Paulo", a partir dos quais buscou-se relacionar a crítica teórica com a produção de estereótipos de gênero e de sexualidade a respeito das personagens das novelas.

O jornal Folha de S. Paulo, pertencente ao Grupo Folha, é um dos veículos impressos mais importantes atualmente no Brasil, o primeiro jornal foi o Folha da Manhã fundado em 1921, e após outros periódicos ligados ao grupo, como Folha da Noite e Folha da Tarde, finalmente fundiram-se todos na Folha de S. Paulo. Faz-se particularmente interessante essa análise pela complexidade sobrepujante do jornal, segundo (PIRES, 2007, p, 1) “tem um significado particular na imprensa brasileira, dada a complexidade da história da empresa marcada por diferentes proprietários e defesas políticas diferenciadas”.

Já O Globo, tem o seu histórico colocado de um modo diferente, fundado em 1925, o jornal é o que possui maior número de tiragens atualmente, de ideologia liberal, teve sempre grande atuação política, defendendo principalmente o liberalismo econômico.

A partir de uma leitura crítica dos conteúdos midiáticos, são problematizados a construção de preconceitos e estereótipos, bem como a própria representação social de mulheres que vivenciam o homoerotismo em uma sociedade heteronormativa ocidental, como a brasileira. Ou seja, o imaginário social que impõe valores relacionados tanto ao gênero, como a sexualidade, e dentro dessa ordem considerada ideal, os indivíduos devem se comportar de acordo com os padrões heterossexuais, ditos como normais.

O poder do discurso e a construção dos estereótipos na mídia

Durante o período pós ditadura civil-militar no Brasil, houve, com efeito, novas tentativas de abordagens na mídia, de um modo geral, em relação à homossexualidade, o que se consolidou como “visibilidade positiva” (FRANÇA, 2006). Essa visibilidade, ajudou os homossexuais, sobretudo, homens, a saírem dos guetos marginalizados socialmente, para se apropriarem de outros espaços, principalmente os de consumo, e assim, constituírem territórios gays, em especial nas grandes cidades (LEITE, 2019). Esses territórios, formados por meio do consumo, asseguraram, em muitos casos, o

direito às vivências homoeróticas que fugiam à norma social. Foi nesse escopo, do início da década de 1990 ao início do século XXI que os homossexuais puderam afirmar suas identidades, ou seja, através do consumo e do poder aquisitivo (LEITE, 2019).

Nesse sentido, as produções midiáticas, sobretudo as novelas, priorizaram a discussão sobre a homossexualidade, primeiramente a masculina, depois, a feminina. No entanto, é possível observar que em um primeiro momento, eram representações afetadas e estereotipadas, e somente em meados da década de 1990, que houve uma mudança de abordagem das personagens homossexuais, com as personagens Sandro (André Gonçalves) e Jefferson (Lui Mendes) (PERET, 2005). Esses discursos que permeiam a homossexualidade são apresentados de formas diferentes, ora mais explícita, ora menos explícita, no entanto, em grande parte das novelas existe um “cuidado”, com *o que*, e *o como* se fala sobre o assunto.

Para Foucault (1996), a disciplina nesse caso, é uma das principais ferramentas no controle sobre o discurso, pois, ela fixa identidades e define papéis. É de acordo com esses papéis que são produzidas as sociedades do discurso, que tendem a limitar e organizar o que e quem fala, e desse mesmo modo, entender os mecanismos de exclusão, e os excluídos, como os homossexuais. A censura no discurso e nas práticas, dentro dos folhetins, ocorre, doravante, com a justificativa de não “chocar” o público mais conservador, e, conseqüentemente, para não perder audiência, que é o que determina o sucesso e o fracasso de determinada produção. Os micropoderes, aos quais Foucault (2015) afirma, estão intrinsecamente relacionados à sexualidade, e a censura nessa sociedade ocidental. Para o autor, esses discursos agem na produção de verdades, pois,

constituem o corpo social e estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade (FOUCAULT, 2015, p. 101).

Sexualidade, para Foucault (2015) é, sobretudo, os discursos e a regulação que a constituem, são mecanismos de diferentes esferas que organizam as formas de inclusão/exclusão, visibilidade/invisibilidade, e, portanto, se caracteriza como um dispositivo histórico. No caso da homossexualidade feminina, considera-se, ainda, a invisibilidade histórica e social das mulheres, e as torna objetos dos desejos e práticas dos homens. Wittig (2002), questiona não somente as definições de sexualidade, como

as de gênero, pois, para ela, tais definições são imposições heteronormativas, que pouco acrescentam nas vivências das lésbicas, e que, embora, sejam invisibilizadas por essa condição, elas “escapam” da dominação masculina, pelo fato de não se relacionarem romanticamente com homens.

Os estereótipos na mídia correspondem apelos de consumo, que derivam de diferentes tecnologias e décadas distintas, mas que se conectam pelo objetivo de atingir determinados públicos. Em um folhetim, observa-se que tanto cultura, como a mercadoria se misturam, justamente para elaborar um produto palatável ao consumidor final, no caso, o telespectador. Esse imaginário popular, muitas vezes relacionado à dicotomia proposta, como bem/mal herói/vilão, definem as perspectivas e as abordagens, que auxiliam na construção do estereótipo. Ou seja, as novelas tanto produzem, como reproduzem identidades sociais (PERET, 2005). Como o autor menciona, “nas telenovelas brasileiras, a incidência de personagens homossexuais aumentou ao longo dos anos. Seus modelos, tipos e atitudes foram se adaptando à maneira de ver dos espectadores e aos objetivos da emissora” (PERET, 2005, p. 35).

Portanto, esses padrões que definem a construção dos discursos em torno da sexualidade, dos mecanismos de exclusão, assim como, da formação dos estereótipos das personagens, são definidos por apelos midiáticos de consumo. Estes, variam de acordo com a sociedade em questão, e, sobretudo, com o contexto político-cultural ao qual essa sociedade, e conseqüentemente o folhetim estão diretamente inseridos.

Entre a censura televisiva e a visibilidade: Os jornais Folha de São Paulo e O Globo

Optou-se por discutir as novelas Torre de Babel (1998) e Babilônia (2015), pelos significados sociais que ambas mostraram, além do que, essa repercussão que a mídia carrega, se torna importante para uma análise sobre preconceitos e estereótipos que ainda estão presentes em nosso país, e as novelas, com o poder de disseminar informações e opiniões são fontes imprescindíveis para tal estudo.

Quando se decidiu por analisá-las, houve um estudo prévio relacionado às representações de estereótipo e heteronormatização das personagens contidas nas produções da Rede Globo, houve também a posição na qual as personagens estavam inseridas, ou seja, como lésbicas assumidas desde o início da trama e um casal homoerótico dentro de uma união estável, observou-se os mesmos comportamentos tanto em Torre de Babel, quanto em Babilônia. No entanto, com diferenças temporais,

as quais são colocadas como cerne da discussão, pois, “os tempos mudaram”, de 1998 a 2015, pelo menos no que diz respeito às conquistas judiciais dessa população.

Para tal análise, utilizar-se-á os jornais de modo a contribuir com uma parte do que a opinião pública da época reproduziu em relação às polêmicas provocadas por ambas as novelas, com discussões diferentes, porém com finalidades que se assemelham; a fim de conceder maior visibilidade aos LGBTQIA+, nesse caso especificamente as lésbicas e mulheres. Visibilidade que de acordo com TOLEDO (2008) era quase nula, principalmente se a discussão ocorria em torno de mulheres dissidentes eróticas.

As pesquisas científicas sobre lésbicas ou mulheres com relações/práticas homoeróticas são escassas e trabalhos que tinham como objeto específico a homossexualidade de mulheres são mais recentes, tendo muitos deles despontado apenas nos últimos anos, fato contribuído pelo crescimento dos movimentos sociais. Observamos entre os vários aspectos presentes nos jornais, que houve uma diferença de abordagem entre Folha de S. Paulo e O Globo. O jornal carioca insistiu principalmente em 1998 em destacar os pontos positivos, anulando e relativizando os problemas de audiência, enfrentados pela novela Torre de Babel, frequentemente atribuídos à presença de tramas que “assustaram a família brasileira”. O Globo optou por seguir uma linha atenuante e muitas vezes nos pareceu pouco enfático no que se refere às discussões sociais, que ambas as novelas trouxeram ao público, e que deveriam, se não ocupar o primeiro caderno – algo que é justificável, pois, isso não acontece com frequência – nem mesmo se alongou em seu caderno de entretenimento.

No entanto, é significativo, principalmente em 1998, com Torre de Babel, as cartas enviadas ao jornal, os telespectadores expõem sua opinião, na maioria das vezes, defendendo a trama “violenta”, já que a novela abordava também o uso de drogas por jovens de classe média, trazendo à tona uma realidade invisibilizada na sociedade. Nas cartas enviadas pelos telespectadores, um deles cita, em um discurso positivo, a inserção de personagens que retratem uma realidade mais plausível.

Gostaria de dizer ao autor Silvio de Abreu que a novela ‘Torre de Babel’ é ótima. Além de a história ser envolvente, o elenco todo está trabalhando muito bem. É ridículo o autor ter que mudar todas as tramas porque o público não aceita ver a realidade. Violência, homossexualismo e drogas estão presentes em qualquer lugar. Às vezes até dentro da nossa casa (19 jul 1998 O GLOBO).

À abordagem e visibilidade do casal Leila e Rafaela, como por exemplo, essa carta enviada por uma telespectadora, que defende também a continuidade do casal.

“Achamos o máximo a relação de Rafaela e Leila em ‘Torre de Babel. Por isso, não queremos a morte da Rafaela na explosão do shopping. Será que não dá tempo de o autor mudar a trama? Se não der tudo bem...pelo menos fica registrada a nossa reivindicação.” A telespectadora se refere somente a morte de Rafaela que estava prevista desde o início da trama, e Leila no entanto, iria se relacionar com outra personagem, porém, o autor decidiu, segundo a Folha de S. Paulo, devido as pressões externas, “explodir” as duas personagens.

Havia também, como é de se esperar em uma sociedade democrática, opiniões contrárias a continuidade, ou mesmo a existência de ambas as personagens como casal em uma união estável. “Estou indignada com a novela ‘Torre de babel’, da Rede Globo. É um absurdo que as pessoas achem normal as cenas de homossexualismo e violência”. Outro exemplo, foi uma matéria de 3 de maio de 1998 (antes da estreia da novela), que afirmou haver uma central de pesquisas na emissora, a fim de analisar as reações do público, algo que atualmente está mais relacionado às reações em mídias sociais como Twitter e Facebook.

Foi feita uma pesquisa entre telespectadores, que influenciam no perfil das personagens de novelas, o jornal também afirma que a emissora possuía uma central de pesquisas para avaliar o “recall” de seus programas. Nessas pesquisas, Silvio de Abreu coloca que elas não o aconselhavam a tratar da homossexualidade em A Próxima Vítima. “A pesquisa dizia que eles não deveriam ser homossexuais por causa do estereotipo de homossexual marginal”. E o autor ainda se viu obrigado a “peitar a sociedade”, com o casal de lésbicas de Torre de Babel que já criava polemica antes mesmo de vir ao ar. “já há pessoas ligando diariamente para a Globo, reclamando da Christiane Torloni e da Silvia Pfeifer (que viverão um casal homossexual em Torre de Babel) (3 mai 1998, FOLHA DE SP).

O jornal Folha de S. Paulo demonstrou comportamentos semelhantes em ambos os casos 1998 e 2015, não exatamente sendo imparcial, no sentido de que suas matérias defendiam os casais e o “novo tipo de família”, como no caso de Estela e Teresa em Babilônia. É interessante ressaltar a tomada de posição contra a “explosão” das personagens lésbicas em Torre de Babel, o qual o jornal atribui a uma explosão conservadora.

A Globo capitulou, após inúmeras pressões de segmentos da sociedade contra os supostos abusos da novela Torre de Babel, a emissora decidiu ‘enquadrar’ a trama suavizando, ou eliminando alguns dos personagens polêmicos que ela continha. Os ‘excessos’ de Torre de Babel desencadearam uma verdadeira cruzada em favor da moral e dos bons costumes. Setores da chamada direita da sociedade elaboraram moções de repúdio aos temas abordados na novela, como o lesbianismo, as drogas e a violência. [...] com uma serie de ‘pecadores’ em sua história a novela teve sua trama ajustada. E como

os autores fizeram isso? Matando todos os ‘maus’ na explosão do shopping [...] nenhum pecado, no entanto, teve tanta repercussão e gerou ataques tão veementes quanto o do casal de lésbicas da trama. Rafaela e Leila chocaram o público por serem mulheres bonitas, bem-sucedidas, inteligentes e manterem um relacionamento homossexual estável [...] o casal homossexual era bem-visto pela sociedade. Mesmo assim gerou burburinho e protestos como o da TFP (Tradição, família e Prosperidade) e a Associação de colégios particulares de São Paulo (12 jul 1998 FOLHA de SÃO PAULO).

Em Babilônia não observamos o espaço designado às cartas dos telespectadores, ou em alguns casos, um espaço muito menor, isso provavelmente aconteceu pela adesão da massa às redes sociais e ao próprio formato digital dos jornais de maior circulação nacional. No entanto, em 2015 há outro tipo de apelo, O Globo cita a “nova família brasileira”, enquanto a Folha de S. Paulo coloca o ‘beijo gay’ do primeiro capítulo como destaque da Folha Ilustrada, seu caderno de entretenimento.

Em meio ao duelo das protagonistas malvadas, o sopro de esperança veio de duas distintas senhorinhas, ambas de 86 anos, que, logo de cara, tascaram um beijaço no horário nobre. A inesperada cena do beijo gay entre as personagens de Teresa e Estela rendeu, além de muita surpresa, repercussão nas redes sociais, nas quais o ato ganhou peso de artilharia direcionada a políticos resistentes a questões LGBT (18 mar 2015 FOLHA de SÃO PAULO).

O jornal ainda destaca o momento de lutas e as conquistas relacionadas aos movimentos LGBTQIA+ dentro do país, e a novela como símbolo. “Elas vão defender com unhas e dentes o direito à ‘nova família’. Elas têm pressa, Babilônia também” (18 mar 2015 FOLHA de SÃO PAULO). A Folha coloca o casal como símbolo de uma “luta” pelos direitos LGBTQIA+, contra aqueles que se opõe a elxs. O jornal opta por enfatizar isso após boicotes – como aconteceu de forma veemente e contínua em Torre de Babel – que Babilônia sofreu após o beijo das personagens. A Folha afirmou ainda que os autores não pretendiam sucumbir às pressões externas, como aconteceu com Silvio de Abreu em 1998.

Principal alvo de uma campanha de boicote à novela Babilônia, Teresa, advogada lésbica vivida por Fernanda Montenegro, dará uma resposta aos críticos nos próximos capítulos da trama [...] apesar da audiência em queda e das críticas em redes sociais, parece ser com “beijinho no ombro” que Globo e autores da novela têm reagido aos protestos contra o folhetim [...] Babilônia estreou com sexo, beijo gay da terceira idade e violência, desde então a novela enfrenta polemias. No dia 20, a Frente Parlamentar Evangélica do Congresso emitiu uma nota de repúdio a Babilônia por ter exibido beijos entre Teresa e sua parceira, Estela. O texto, assinado pelo deputado João Campos PSDB-GO afirma que o folhetim tem a clara intenção de “afrontar os cristãos”. E propõe um boicote [...] A campanha da bancada evangélica encontrou resistência e ecos na internet. Há vozes de apoio

ao casal, mas há também quem acredite que a trama ataque os bons costumes (27 mar 2015, FOLHA de SÃO PAULO).

A reportagem ainda destaca que o SBT, canal precursor do “beijo gay” na televisão brasileira, em 2011 com um casal de lésbicas, esqueceu o passado, e estreou a campanha “novela para a família é aqui” (IDEM).

Esse símbolo de luta é constantemente atribuído às personagens de Babilônia (2015), diferentemente do que aconteceu em Torre de Babel (1998), onde a resistência ao “homossexualismo” permeou a discussão que preencheu os noticiários dos jornais. As palavras “luta”, “direitos” e “família”, estão consideravelmente mais presentes nessa narrativa. Há de se destacar, no entanto, que ao longo de sua exibição, em nenhum momento a novela livrou-se dos problemas da audiência, dos congressistas evangélicos e de seus próprios erros, como coloca Mauricio Stycer, em sua coluna na Folha Ilustrada. O beijo entre as personagens significou mais do que somente um beijo gay.

Exibida há duas semanas, a cena causou, como seria de se esperar, enorme alvoroço. Horrorizados, espectadores se declararam ofendidos, enquanto telepastores denunciaram a ‘podridão moral’ da Globo e pediram boicote à Natura, patrocinadora da novela [...] está claro que a rejeição, tanto a espontânea quanto a orquestrada, não é ao beijo [...] mas à sugestão de que o conceito de família deve ser entendido de forma mais ampla do que tradicional [...] Babilônia dá sinais de que está engajada em uma campanha importante para a militância LGBT [...] **trata-se de um passo adiante em um terreno onde as novelas da Globo sempre patinaram** [...] pesa contra a novela, neste início, um resultado no iBope muito abaixo da expectativa. Grupos de discussão estão sendo feitos para ouvir a opinião dos telespectadores. A bandeira de Teresa e Estela, desconfio, corre riscos. Espero estar enganado (29 mar 2015, FOLHA de SÃO PAULO).

Esse depoimento vai ao encontro no que verificamos em Torre de Babel (1998), através ainda da Folha de S. Paulo. O jornal critica veementemente a posição tomada pela Rede Globo, ao ceder às pressões públicas.

Os hereges de Torre de Babel não arderam em fogueiras montadas em praças públicas, como era o hábito nos tribunais da Inquisição; foram pelos ares na explosão do shopping, a fogueira do consumismo dos tempos que ocorrem [...] a rigor, o responsável final pela censura – pois é disso que se trata – não tem cara própria: chama-se audiência [...] dez anos depois Silvio de Abreu não pode dizer a mesma coisa [...] O que havia de tão chocante, agressivo ou preocupante nesse casal de lésbicas perfumadas de shopping center? Que não se veja diariamente nas ruas ou jornais? O que querem, afinal, esses arautos da moralidade? TV educativa? Programas “saudáveis”? então por que é que a audiência da TV Cultura é ridícula comparada a da Rede Globo? [...] seria o caso de perguntar ainda por que a novela está sujeita a constrangimentos e a interditos que não se estendem a outros programas da televisão? Talvez seja porque a novela, instituição da família brasileira, funcione ao mesmo tempo como extensão da vida

das pessoas e espelho idealizado no qual elas podem se refletir. As pessoas não suportam excessos de realidade. O falso realismo lhes serve para correr dela (19 jul 1998, FOLHA de SÃO PAULO).

Percebe-se a indignação consideravelmente maior do jornal paulista no que tangeu a discussão acerca do tema, colocado como tabu, ao tratar da novela, e ainda evidenciando a “suavização” da trama para agradar ao público que rejeitava a novela e a “realidade violenta”. Segundo a Folha, Torre de Babel (1998) mudou sua estrutura, além do destino e caráter dos personagens. PERET (2005) percebe os mesmos significados que o jornal.

Em 1998, “Torre de Babel” causou reações negativas ao mostrar excesso de violência doméstica, assassinatos frios e homossexualidade feminina. A novela despencou na audiência e só se ergueu depois da explosão do shopping, quando o autor matou personagens antipatizados pelo público, inclusive o casal bem-sucedido de lésbicas, Rafaela e Leila. Parecia que a audiência não estava preparada para uma alusão direta e não cômica à homossexualidade. (2005, p, 40).

O Globo dedicou boa parte de suas matérias à novela revolucionária de Silvio de Abreu, pois, havia sido a mais cara em termos de construção espacial da história da emissora, até mesmo pelo cenário do Shopping Center “Tropical Towers”, e ainda havia uma grande expectativa sobre os temas que ela colocaria em pauta. Como por exemplo, nesse caso, em maio de 1998, o jornal destaca a polemica que o casal trará a novela, e as coloca também como um símbolo de sofisticação, ainda que não discorra sobre as personagens de um modo claro, mas sim sobre a novela e a quantia gasta, um recorde à época.

Embora houvesse sobre o casal Rafaela uma grande expectativa, pois seria o primeiro também a estar consolidado como uma união estável, desde o início, diferentemente da postura que autores e emissora procuravam colocar em discussão, preponderantemente com o discurso de “revelação”, que se estendia até os capítulos finais das novelas que obviamente possuíam esse tipo de enredo. Colling (2007, apud. Oliveira, 2002) coloca essa narrativa de revelação como dominante nas novelas da Rede Globo até Torre de Babel, ou seja, a presença dos homossexuais, ou de relações homoafetivas ocorriam de modo consideravelmente discreto, ou, então, com a ideia de “revelação” em que havia o desfecho somente nos últimos capítulos.

É interessante ressaltar ainda, a relação estabelecida pelo jornal O Globo com a novela Torre de Babel, ainda que, como colocamos, atenuante, o jornal evidencia um comportamento extremamente receoso quanto as reações e opiniões públicas, como por exemplo, quando explica a relação do casal na trama.

Elegantes bonitas e ricas, Leila e Rafaela vivem um sólido relacionamento amoroso, as duas personagens prometem dar o que falar em Torre de Babel [...] mas quem espera cenas tórridas vai se decepcionar. **Para não chocar os telespectadores a direção da Rede Globo mandou avisar à equipe que cenas de beijo e frases do tipo ‘eu te amo’ estão terminantemente proibidas. Carinho no rosto também não pode. E, em vez de dividir uma cama de casal, as personagens terão de dormir em camas de solteiro, que, no entanto, ficam no mesmo quarto** (5 abr 1998, O GLOBO, grifo nosso).

Ficou claro, no entanto, uma percepção diferente do que estamos tratando no que se refere à Babilônia, se nesta, o discurso é relacionado à família, as lutas pelos direitos dos LGBT, em 1998, havia certo desconhecimento por parte de muitos sobre o tema, até mesmo quando é colocado o termo “homossexualismo”, ao invés de “homossexualidade”. O jornal traz uma matéria com Christiane Torloni dizendo que “se espanta com o espanto sobre o casal”, assim como diz que o choque das pessoas vem mais com o que imaginam, do que com aquilo que realmente veem. Ainda destaca que o casal é “normal”, pois não tem traços homossexuais, ou seja, são mulheres femininas, elegantes, inteligentes e bem-sucedidas, como qualquer mulher heterossexual pode ser. A atriz ainda afirma que não se pode colocar no mesmo parâmetro drogas, violência e “homossexualismo”, pois, se trata apenas de uma “opção”, e não é uma característica determinante da personagem, e que em muitos países já havia direitos concedidos aos homossexuais.

A atriz ainda continua seu discurso, dizendo que não faria algo “grosseiro”, e que a produção e as atrizes “tomam cuidado para não chocar a família tradicional brasileira”. Uma telespectadora reafirma o que Torloni diz, “o casal homossexual é bem resolvido e feliz, sem aquele estereótipo comum que as pessoas imaginam”. A matéria é concluída dizendo que “beijo e juras de amor foram vetados para evitar problemas” (7 jun 1998, O GLOBO).

Esse discurso heteronormativo está sempre muito presente nas referências às novelas que a Rede Globo produz e que abordam os casais homoafetivos. De acordo com COLLING, (2007, p, 10/11) a novela Torre de Babel tentou manter na trama duas personagens lésbicas (Rafaela e Leila) que formavam um casal desde o início da trama, livres de estereótipos.

No entanto, as duas acabaram sendo literalmente explodidas ainda nos primeiros capítulos, na cena em que o shopping onde as duas trabalhavam veio abaixo. Ou seja, quando um autor opta por iniciar a novela com a revelação já consumada, ele muda ou é forçado a mudar a história. Na época, houve uma grande discussão sobre quem teria matado as lésbicas. De um lado, Abreu defendia que a própria

imprensa teria colaborado em dar uma exposição exagerada às personagens. De outro, líderes gays acusavam a Igreja Católica e outros setores conservadores de terem pressionado a emissora a retirar as duas do ar (COLLING, 2007, p. 10-11).

A heteronormatividade de acordo com TOLEDO (2008, p, 13-14) “pode ser entendida como a heterossexualidade vista como normal e normativa diante de outras formas de vivência das sexualidades”. Essa questão também permeia diversas discussões sobre as novelas da emissora carioca, pois na maioria dos casos e para uma maior aceitação do público, ela opta por retirar quaisquer trejeitos atribuídos somente aos ditos diferentes. Os casais homossexuais pouco se diferem dos heterossexuais, isso ocorre com os personagens não caricatos, todos são bonitos, bem-sucedidos, e na maioria das vezes se vestem bem, e principalmente, pensam em construir uma família, ter ou adotar uma criança, da mesma forma que os casais “normais”. Isso é facilmente notado nas duas novelas, tanto em Babilônia, quanto em Torre de Babel, os casais se diferem somente pelo fato de não haver uma pessoa do sexo masculino na relação, ainda no caso de Teresa e Estela em Babilônia, elas ainda criam o sobrinho de Teresa como neto (COLLING, 2007).

Em junho de 1998, mesmo com esses impasses, havia muita confiança na melhora da audiência, O Globo afirmou que apesar do susto com as cenas violentas da novela, que resultou em baixos índices de audiência, o autor estava confiante que o quadro se reverteria, para tanto, eles trariam mais comédia e romance substituindo as cenas de violência que “inquietaram o público” na semana de estreia. Para que o público se acostumassem com essa realidade, a qual obviamente se incluía o casal Leila e Rafaela, era somente uma questão de tempo. Tempo esse, que não houve.

Foram poucas as ocasiões nas quais, efetivamente, O Globo assume um tom crítico em relação ao conservadorismo dos telespectadores com o casal Leila e Rafaela, mas na edição de 5 de julho de 1998, isso ocorre, sobretudo, com a confirmação de que Leila também iria morrer na fatídica explosão do Tropical Towers.

Leila será sacrificada, mais uma vez por interferência de quem tem a posse do controle remoto. Pela sinopse, após a morte de Rafaela, ela se apaixonaria por Marta (Gloria Menezes). Podia ser que o romance nem se consumasse, mas o público não quis conversa. Reagiu quando soube que haveria a possibilidade de ver Gloria Menezes namorando uma outra mulher na ficção. Diante da indignação geral, a saída foi dar outro destino a Leila. Depois de cogitar várias hipóteses, os autores da trama decidiram eliminá-la. A própria Silvia Pfeifer avisou que preferia sair a ver sua personagem perder a função de discutir o preconceito contra os homossexuais (5 jul 1998, O GLOBO).

Com a mudança que resultou na saída das personagens da novela, a audiência melhorou, seria então, o casal homoerótico Leila e Rafaela quem tanto perturbou a audiência da novela? O Globo atribui o fato às personagens, novamente considerando as dificuldades de Torre de Babel (1998), no entanto, coloca que um mês antes de ocorrer à explosão no shopping, a novela vinha sofrendo com baixos índices de audiência, e o autor e a direção procuravam meios de alterar os índices. Um dos planos era introduzir mais romantismo e comédia em detrimento da violência. Um dos pontos destacados pelo público, negativamente, foi o casal de lésbicas, em virtude do temor de cenas que pudessem “chocar o público”, o casal seria tirado mais tarde da novela, exatamente pela rejeição que sofreu. É curioso, entretanto, que nas cartas que os telespectadores enviavam ao jornal, alguns criticavam o modo como a sociedade de um modo geral estava lidando com o assunto.

Mal começa uma novela e todo mundo já critica. É um absurdo que as pessoas nem esperem para conhecer a trama [...] a história até foi violenta no início, mas não mostrou nada de diferente do nosso dia-a-dia. Para confirmar isso, basta abrir os jornais. O que é revoltante, nesse caso, é as pessoas dizerem que o homossexualismo faz parte dessa violência. Muitos casais homossexuais existem por aí e vivem bem. Os preconceituosos deveriam encarar a realidade e aceitar melhor o amor (5 jul 1998, O GLOBO).

Seguindo o mesmo discurso citado, duas outras telespectadoras elogiaram a atuação de Torloni, e criticaram o fato de que a personagem interpretada pela atriz fosse morta. “A atuação de Christiane Torloni na novela Torre de Babel é impressionante. Tudo que ela faz é maravilhoso. Quero parabenizá-la por sua excelente interpretação. Tomara que Rafaela não morra e fique até o final da trama” (14 jun 1998, O GLOBO). Neste outro depoimento, observa-se, mais uma vez, o acolhimento às personagens,

Em Vale Tudo houve uma interrupção no relacionamento das personagens Lais e Cecilia. A exemplo daquela novela, o autor de Torre de Babel, Silvio de Abreu, também resolveu matar a maravilhosa Rafaela, interpretada pela atriz Christiane Torloni. Gostaríamos de pedir não só ao autor, mas também à direção da trama, que não tire a personagem da trama (14 jun 1998, O GLOBO).

Nas cartas direcionadas ao jornal, também houve críticas severas de pessoas que julgavam absurda a trama do casal, e a abordagem social da novela. “Não consigo entender por que a Rede Globo resolveu nos castigar com a novela Torre de Babel. Não vejo motivo para tanta violência. Chegar em casa, depois de um dia de trabalho, e assistir a cenas tão chocantes. Tomara que essa torre desmorone logo” (14 jun 1998 O GLOBO). Outro espectador afirma sua indignação com a novela. “É um absurdo que as

peessoas achem normal as cenas de homossexualismo e violência [...] é uma vergonha que a Rede Globo deixe chegar a esse ponto” (14 jun 1998 O GLOBO).

Com o fim da novela, em janeiro de 1999, a Folha afirmou que “chega ao fim nesta sexta-feira, Torre de Babel, a novela mais polêmica dos últimos tempos. A trama que começou rocambolescamente realista ao abordar tabus como o homossexualismo e as drogas mudou sua estrutura, além do destino e do caráter dos personagens” (10 jan 1999, FOLHA DE SP). E apesar dos baixos níveis de audiência nos primeiros dois meses, a novela se consolidou, principalmente, na reta final, e foi um dos grandes sucessos da década de 1990 na Rede Globo.

Em 2015, antes do início de Babilônia, havia muitas expectativas em torno do casal formado por Fernanda Montenegro e Natalia Timberg. Ambos os jornais destacam a importância de se tratar do assunto, mas sem polêmica, pelo menos na opinião de Montenegro em entrevista para O Globo em março de 2015. “Polêmico? Não, não tem nada de polêmico. Só vai ser se encontrarmos algum reacionário pela frente”. Ela ainda enfatizou. “e daí? (que é um casal lésbico da terceira idade) existe casal hétero da terceira idade também. Por que não teria um casal gay? É um casal comum, uma família comum, gente!” Observa-se que a postura da atriz difere em relação a de Torloni, que revelou preocupação em fazer algo que não fosse “grosseiro”, para “não assustar a família brasileira” (9 mar 2015, O GLOBO).

O jornal carioca novamente atribui o papel das lutas ao casal, trazendo uma matéria que pontua as novelas e as mudanças ocorridas em relação ao conceito de família, diminuindo a tradição, ou seja, pai-mãe-filhos. Na capa do caderno está o casal Estela e Teresa, que criaram o neto de Estela, como se fosse filho. O Globo ainda afirma que é uma luta importante para se reconhecer diversos tipos de família, já que há resistência no Congresso para que isso de fato, ocorra.

O Globo escreveu poucas matérias dedicadas ao assunto durante os meses em que a novela esteve no ar, porém trouxe uma capa do seu caderno Revista da TV, destacando a hashtag, #nossafamiliaexiste, novamente se referindo, assim como o periódico paulista, às novas famílias “modernas”. Além de evidenciar toda polêmica que a relação estável de duas personagens idosas causaria no público, como por exemplo, afirma que “há tempos não se via um assunto fazer tanto sucesso e repercutir com tanta antecedência como o casal gay que será interpretado por Fernanda Montenegro e Natalia Timberg em Babilônia [...] todo mundo queria saber mais sobre ‘as lésbicas da terceira idade’, maneira pouco elegante como algumas pessoas se referiam às personagens” (22 mar 2015, O GLOBO).

Em entrevista ao jornal O Globo – matéria de Zean Bravo – em maio de 2015, o autor Gilberto Silva diz que o Brasil ficou mais conservador, e na opinião dele, esse seria o motivo pelo qual a novela Babilônia enfrentava baixos índices de audiência. O autor ainda afirma que só houve rejeição ao casal – ele ainda lembra de Torre de Babel – porque as atrizes são ícones da TV e do teatro, do contrário não haveria “chiadeira”.

O beijo que eu escrevi era um selinho. Fernanda que gosta muito da novela sugeriu [...] que fosse um beijo mais longo e romântico. Não chegou a ser um chupão, mas ficou um beijo. Não estou dizendo que a culpa é da Fernanda, porque todos nós vimos e gostamos. Então, todo mundo é responsável, ninguém viu nada demais naquele beijo [...] O Silvio teve problema com lesbianismo em Torre de Babel, mas quando ele fez o Sandrinho (personagem gay em A Próxima Vítima de 1995) não houve problema porque pegou dois atores que não eram ídolos (O GLOBO, 31 maio 2015).

No entanto, apesar de todos os pontos importantes que a novela mostrou à sociedade, como principalmente o conceito novo de família, Babilônia (2015), assim como Torre de Babel (1998) sofreu com a audiência. E na matéria assinada por Patrícia Kogut em agosto de 2015, a colunista cita os pontos que fizeram a trama “dar errado”. A matéria cita os pontos que fizeram com que a novela fracassasse em termos de audiência, um dos fatores, segundo a jornalista, foi o conservadorismo que afetou o casal, “houve de fato uma reação dos evangélicos [...] Os autores decidiram não repetir sequências de carinho entre as duas”. Mesmo que anteriormente afirmassem que nada mudaria em relação ao casal, aconteceu o mesmo com Torre de Babel (1998), por pressões externas, segundo Kogut, os autores cederam ao conservadorismo.

Entre 1990 e 2020: as mudanças sociais e conquistas dxs LGBTQIA+

O Movimento Homossexual, surgido no final dos anos de 1970 como uma emergência social, tomou diferentes formas, assim como foi incorporado à denominação LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, intersexuais, assexuados, + diversos grupos). O Movimento é um importante protagonista que se faz presente nesse campo das lutas ligadas à sexualidade tanto no plano social, quanto ao identitário. Do mesmo modo, ele não é unívoco, justamente pelo fato de que existem múltiplas identidades, que embora busquem ser visibilizadas, são, com efeito, diferentes. (SIMÕES E FACCHINI, 2009, p. 12). É importante ressaltar que a homossexualidade masculina historicamente é mais visível, como resultado das construções sociais, e dos papéis de gênero socialmente definidos, com essa visibilidade, os estudos sobre o tema,

e até mesmo o caráter do movimento homossexual foram predominantemente masculinos.

Na década de 1990, os direitos homossexuais “floresceram” e tornou-se mais frequente a formação de grupos e associações, sob a égide de uma nova Constituição (1988), a constituição “cidadã”; nesse contexto, a luta LGBTQIA+ se fortaleceu. Assim como, a formação dos territórios de afirmação identitária, aliados ao maior poder de consumo dessa população enriqueceram a pauta no Brasil (LEITE, 2019). Da década de 1990 aos dias atuais a expansão dos espaços de sociabilidade homossexual tomou as características de um mercado segmentado que contribuiu significativamente para produzir novas expressões, simultaneamente comerciais e associativas, da homossexualidade. Uma das inovações mais importantes, nesse sentido, foi a popularização da sigla GLS, para designar Gays, Lésbicas e Simpatizantes (SIMÕES; FACCHINI, 2009).

A criação de espaços GLS (Gays, Lésbicas, Simpatizantes) nas grandes metrópoles, possibilitou uma combinação entre mercado e militância. Essas relações econômicas, mas também sociais entre as associações homossexuais e o mercado, passaram, sobretudo, a partir da década de 1990, com a consolidação no século XXI, a serem convergentes. Desse modo, “aqueles que apresentam determinados atributos identificáveis por tal ou qual denominação passem a utilizá-la preferencialmente para se identificar como cidadãos e consumidores” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 149).

No entanto, considera-se como fator importante, embora existam muitas conquistas no campo social e simbólico, a homofobia estrutural que lança mão de diversos tipos de violência as quais os LGBTQIA+ estão diariamente expostos (PEDRA, 2020). A forma como muitos desses indivíduos são vistos na sociedade, demonstra a ineficiência no que se refere a pauta, ainda que a Constituição (1988), e o poder judiciário defenda a liberdade de princípios e ações aos cidadãos brasileiros. Isso deve-se, principalmente ao conservadorismo político do Estado, e ao fato de que o próprio Movimento LGBT não abrange de maneira igual a todos os seus membros. De acordo com Pedra (2020),

O Movimento LGBT é um “movimento guarda-chuva” que abriga uma série de identidades heterogêneas, com demandas plurais e nem sempre harmônicas entre si. Assim, segundo o autor, é normal que nem todos os segmentos e demandas sejam prontas e igualmente acolhidos e assimiláveis pelo Estado, porque existem níveis diferentes de estigmatização social desses grupos, motivo pelo qual os direitos de gays e lésbicas, por exemplo, foram alcançados antes dos de travestis e transexuais (PEDRA, 2020, p. 50).

Ou seja, ao passo em que as pautas LGBTQIA+ estão cada vez mais inclusas em discussões sociais, com o intuito de constituir mais direitos, e de manter os que já estão constituídos, a forma como a sociedade e o Estado visibiliza cada luta é diferente, e depende do nível de estigmatização que cada grupo sofre. Além do que, muitos desses direitos, inclusive o direito à cidade, está intrinsecamente relacionado ao poder aquisitivo, pois, esses indivíduos muitas vezes só se sentem seguros em afirmar sua identidade em territórios homoeróticos, e, na maioria dos casos, em espaços de socialização pagos e deliberadamente GLS ou LGBTQIA+ (LEITE, 2019).

Portanto, é necessário destacar que ao longo desses últimos trinta anos, houve mudanças sociais e culturais significativas, que se estendem às mais diversas esferas sociais. No entanto, houve poucas mudanças de estrutura social, pois, a organização do status quo permanece o mesmo.

Conclusão

Nesse estudo, com enfoque na produção e reprodução de identidades lésbicas na mídia brasileira, buscou-se analisar, como, efetivamente, essas mulheres foram representadas. Além disso, quais foram os efeitos dessas produções na opinião pública, neste caso, pautadas, sobretudo, pelos jornais Folha de São Paulo e O Globo.

Essa pesquisa tem caráter histórico e social, devido a relevância do tema para a sociedade brasileira, aliado ao fato da invisibilidade e/ou erotização tanto midiática, quanto social, que as mulheres lésbicas enfrentam e enfrentaram ao longo dos séculos, sobretudo no ocidente. Nesse sentido, o estudo buscou pautar não somente as relações homoafetivas entre mulheres na mídia, por meio de telenovelas, como, as reações e opiniões dos espectadores sobre essas relações.

Observa-se que nesses trinta anos, principalmente após a promulgação da Constituição Federal (1988), os LGBTQIA+ obtiveram destaque na mídia, de forma distinta, e mais empática e humanizada. Do mesmo modo, conquistaram direitos que oferecem ao indivíduo LGBTQIA+ o direito, efetivo, de ser cidadão brasileiro, e de poder afirmar sua identidade. No entanto, da mesma forma, também fica evidente que embora mudanças significativas estejam em curso, o preconceito e os estereótipos de gênero e sexualidade continuam presentes no imaginário coletivo, assim como, os diversos tipos de violência que isso causa nessa população.

São consideráveis as mudanças no discurso e na perspectiva dos próprios jornais ao abordarem o tema da homossexualidade no decorrer dos dezessete anos de diferença

entre as produções. Isto é, em ambos os momentos os jornais se mostraram abertos e acolhedores com as pautas, mas havia equívocos em menções e abordagens que em muitos casos mostrava falta de conhecimento sobre o assunto. É notável, sobretudo em Babilônia a ligação entre militância e mídia, o que, por um lado ofereceu suporte social às personagens, e por outro, foi uma das razões pelas quais o público heterossexual e conservador não recebeu positivamente a trama.

Muito embora existam diferenças importantes entre uma novela e outra, e uma recepção positiva dos jornais, tanto em 1998, quanto em 2015; a baixa audiência das novelas e as falhas nas produções dificultaram tanto o sucesso dos folhetins, como a intensificação das discussões em torno das mulheres lésbicas e de suas identidades.

Referências

BELELI, Iara, “Eles[as] parecem normais”: visibilidade de gays e lésbicas na mídia, *Revista Bagoas*, nº 4, 2009.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. *Texto publicado na Revista Gênero, volume 8, número 1*, segundo semestre de 2007 p. 207 a 222.

FOLHA de SÃO PAULO, disponível em <https://acervo.folha.com.br/index.do>, acesso em: jul 2021.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso* trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, edições Loyola, São Paulo, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, 3ª edição, edição Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2015.

FRANÇA, Isadora L. *Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado na cidade de São Paulo*. 2006. 204f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LEITE, Maiara S. *Direito à cidade, território e territorialidades LGBT no centro da cidade de São Paulo (1988 – 2018)*, Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional, Universidade do Vale do Paraíba, 2019.

O GLOBO, disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>, acesso em jul 2021.

PEDRA, Caio B. *Direitos LGBT: A LGBTfobia e a diversidade sexual e de gênero no direito brasileiro*, 1. ed. - Curitiba: Appris, 2020. 218 p: 23 cm. - (Educação e direitos humanos: diversidade de gênero, sexual e étnico-racial).

PERET, Luiz Eduardo N. *Do armário à tela global: a representação social da homosssexualidade na telenovela brasileira*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2005. p.437.

PERET, Luiz Eduardo N. De “O Rebu” a “América”: 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). *Revista Contemporânea*, n5, 2005.2 p.34-45.

PIRES, Elaine Muniz. Imprensa, ditadura e democracia: a construção da auto-imagem dos jornais do Grupo Folha (1978/2004). *Projeto História*, São Paulo, n.35, p. 305-313, dez. 2007.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo. 2009.

TOLEDO, Livia Gonsalves. *Estigmas e estereótipos sobre as lesbianidades e suas influências nas narrativas de histórias de vida de lésbicas residentes em uma cidade do interior paulista*. Programa de Pós-Graduação em psicologia, Universidade Estadual Paulista, Assis 2008. p. 235.

WITTING, Monique. O Pensamento Hetero. 1980. Disponível em: <http://www.geocities.com/girl_ilga/documentos.htm>, Acesso em: jun, 2021.

Artigo recebido em 14 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 16 de setembro de 2021.

CULTURA E NACIONALISMO ESCOCÊS: THE CORRIES, DUAS CANÇÕES E SUAS QUESTÕES

CULTURE AND SCOTTISH NATIONALISM: THE CORRIES, TWO SONGS AND THEIR ISSUES

Lucas Lixa Victor NEVES*

Bruna Aparecida Gomes COELHO**

Resumo: A célebre dupla *folk* escocesa The Corries (1966-1990), composta por Ronnie Browne e Roy Williamson, nasceu em um efervescente período para a cultura e o nacionalismo escoceses. O revivalismo *folk* verificado na Escócia entre os anos 1950 e 1960 revolucionou a maneira como o público escocês se relacionava com a arte e com a política. Analisaremos os usos de referências históricas, seus possíveis objetivos e significados em duas canções gravadas pela dupla The Corries: a autoral *Flower of Scotland* e *The Skye Boat Song*, esta última uma regravação.

Palavras-chave: The Corries, Nacionalismo Escocês, Século XX, Flower of Scotland.

Abstract: The celebrated Scottish folk duo The Corries (1966-1990), consisting of Ronnie Browne and Roy Williamson, were born during an effervescent period for Scottish culture and nationalism. The folk revival seen in Scotland between the 1950s and 1960s revolutionized the way the Scottish public related to art and politics. We will analyze the uses of historical references, their possible purposes and meanings in two songs recorded by The Corries: the original *Flower of Scotland* and *The Skye Boat Song*, the latter a re-recording of a Scottish folk song.

Keywords: The Corries, Scottish Nationalism, 20th century, Flower of Scotland.

Introdução

A célebre dupla *folk* The Corries marcou época na Escócia do século XX. Os anos 1950 e 1960 foram especialmente profícuos para o cenário cultural escocês, que transformou também a conjuntura política no país. Buscamos, no presente artigo, analisar duas canções gravadas pela dupla The Corries: *Flower of Scotland*, autoral, e *The Skye Boat Song*, uma escolha de repertório. Para que essa análise? Bem, buscaremos discutir os usos e significados de referências históricas nas supracitadas canções e o que elas podem ter significado na época em que foram gravadas. De modo a alcançar o objetivo listado, dividimos o presente artigo em algumas seções.

* Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil. E-mail: lucasvitta96@gmail.com

** Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, bolsista FAPERJ Nota 10. E-mail: bruna.agcoelho@gmail.com.

Ao longo da primeira seção – *Nacionalismo escocês: particularidades e desenvolvimento (ca. 1900-ca. 1970)* – buscamos analisar o nacionalismo escocês por seu viés mais importante: o cultural. Além disso, discutimos o assentamento dos pilares que permitiram à Escócia passar por um processo de revalorização de suas próprias expressões culturais, o que influenciaria diretamente em seu nacionalismo.

Já na segunda seção – *O folk revival escocês do século XX* – fizemos uma discussão acerca do desenvolvimento do revivalismo *folk* escocês do século XX, do qual a dupla The Corries é um dos expoentes mais famosos. Ao longo da terceira seção – *The Corries: Roy Williamson e Ronnie Browne* – versamos acerca da formação da dupla *folk* The Corries e seus antecedentes, levando em consideração o importante papel exercido por Williamson e Browne no movimento revivalista *folk* escocês do século XX.

Por fim, na quarta seção – *Duas canções e suas questões* – empreendemos a análise proposta no primeiro parágrafo da introdução. As canções mencionadas foram analisadas levando em consideração as referências históricas acionadas – nomeadamente a Primeira Guerra de Independência da Escócia (1296-1328) e os desdobramentos do jacobitismo (ca. 1689-ca. 1745) – e os possíveis significados políticos suscitados através delas.

Nacionalismo escocês: particularidades e desenvolvimento (ca. 1900-ca. 1970)

Uma discussão acerca do nacionalismo escocês no século XX se faz necessária para que se entenda o desenvolvimento do revivalismo *folk* dos anos 1950 e 1960, do qual o conjunto The Corries é um dos grandes expoentes.

Como sublinha McKinney, o nacionalismo escocês do século XX não foi unificado, posto que abarcou uma miríade de ambições. A disputa mais famosa no escopo do nacionalismo escocês do século passado foi a do *home rule*¹ contra a independência política em relação à Grã-Bretanha. Além disso, a autora deixa claro que o nacionalismo escocês se tornou relevante apenas depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (MCKINNEY, 1999, p. 88).

Segundo Tom Nairn – cuja importante obra *The breakup of Britain: crisis and neo-nationalism*, de 1977, influenciou muitos estudos sobre o nacionalismo escocês –, a Escócia não teve sucesso no que toca ao desenvolvimento de uma consciência política ao longo do século XIX, e isso teria feito com que o país desenvolvesse uma “dupla consciência”: a Escócia continuou a existir como uma entidade imaginada

romanticamente, mas não tinha a capacidade de formar um Estado funcional (NAIRN, 1977, p. 129).

Ainda no campo do que impediu o nacionalismo escocês de aflorar de uma forma mais contundente, McCrone explica que as vidas das pessoas comuns na Escócia não mudaram radicalmente após o advento da Grã-Bretanha. Ainda mais, a Grã-Bretanha não solapou as identidades nacionais de seus países-membros, ou seja, sentir-se britânico, para um galês, por exemplo, não afetaria sua sensação de pertencimento ao seu país de origem. Isso faria com que não houvesse uma necessidade de movimentações que visassem a independência dos Estados-membros da Grã-Bretanha (MCCRONE, 1998, p. 130-131).

De qualquer forma, na década de 30 do século XX, as coisas começaram a mudar na Escócia. Depois da Primeira Guerra Mundial, a Escócia enfrentou um período de grande privação e depressão econômica, o que gerou demandas por mudanças. O *Scottish National Party*² (ou SNP), criado em 1934, tinha cariz socialista e, segundo Brand, não se remetia ao jacobitismo como uma referência histórica ou teórica (BRAND, 1978, p. 16). A iminência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), no entanto, fez arrefecer o vigor do nacionalismo escocês, que ficou relegado ao segundo plano até os anos 1950. Apesar disso, a chamada “renascença literária escocesa”, que ocorreu ao mesmo tempo em que o nacionalismo político era ofuscado, fez algo muito importante: atraiu para a Escócia jornalistas e comentaristas intelectuais escoceses, que deixaram Londres para trás. Isso fez com que houvesse uma percepção de que as formas artísticas escocesas eram legítimas e modernas, e não provincianas simplesmente (MCKINNEY, 1999, p. 93).

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sentimentos nacionalistas não estavam no rol de prioridades dos políticos e da população em geral. Entre 1951 e 1964, período durante o qual governou a Grã-Bretanha o Partido Conservador, o *Scottish National Party* teve o apoio de menos de 1% do eleitorado escocês. No entanto, uma série de questões que ocorreriam na década de 50 fomentou o nacionalismo cultural em grande parte da população escocesa. Entre os acontecimentos importantes no que toca ao fomento do nacionalismo cultural em Escócia estão a popularização da televisão e, especialmente, a fundação da *Scottish Television*³, em 1956. Isso contribuiu para que fatia relevante da população escocesa desejasse cultivar seus próprios modos de expressão e comunicação (MCKINNEY, 1999, p. 95). A música escocesa, então, ficou muito mais acessível a uma parte maior da população da Escócia.

Entre 1964 e 1974, o apoio do eleitorado ao *Scottish National Party* pulou de 2.4% para 30.4%, em particular entre os mais jovens. Segundo McKinney, essa viragem é atribuída a dois processos, a saber: 1) o crescimento da desilusão e desapontamento com o *status quo*, que ocorreu consistentemente na Europa e na América do Norte à época; 2) a germinação dos frutos de uma política cultural na Escócia simpática às expressões nacionais (MCKINNEY, 1999, p. 96). Brand – e sufragamos seu ponto de vista – argumenta que o maior apoio ao *Scottish National Party* foi fruto das mudanças culturais verificadas na Escócia, sobretudo as do século XX (BRAND, 1978, p. 301). Como pudemos perceber, o nacionalismo escocês do século XX teve suas bases de crescimento na cultura, da qual o revivalismo *folk* escocês dos anos 50 e 60 é parte importantíssima. Discorreremos, na próxima seção, sobre o dito movimento revivalista.

O folk revival escocês do século XX

Antes de mais, é necessário definir o que é música *folk*. Segundo o etnomusicólogo Mark Slobin, a música *folk* é originada das experiências coletivas e individuais, e constitui não necessariamente um produto comercial. Para Slobin, o estilo musical em tela é também um instrumento de trabalho, na medida em que muitas comunidades tradicionais e/ou afastadas de grandes centros urbanos criam canções para marcar o ritmo do labor com os animais e lavouras, por exemplo (SLOBIN, 2011, p. 3-4).

Os coletores de música *folk*, especialmente os estadunidenses John (1867-1948) e Alan Lomax (1915-2002) – pai e filho –, acreditavam que as tradições musicais de comunidades tradicionais e interioranas estavam ameaçadas pelo progresso. Explico: com o esvaziamento do interior, cujos habitantes estavam partindo para as grandes cidades em busca de melhores oportunidades de vida – isso no século XIX e primeiras décadas do século XX –, haveria o risco, segundo muitos folcloristas, de um “apagão cultural” relacionado às tradições dos recém-chegados às cidades (SLOBIN, 2011, p. 6). Para Slobin, esse temor não se concretizou, posto que a música *folk* tem a capacidade de renovação muito aguçada, o que permitiu o florescimento do gênero mesmo em núcleos urbanos. O etnomusicólogo ainda sublinha que os folcloristas, tais quais John e Alan Lomax, que viajavam pelo mundo com gravadores portáteis de modo a captar e preservar músicas tradicionais de diversas comunidades, acreditavam que as canções que encontravam eram “fixas”, o que não se verificava na realidade. Para Slobin, o que os coletores de música *folk* escutavam e gravavam em suas viagens não passava do

estado presente das canções. Ou seja, as músicas poderiam ser muito antigas, mas decerto já tinham sofrido acréscimos e amputações ao longo do tempo (SLOBIN, 2011, p. 6-7). Assim, o que se observa é uma tentativa de “estabelecer uma continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 1984, p. 9-23) de maneira ininterrupta que, neste caso, são as músicas tradicionais de diversas comunidades. Contudo, é importante frisar que a canção é uma reflexão acerca de seu próprio tempo e, como outras artes, passível de constantes mudanças, principalmente por se tratar de uma linguagem oral.

Agora trataremos do início do revivalismo *folk* escocês, verificado a partir dos anos 1950. O movimento tem suas origens disputadas e são duas hipóteses em torno disso. Uma delas envolve Alan Lomax, o folclorista. Em 1951, Alan Lomax chegou à Escócia com um gravador e verbas da Columbia Records para compilar uma série de discos de “música *folk* e primitiva”. No mesmo ano ocorreu o *People’s Festival*⁴ em Edimburgo, que reuniu diversos artistas das áreas rurais escocesas – o qual Lomax presenciou e gravou com satisfação. O evento reuniu, além dos músicos, muitos folcloristas, o que provocou uma explosão cultural relacionada às formas tradicionais de expressão artística (MCKINNEY, 1993, p. 113). A outra versão sobre o que teria dado origem ao revivalismo *folk* escocês nos anos 1950 se relaciona com o roubo da Pedra do Destino. A Pedra do Destino foi uma peça importante na coroação de diversos reis escoceses medievais e foi levada em 1297 – ou roubada – para a abadia de Westminster, em Londres, por Eduardo I da Inglaterra, que tentou dominar a Escócia durante seu reinado (1272-1307). No dia de Natal de 1950, quatro estudantes escoceses nacionalistas entraram na abadia de Westminster e roubaram – ou pegaram de volta – a Pedra do Destino e conseguiram levá-la para Glasgow. O dito evento inspirou uma série de canções que desafiava a ordem britânica estabelecida, o que muitos consideram ter sido o início do revivalismo *folk* escocês. É importante dizer que a música *folk* passou por adequações a partir do momento em que começou a ser comercializada como cultura *pop*. Portanto, as canções dos artistas do referido nicho da cultura *pop* – o *folk* – não necessariamente reproduziam manifestações culturais tidas como “tradicionais”. O caso do revivalismo *folk* escocês não foi diferente.

Seja como for, o *People’s Festival* deixou de ser realizado em 1955. Contudo, as sementes do revivalismo *folk* escocês já haviam sido plantadas: diversos clubes *folk* começaram a surgir em Edimburgo e a cidade se tornou um prolixo centro de produção do referido gênero musical (MCKINNEY, 1999, p. 114). Artistas provenientes de grandes cidades também começaram a participar do circuito *folk* escocês, o que

comprova a tese de Slobin, ou seja, de que a música *folk* é extremamente adaptável (SLOBIN, 2011, p. 6). É importante frisar que os artistas que se enquadravam no movimento do revivalismo *folk* escocês a partir dos anos 1950 procuraram usar instrumentos musicais tidos como tradicionais (além do violão e do banjo), via de regra acústicos (EYDMANN, 1995). As tópicas das canções do revivalismo *folk* escocês, em particular nos anos 50 e 60, giravam em torno de questões políticas e de protesto, tanto em relação aos assuntos escoceses quanto do mundo. Uma grande tônica contra o imperialismo estadunidense foi de se notar. Ao mesmo tempo, músicas tradicionais foram ganhando espaço, principalmente nos populares *pubs* – tendência na qual se encaixou o grupo The Corries.

The Corries – Roy Williamson e Ronnie Browne

Agora é o momento apropriado para falar do grupo *folk* cujas músicas e escolhas de repertório são objeto de análise do presente artigo. A famosa dupla *folk* escocesa The Corries esteve em atividade de 1966 a 1990 e foi formada por Roy Williamson (1936-1990) e Ronnie Browne (1937), ambos nascidos em Edimburgo, capital da Escócia. Como conta Ronnie Browne em sua autobiografia lançada em 2015, os dois se conheceram em 1955, quando calouros da Faculdade de Artes de Edimburgo (BROWNE, 2015, p. 87-88). Williamson e Browne não foram exatamente próximos até o ano de 1962, quando um membro da banda de Williamson ficou doente e não pôde participar de compromissos marcados pela banda por ocasião do *Edinburgh Festival*⁵ do mesmo ano. Roy, então, perguntou se Browne poderia substituir o artista doente, o que ele aceitou. Apresentaram-se sob o nome de *Corrie Folk Trio and Paddie Bell*, dado que Paddie Bell (1931-2005), cantora de origem irlandesa, era uma das vocalistas. A primeira apresentação do grupo no sobredito festival teve um público de oito pessoas. Ao final da primeira semana de apresentações no *Edinburgh Festival*, no entanto, o conjunto já estava tocando para casas cheias (BROWNE, 2015, p. 111)!

Em junho de 1963, o Corrie Folk Trio (com Paddie Bell) foi convidado para aparecer em uma série da BBC chamada *Hootenanny*, atração comandada pelos irmãos Alex e Rory McEwan (BROWNE, 2015, p. 116). A partir daí, o grupo passou a ser figura frequente na televisão britânica – particularmente na escocesa –, especialmente em atrações que giravam em torno da música *folk*. Foi em 1963 que o grupo em tela lançou seu primeiro EP, chamado *Lock the Door, Lariston*, que trouxe canções escocesas tradicionais que faziam referências às invasões inglesas à Escócia, como a

que deu nome ao referido disco. Entre 1964 e 1966 o *Corrie Folk Trio* lançou onze trabalhos, entre EPs e álbuns de estúdio. Em 1965 Paddie Bell saiu da banda, ao que seguiu Bill Smith em 1966. Sobraram apenas Williamson e Browne, agora um duo.

A primeira apresentação dos dois como The Corries aconteceu no Queen's Hotel, em Elie, em 30 de janeiro de 1966. Após essa apresentação, ao longo da qual os dois estiveram muito nervosos e inseguros, conta Browne que ele e Williamson praticaram juntos de maneira muito séria para continuar o trabalho artístico da dupla. Depois de dois meses de trabalho intenso, os dois estiveram seguros para fazer uma apresentação no Aberdeen Music Hall (BROWNE, 2015, p. 145), ocorrida em 18 de março de 1966. Antes de mais, é imprescindível explicar o significado do nome The Corries. Segundo Browne, *corries* são formações geográficas – depressões encontradas aos pés de diversas montanhas – muito comuns na Escócia, e por isso mesmo *corrie* esteve no nome da primeira formação do grupo – *The Corrie Folk Trio and Paddie Bell* – e permaneceu após a saída de Bell e Smith. Tanto Browne quanto Williamson queriam ser associados à Escócia de forma inconfundível (BROWNE, 2015, p. 110-111).

A dupla apreciava profundamente estar em contato com o público, sobretudo nos tradicionais *pubs*. Prova disso é a grande quantidade de álbuns gravados ao vivo lançados por Williamson e Browne. Usavam apresentar-se utilizando instrumentos acústicos, especialmente o violão, e o tipo de música que executavam era *folk*, entre canções autorais e escolhas de repertório tiradas do cancionário popular escocês – em particular aquelas de temática jacobita. Vale lembrar que Williamson e Browne compuseram muitas canções, ao longo dos anos 1960 e 1970, que remetiam ao passado conflituoso entre Escócia e Inglaterra. A dupla The Corries tem uma prolixa discografia, contando com vinte trabalhos entre 1966 e 1990, ano da morte de Williamson em decorrência de um câncer no cérebro.

Duas canções e suas questões

A música, ao longo dos anos, tem se tornado uma importante fonte histórica, além de ser objeto de inúmeras pesquisas. Na visão de Henry Raynor, a música só pode existir em sociedade, pois “está aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais” (RAYNOR, 1981, p. 9). O compositor, mesmo que não concorde, possui relação com seu tempo, seu grupo social e seus predecessores, porque ele é influenciado por tudo aquilo a que teve

acesso ao longo de sua vida (RAYNOR, 1981, p. 13-14). Isto é, a análise de uma música deve ser feita em seu contexto de produção. Não se pode analisar o objeto musical por ele mesmo, pois isso reduz a potencialidade da própria fonte (VOLPE, 2007). Arnaldo Contier afirma que “é preciso analisar a produção musical em todos os seus matizes técnico-estéticos, ideológicos, históricos...” (CONTIER, 1998). O autor questiona a produção de História da Música feita no Brasil no decorrer do século XX, por considerá-la “frágil teoricamente” ao não considerar as “conexões entre arte e sociedade”:

Em geral, as análises sobre a produção artística privilegiam a vida e a obra dos autores considerados mais significativos sem, contudo, tecer comentários mais profundos sobre o caráter simbólico da linguagem musical, marcadamente instrumental, ou os aspectos textuais da canção popular ou erudita e suas possíveis vinculações com o contexto histórico, propriamente dito (CONTIER, 1998).

Contier conseguiu demonstrar a importância de se articular em análises de História da Música os aspectos sociológicos, estéticos e históricos, pois em seus textos o autor se debruça sobre a música popular (NAPOLITANO, 2006). Fato é que a música tem sido, “ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2005) e, por isso, é porta voz dos anseios e perspectivas de muitas gerações, sendo profícuo objeto de análise para se compreender processos históricos.

Antes de mais, é imprescindível deixar claro quais canções analisaremos aqui. Nossa análise será feita seguindo a ordem cronológica de lançamento das duas canções que escolhemos nos álbuns dos Corries. Com efeito, a primeira canção trabalhada será a autoral *Flower of Scotland*, que foi a público pela primeira vez em 2 de fevereiro de 1968, pela televisão (BROWNE, 2015, p. 159-160), do álbum *The Corries in Concert*, de 1969. Após isso, nos ocuparemos de *The Skye Boat Song*, uma escolha de repertório, gravada pela primeira vez pela dupla The Corries no álbum *Scottish Love Songs*, de 1970.

E o que pretendemos com a análise das músicas escolhidas? Bem, discutir os usos de referências históricas nas canções autorais e escolhas de repertório da dupla *folk* em questão para tentar traçar suas finalidades. Por que escolhemos as canções em tela? Porque suas letras remetem ao passado conflituoso entre Escócia e Inglaterra e ao jacobitismo. O que essas canções poderiam significar nas épocas em que foram publicadas? É a pergunta central que buscaremos responder na presente seção.

Iniciamos com a canção mais famosa da dupla The Corries, nomeadamente *Flower of Scotland*. A canção foi composta por Williamson e teve muito relevo na história cultural e política recente da Escócia, particularmente no que toca ao rugby. No que tange à letra da canção, temos inflamados versos que aludem à vitória escocesa sobre os ingleses em 1314, em Bannockburn – um desdobramento da guerra de independência que a Escócia travava contra a Inglaterra desde 1296. É hora, portanto, de versar um pouco mais sobre o período histórico em tela. Por que a Escócia precisou lutar por sua independência em relação à Inglaterra ainda na Época Medieval?

Segundo Pittock, já no século XII os monarcas ingleses da dinastia Plantageneta reclamaram o direito de governar a Escócia apoiados pela história mitológica arturiana presente no *Historia Regum Britanniae* (1136), de Geoffrey de Monmouth (PITTOCK, 1998, p. 1). O rei Eduardo I da Inglaterra (1239-1307), especialmente, dedicou muitos de seus anos tentando conquistar o reino escocês. O envolvimento do monarca inglês com a Escócia começou quando, em 1290, o reino ao norte da muralha de Adriano enfrentava uma crise sucessória na qual envolveram-se treze candidatos ao trono. Escoceses poderosos pediram para que Eduardo I presidisse os procedimentos de resolução para a questão sucessória – nomeadamente a escolha do próximo rei (POWICKE, 1962, p. 605-606). John Balliol (1249-1314) foi o eleito para subir ao trono da Escócia, porém reinou pouco, por quatro anos, entre 1292 e 1296, dado que foi deposto por Eduardo I. O monarca inglês, então, colocou ingleses para governar a Escócia – antes, no entanto, prendeu John Balliol na Torre de Londres. A intenção de Eduardo I era anexar a Escócia à Inglaterra.

Os dez anos seguintes foram marcados pela resistência escocesa ao jugo inglês, liderada com maior relevo por William Wallace e André de Moray – além de repetidas incursões militares por parte de Eduardo I. Roberto de Bruce (1274-1329) – neto de um dos concorrentes à Coroa escocesa quando da crise sucessória desencadeada em 1290 – foi coroado rei da Escócia em 1306. A paz entre os dois reinos foi firmada apenas em 1328, através da assinatura do tratado de Edimburgo-Northampton.

É a esse período de conflito entre Escócia e Inglaterra – com especial relevo para a batalha de Bannockburn – ao qual se referiu Williamson quando compôs “Flower of Scotland”. Deste modo, temos a letra completa da canção:

Oh, Flower of Scotland
When will we see your like again
That fought and died for
Your wee bit Hill and Glen

And stood against him

Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

The hills are bare now
And autumn leaves lie thick and still
O'er land that is lost now
Which those so dearly held

And stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

Those days are passed now
And in the past they must remain
But we can still rise now
And be the nation again

That stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again⁶

Flower of Scotland é uma música de guerra, podemos assim dizer. Serve para inflamar os espíritos e incutir um senso de pertencimento, de patriotismo. O clipe⁷ da canção *Flower of Scotland*, veiculado pela televisão no dia 2 de fevereiro de 1968, é recheado de simbolismo. Logo de início o cardo, flor nacional da Escócia, aparece. Além disso, Browne participa do clipe tocando um *bodhrán*, tambor originário da Irlanda e tido como instrumento tradicional da música *folk* desse país – apesar de ser também associado com a música celta em geral (SUCH, 1985). Hugh Trevor-Roper explica que durante muitos séculos as Terras Altas da Escócia foram culturalmente dependentes da Irlanda e essa relação se fazia sentir até na literatura escocesa, que era “um pálido reflexo da literatura irlandesa”. A Irlanda céltica se manteve por longo tempo uma nação histórica, enquanto a “Escócia céltica era no máximo sua irmã mais pobre”, ou seja, os escoceses das Terras Altas não tinham uma tradição cultural independente (TREVOR-ROPER, 1997, p. 26). Assim, a assimilação de instrumentos irlandeses pela música escocesa faria parte desse processo cultural e social entre as duas culturas celtas em tela.

A letra faz referência a três batalhas vencidas pelos escoceses contra os ingleses ao longo da Primeira Guerra de Independência da Escócia (1296-1328). Constitui, portanto, espécie de chamado a um “levantamento” contra Londres, apesar da natureza dessa conclamação precisar ser problematizada, como faremos adiante. A batalha de Glen Trool (aludida no quarto verso da canção), travada em abril de 1307, opôs algumas

centenas de soldados de infantaria escoceses – sob o comando de Roberto de Bruce – e outras centenas de cavaleiros ingleses (os números exatos não são conhecidos), que terminou em vitória da Escócia. A batalha de Loudoun Hill – referenciada também no quarto verso da canção –, ocorrida em maio de 1307, foi travada entre 600 escoceses e 3000 ingleses. Roberto de Bruce, rei da Escócia, conseguiu conduzir sua hoste a uma impressionante vitória contra uma força inglesa cinco vezes superior numericamente. Por fim, a última batalha a qual faz menção a canção é a de Bannockburn. A referida batalha ocorreu em junho de 1314 e nela tomaram parte 5.000 escoceses – liderados por Roberto de Bruce – e 20.000 ingleses – capitaneados por Eduardo II da Inglaterra (1284-1327). A vitória escocesa na ocasião foi esmagadora e obrigou Eduardo II da Inglaterra, filho e sucessor de Eduardo I (que iniciou o conflito anglo-escocês em tela), a retornar para seu reino, derrotado. É a Eduardo II da Inglaterra e seu exército que se refere o penúltimo verso da canção que estamos agora a analisar. O *Proud Edward's army* foi fragorosamente derrotado.

Salta aos olhos a mensagem política embutida na canção, dadas as referências acionadas. Todas as batalhas mencionadas – que foram de suma importância para que o reino escocês tivesse sua independência reconhecida pela própria Inglaterra em 1328 – foram vencidas pelos escoceses em situação de inferioridade numérica gravíssima! Acreditamos que a mensagem que Williamson quis passar se relaciona com a capacidade – historicamente comprovada – que os escoceses tinham de fazer frente aos ingleses mesmo em desigualdade de condições. Ou seja, poucos escoceses poderiam fazer a diferença para mudar a situação do país. Ao longo dos últimos versos da canção, lê-se que “But we can still rise now / And be the nation again / That stood against him / Proud Edward's army / And sent him homeward / Tae think again”⁸. Claramente um chamado à tomada de posição, porém não é claro em relação ao quê. Seria um chamado ao apoio à independência da Escócia em relação ao Reino Unido? Seria um chamado de apoio ao Partido Nacional Escocês? Seria um chamado de suporte à cultura produzida na Escócia em detrimento da inglesa? São questionamentos que nos parecem caros levantar, porém para os quais não temos respostas. Segundo Browne, muitos acusam *Flower of Scotland* de ser uma canção anti-inglesa. Para Browne, no entanto, *God Save the Queen*, hino do Reino Unido, era o que de mais anti-escocês poderia existir. Para embasar sua tese o músico utilizou, em sua autobiografia, versos que desde o século XIX não fazem parte oficialmente do referido hino, a saber (BROWNE, 2015, p. 293-294): “God grant that Marshall Wade / May by thy mighty aid victory bring / May he sedition hush, and like a torrent rush / Rebellious Scots to crush, God save the King”⁹.

Os versos em questão se referem à campanha empreendida pelo marechal George Wade (1673-1748) contra o levante jacobita de 1715 e parecem mesmo ser algo agressivo contra os escoceses. Não sabemos, no entanto, se os versos em questão continuavam em uso quando *God Save the Queen* era executado na Escócia enquanto Browne e Williamson eram jovens.

Conta Ronnie Browne que o campeonato de rugby das Cinco Nações¹⁰ de 1990 estava se aproximando quando ele foi convocado para uma reunião na União Escocesa de Rugby. Os dirigentes da seleção escocesa de rugby queriam pedir permissão para que *Flower of Scotland* fosse utilizada como hino antes dos jogos. Como explicou o dirigente da União Escocesa de Rugby, Bill Hogg, os jogadores tinham o hábito de cantar *Flower of Scotland* bem baixo quando *God Save the Queen* era executado antes dos jogos. Browne relata ter respondido ao pedido dos diretores da União Escocesa de Rugby dizendo que uma autorização sequer precisaria ser concedida, e que tanto ele quanto Williamson – que já quase não saía de casa por conta de sua doença – ficariam muito felizes se *Flower of Scotland* fosse utilizada como hino escocês antes das partidas (BROWNE, 2015, p. 293-294). Browne diz ter ligado para Williamson e contado da novidade, e que deixaria para o leitor de sua autobiografia imaginar a reação do autor de *Flower of Scotland*.

Flower of Scotland foi executada como hino da Escócia pela primeira vez em 17 de fevereiro de 1990, no estádio de Murrayfield, Edimburgo, quando a seleção escocesa de rugby venceu a francesa – jogo esse que teve público de 58.000 torcedores. Conta Browne que Williamson esteve bem o suficiente no dia para poder assistir pela televisão ao jogo em questão, e que o autor de *Flower of Scotland* ficou muito contente. A canção em tela, no entanto, foi muito criticada pela mídia, que se apressou a fazer uma enquete para que o público escolhesse uma entre várias opções de canções escocesas populares que pudessem ser utilizadas como hino – como *Scotland the Brave*, por exemplo. *Flower of Scotland* ganhou a enquete com 31% dos votos (BROWNE, 2015, p. 294-295).

Segundo Browne, o dia 17 de março de 1990, quando a seleção escocesa de rugby venceu a inglesa no mesmo estádio de Murrayfield onde *Flower of Scotland* havia sido executada pela primeira vez como hino Escocês exatamente um mês antes, foi um dos mais excitantes de sua vida: “Não somente o dia mais excitante da minha vida, como também de *todos os outros escoceses patrióticos*”¹¹ (BROWNE, 2015, p. 296). Importante frisar aqui que Browne se coloca como um escocês patriótico. Conta Browne que, depois da conquista do campeonato de rugby das Cinco Nações pela

Escócia, em 1990, que *Flower of Scotland* foi reconhecida nacional e internacionalmente como o hino escocês (BROWNE, 2015, p. 295).

A última canção que analisaremos, *The Skye Boat Song*, que saiu no álbum *Scottish Love Songs*, de 1970, retrata a fuga do príncipe Charles Stuart após a derrota jacobita na batalha de Culloden. É hora de responder apropriadamente às seguintes questões, antes que possamos efetivamente continuar nossa análise: quem foram os jacobitas? O que eles queriam? Por que a batalha de Culloden aconteceu?

A Escócia livrou-se de ser unida à Inglaterra compulsoriamente no século XIV – questão na qual se centra a canção *Flower of Scotland* –, porém o século XVII foi recheado de surpresas – e ironias – nesse sentido. A morte de Isabel I da Inglaterra, em 1603, sem herdeiros, fez com que subisse ao trono inglês Jaime VI da Escócia, descendente de Henrique VII da Inglaterra – fundador da dinastia Tudor – tanto por via paterna quanto por via materna. Mesmo em seus últimos anos de vida, a Rainha Virgem relutou em apontar um sucessor para si, o que fez Roberto Cecil, seu secretário de Estado, iniciar um prolixo diálogo epistolar com Jaime VI, de modo a prepará-lo para suceder Isabel I (THOMPSON, 1953, p. 197).

Cedo em seu reinado, Jaime VI empreendeu esforços para unir *de facto* Escócia e Inglaterra, especialmente no campo jurídico. Os projetos do rei escocês em torno da união entre seus reinos, no entanto, foram infrutíferos, posto que enfrentaram ferrenha oposição dos parlamentos inglês e escocês. Tanto Escócia quanto Inglaterra nutriam suspeitas mútuas, o que impossibilitou qualquer aprofundamento de um projeto unionista. Mesmo o uso, por parte de Jaime VI, do título de rei da “Grã-Bretanha” foi repellido pelas duas assembleias representativas em questão (WORMALD, 2009).

Durante o reinado de Jaime II da Inglaterra – neto de Jaime VI da Escócia e I de Inglaterra –, católico em uma ilha fragmentada em diversas confissões protestantes que viam Roma com muita suspeita, ocorreu a Revolução de 1688, que passou para a posteridade como *Revolução Gloriosa*. A *Revolução Gloriosa* tornou-se a fonte ideológica da doutrina moderna da soberania do Parlamento inglês, além de ter retirado do poder a dinastia dos Stuart (PITTOCK, 1998, p. 1). Jaime II precisou se exilar e o Parlamento inglês ofereceu o trono a William de Orange, que se casou com a princesa Mary, uma das filhas do monarca deposto. A partir daí, verificou-se um grande processo centralizador em torno de Londres, tanto político quanto econômico. Os Conselhos encarregados de governar Escócia e Gales foram dissolvidos e os negócios dos dois reinos passaram a ser tratados a partir da capital inglesa (PITTOCK, 1998, p. 2).

William e Mary não tiveram descendência, o que fez o trono ser herdado por Anne, outra filha de Jaime II – vale lembrar que tanto Mary quanto Anne eram protestantes, ao contrário do pai. A rainha Anne que, em maio de 1707, sob os Atos de União, transformou-se na primeira rainha da Grã-Bretanha. Isso fez com que a inteireza das Ilhas Britânicas, pela primeira vez na história, conformasse um só Estado – cujo parlamento único passaria a ser sediado em Londres. Estima-se que 90% dos escoceses foram contra a união em tela (PITTOCK, 1998, p. 32). A rainha Anne faleceu em 1714 sem gerar descendência, fato que acarretou a ascensão de George I da Grã-Bretanha, originalmente príncipe-eleitor de Hanôver, no Sacro Império Romano-Germânico e filho de uma neta de Jaime VI da Escócia, primeiro rei Stuart da Inglaterra.

Segundo Pittock, os que desejavam a restauração dos Stuarts católicos ao poder almejavam coisas que colocavam em risco a própria existência do Estado da Grã-Bretanha tal como se apresentava. Os jacobitas¹², como ficaram conhecidos, tinham uma miríade de interesses que, em muitos casos, não coincidiam. O único ponto pacífico entre eles era que os Stuarts deveriam ser reconduzidos ao poder nos três reinos das Ilhas Britânicas – Inglaterra, Irlanda e Escócia. Os jacobitas ingleses e galeses se ressentiam da concentração econômica em Londres, dos altos impostos e temiam a ameaça à Igreja Anglicana representada pelos reis luteranos da nova dinastia reinante – iniciada por George I – na Grã-Bretanha. Os jacobitas irlandeses desejavam a hegemonia católica e o fim do jugo inglês em sua ilha. Os jacobitas escoceses, por sua vez, e grosso modo, desejavam o restabelecimento do Parlamento escocês e demandavam mudanças no campo da religião (PITTOCK, 1998, p. 2). Para Pittock, é importante entender que o jacobitismo não se tratava tão somente de uma disputa dinástica, mas sim um conjunto de ideias que era temido pelas elites dirigentes da Grã-Bretanha (PITTOCK, 1998, p. 2). A recondução dos herdeiros de Jaime II aos tronos inglês, irlandês e escocês seria tão somente um meio para alcançar os objetivos mais diversos dos jacobitas, que se viam oprimidos pela viragem política e econômica ocorrida após 1688, e não um fim em si mesma.

Os jacobitas protagonizaram uma série de revoltas, nomeadamente em 1689, 1715, 1719 e 1745, sendo a última a mais famosa entre elas. Em julho de 1745, Charles Edward Stuart (que passou para a posteridade sob o nome de *Bonnie Prince Charlie*¹³), neto de Jaime II da Inglaterra, desembarcou nas Hébridais Exteriores, no norte da Escócia. No dia 19 de agosto do mesmo ano levantou seu estandarte em Glenfinnan, de modo a reunir tropas para tomar os tronos sobre os quais tinha direito. Segundo Elliott, o clero presbiteriano, os núcleos urbanos e as Terras Baixas – *Lowlands* – escocesas em

geral foram contra as intenções de Charles Edward Stuart (ELLIOTT, 2018, p. 136-137). Porém, com o apoio de chefes de clãs escoceses, Charles conseguiu reunir uma hoste de 5000 homens e tomar Edimburgo, além de empreender uma bem-sucedida campanha militar no norte da Inglaterra (ELLIOTT, 2018, p. 136-137). O governo Britânico, porém, reagiu rápido, e em 16 de abril de 1746 conseguiu derrotar decisivamente a mal equipada e mal provida força jacobita na batalha de Culloden. Depois da derrota, Charles precisou fugir da Escócia, chegando à França em setembro de 1746. Este *Bonnie Prince Charlie* foi figura amalgamadora e romantizada em torno da causa jacobita, sobretudo na Escócia. Abaixo está a letra de *The Skye Boat Song*, que versa acerca da fuga do príncipe Charles Stuart após a derrota de seu exército na batalha de Culloden:

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Loud the wind howls, loud the waves roar
Thunderclaps rend the air
Baffled, our foes stand on the shore
Follow they will not dare

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Many's the lad fought on that day
Well the claymore did wield
When the night came, silently lain
Dead on Culloden field

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye

Though the waves leap, soft will ye sleep
Ocean's a royal bed
Rocked in the deep, Flora will keep
Watch by your weary head

Speed, bonnie boat, like a bird on the wing
Onward! the sailors cry
Carry the lad that's born to be King
Over the sea to Skye¹⁴

A letra da música da qual agora nos ocupamos foi escrita pelo inglês Harold Boulton (1859-1935) para uma canção instrumental coletada em Skye, Escócia, na

década de 1870, pela folclorista amadora Anne Campbell MacLeod. Aqui sublinhamos o importante papel dos folcloristas – como os Lomax, pai e filho, e MacLeod – para o revivalismo *folk* escocês do século XX, na medida em que muitos artistas do dito movimento utilizaram as canções coletadas por estudiosos como os citados como espinha dorsal de seu trabalho. De todo modo, *The Skye Boat Song* teve também outra versão de letra, nomeadamente a do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894). O refrão composto por Stevenson faz parte da música-tema – de forma adaptada – da aclamada série televisiva *Outlander* (2014-, Sony Pictures Television), e diz o seguinte: “Sing me a song of a lad that is gone / Say, could that lad be I? / Merry of soul he sailed on a day / Over the sea to Skye”¹⁵.

Um desavisado poderia supor que a letra em questão trata da fuga de um bebê perseguido por cruéis assassinos, mas na verdade a letra retrata a primeira parte da fuga de um homem adulto derrotado, pretendente de diversos tronos, para um vergonhoso exílio. Talvez seja mesmo essa a intenção da letra da música, instilar piedade em torno de uma figura política romanceada: no caso, Charles Stuart fugindo de seus inimigos britânicos, em direção à ilha de Skye. A “Flora” mencionada na letra da canção é Flora MacDonald (1722-1790) – membro do clã MacDonald –, que auxiliou Charles Stuart em sua fuga inicial. Os franceses, na pessoa de Luís XV (1710-1774), auxiliaram monetariamente o levante jacobita de 1745 – liderado por Charles Stuart –, assim como empreenderam uma operação para resgatar do extremo norte da Escócia o pretendente derrotado em Culloden (PITTOCK, 1998, p. 96-97). O álbum dos Corries que traz *The Skye Boat Song* é salpicado de canções da mesma natureza, ou seja, coletadas por folcloristas ainda no século XIX ou antes – como exemplo podemos citar *The Bonnie Lass o’ Fyvie* e *Lowlands of Holland*. Apesar do título do álbum ser *Scottish Love Songs*, as músicas nele contidas têm a guerra como pano de fundo. *Lowlands of Holland* versa sobre o lamento de uma mulher escocesa que teve seu amado marido conscrito pelo exército inglês para lutar nas guerras anglo-holandesas (foram quatro, entre 1652 e 1784), e *The Bonnie Lass o’Fyvie* é sobre um romance frustrado entre um oficial de cavalaria e uma mulher natural de Aberdeen, Escócia. O próprio álbum *Scottish Love Songs* (1970) deve ser lido, para nós, como celebratório e resgatador de certa expressão cultural genuinamente escocesa, tradicional, algo muito popular na Escócia a partir da década de 1950.

Considerações finais

A dupla The Corries foi extremamente popular na Escócia. Segundo Browne, o que ele e seu parceiro conseguiram fazer foi “capturar a essência eterna da música escocesa e do que é inerente à nossa nacionalidade”¹⁶ (BROWNE, 2015, p. 292-293). Tal afirmação faz com que seja possível dizer que a dupla de música *folk* The Corries estava ciente de que fazia parte de um movimento cultural com tempero “patriótico”, por assim dizer, ou mesmo de um que passou a valorizar as formas de expressão “tipicamente” escocesas – tendência que seria derivada do renascimento literário escocês ocorrido na primeira metade do século XX e da popularização da mídia televisiva no país a partir da década de 1950 (MCKINNEY, 1999, p. 95). É mister sublinhar que nenhum dos integrantes da dupla The Corries deixou claro seus posicionamentos políticos de maneira pública. Browne, em sua autobiografia, se definiu como um patriota escocês, mas não deixou claro no que isso implicaria politicamente – a defesa do *home rule* ou da independência escocesa propriamente dita em relação à Grã-Bretanha. A remissão ao passado jacobita e conflituoso entre Escócia e Inglaterra nas canções autorais e escolhas de repertório de Williamson e Browne, acreditamos, pode ser um desdobramento do processo de valorização das formas escocesas de expressão artística – desenvolvidas em oposição àquelas de Inglaterra –, que ocorreu, como dissemos antes, de forma mais acelerada a partir da década de 1950.

Referências

- BRAND, Jack. *The national movement in Scotland*. Londres: Routledge, 1978.
- BROWNE, Ronnie. *That guy fae The Corries*. Sandstone Press, 2015.
- ELLIOTT, John Huxtable. *Scots and Catalans – Union and disunion*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.
- EYDMANN, Stuart. The Concertina as an Emblem of the Folk Music Revival in the British Isles. *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 4, 1995, p. 41-49.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- McCRONE, David. *The sociology of nationalism: tomorrow's ancestors*. Londres: Routledge, 1998.

McKINNEY, Rebecca. *Old tunes for new times: contemporary Scottish nationalism and the folk music revival*. 1999. 306 f. Tese (doutorado em antropologia social) – Universidade de Edimburgo, Edimburgo.

NAIRN, Tom. *The breakup of Britain: crisis and neo-nationalism*. Londres: New Left Books, 1977.

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

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

PITTOCK, Murray. *Jacobitism*. Palgrave, 1998.

POWICKE, Maurice. *The Thirteenth Century, 1216-1307*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música – da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SLOBIN, Mark. *Folk Music – A very short introduction*. Oxford University Press, 2011.

SUCH, David G. The Bodhrán: The Black Sheep in the Family of Traditional Irish Musical Instruments. *The Galpin Society Journal*, v. 38, p. 9-19, 1985.

THOMPSON, Faith. *A short history of the Parliament, 1295-1642*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1953.

TREVOR-ROPER, Hugh. A Invenção das Tradições: a Tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, n. 1, jul. 2007.

WORMALD, Jenny. ‘A Union of Hearts and Minds?’ The making of the Union between Scotland and England, 1603. *Rev. in. estud. vascos.*, 5, p. 109-124, 2009.

¹ O *home rule* seria, na prática, a devolução de atribuições governativas à Escócia no escopo da união com Londres. A luta política por essa devolução culminou com o restabelecimento do parlamento escocês em 1999 – esta assembleia representativa fora suprimida quase 300 anos antes pelos Atos de União de 1707, que fizeram com que a Grã-Bretanha tivesse um só parlamento, por sua vez sediado em Londres.

² Partido Nacional Escocês.

³ Televisão Escocesa.

⁴ Festival do Povo.

⁵ Festival de Edimburgo.

⁶ Tradução nossa: Ó, Flor da Escócia / Quando veremos algo como você novamente? / Pela qual se lutou e se morreu / Poucos dos seus lutaram em Hill e Glen/ E lutaram contra ele / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa / As colinas estão nuas agora / E as folhas do outono permanecem firmes / Sobre a terra que agora está perdida / A terra que aqueles homens defenderam com afinco / Que lutaram contra ele / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e

precisou voltar para casa / Aqueles dias já se foram / E no passado eles devem permanecer / Mas nós podemos nos levantar de novo / E ser aquela nação novamente / Que o enfrentou / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa.

⁷ O link de acesso para o clipe é o seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=XiyLuv3GSs4>.

⁸ Tradução nossa: Mas nós podemos nos levantar de novo / E ser aquela nação novamente / Que o enfrentou / O exército do orgulhoso Eduardo / Que foi derrotado e precisou voltar para casa.

⁹ Tradução nossa: Que Deus garanta que o marechal Wade / Através de Seu grande auxílio, traga a vitória / Que Wade possa cessar a sedição / E os escoceses rebeldes esmagar / Deus salve o rei.

¹⁰ Campeonato de rugby com origens no século XIX. Em 1990, época dos fatos narrados, a competição contava com cinco participantes – daí o nome –, nomeadamente Inglaterra, França, Irlanda e País de Gales. Em 2000, a Itália entrou para o campeonato, e o nome dele mudou para campeonato de rugby das Seis Nações.

¹¹ Grifo nosso. “Saturday, March 17th, 1990 was one of the most exciting days of my life. Not just my life, but that of every other *patriotic* Scot...”.

¹² “Jacobitas”, como eram chamados os aderentes do “Jacobitismo”. Os dois termos têm origem na forma latina do nome “James” – Iacobus –, em referência ao rei destronado James II e sua descendência masculina que, segundo defendiam os jacobitas, teriam direito aos tronos inglês, irlandês e escocês.

¹³ O cognome de Charles Edward Stuart é muito lisonjeiro: *Bonnie* significa “belo”, ou “formoso”.

¹⁴ Tradução nossa: Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / O vento sopra barulhento, as ondas rugem ruidosamente / Trovões rasgam o ar / Perplexos, nossos inimigos estão de pé na costa / Eles não ousarão nos seguir / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / Muitos rapazes lutaram naquele dia / Manejaram muito bem suas espadas / Porém, quando a noite chegou, eles ficaram silenciosos / Mortos em Culloden / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye / Apesar das fortes ondas, você dorme docemente / O oceano é um berço régio / Apesar de tudo, Flora vigiará / E cuidará de você / Apresse-se, barco, como um pássaro / Adiante! os marujos gritam / Carregue o rapaz que nasceu para ser rei / Sobre o mar, em direção a Skye.

¹⁵ Tradução nossa: Cante-me uma canção sobre um rapaz que se foi / Diga-me, pode esse rapaz ser eu? / Com a alma jubilosa ele um dia se foi / Sobre o mar, para Skye.

¹⁶ “I think that what we managed to do was capture the eternal essence of Scottish music and Scottishness”.

Artigo recebido em 19 de agosto de 2021.

Aceito para publicação em 19 de setembro de 2021.

TEMPO E ARTISTA: A RESISTÊNCIA À DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA NA VIDA E NA OBRA DO CINEASTA HELVÉCIO RATTON

TIEMPO Y ARTISTA: LA RESISTENCIA A LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR BRASILEÑA EN LA VIDA Y OBRA DEL CINEASTA HELVÉCIO RATTON

Júlia GUIMARÃES*

Resumo: Este estudo tem como objeto de análise a resistência à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) na vida e obra de Helvécio Rattón. Para tanto, parte-se da compreensão de que o conceito de resistência se relaciona ao conjunto de atos de recusa ao poder instituído. Partindo desse pressuposto, segue-se a tessitura da vida política do cineasta desde seu ingresso em sua primeira organização, a POLOP, até a sua participação efetiva em grupos guerrilheiros, como a VAR-PALMARES, e seu posterior exílio no Chile. A partir da apresentação das vivências de Rattón, foi possível perceber que a construção do filme *Batismo de Sangue* ocorreu sob um locus enunciativo próprio de seu diretor e do momento histórico em que o filme foi feito – produzindo um discurso histórico singular e que colocou em foco a resistência dos dominicanos perante a ditadura civil-militar, bem como as violências sofridas por Frei Tito.

Palavras-chave: Resistência; Ditadura civil-militar brasileira; Helvécio Rattón.

Resumen: Este estudio tiene como objeto de análisis la resistencia a la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985) en la vida y la obra de Helvécio Rattón. Así, se parte del entendimiento de que el concepto de resistencia se relaciona con el conjunto de actos de rechazo al poder instituido. A partir de este supuesto, el tejido de la vida política del cineasta se desarrolla desde su ingreso a su primera organización, POLOP, hasta su participación efectiva en grupos guerrilleros, como el VAR-PALMARES, y su posterior exilio en Chile. A partir de la presentación de las vivencias de Rattón, fue posible percibir que la construcción de la película *Bautismo de Sangre* ocurrió bajo un locus enunciativo de su director y del momento histórico en que se realizó la película - produciendo un discurso histórico único que puso en foco la resistencia de los dominicanos a la dictadura cívico-militar, así como las violencias sufridas por Frei Tito.

Palabras clave: Resistencia; dictadura cívico-militar; Helvécio Rattón.

Introdução

A música *Tempo e Artista*, de autoria de Chico Buarque (1993), traz a ideia do tempo como um ser-criador cuja criatura seria representada pela figura genérica do artista. Assim, o transcurso do tempo é visto como uma espécie de escultor do artista de modo que o tempo o molda conforme o seu correr. A letra da canção expressa que os

* Mestranda da Linha História, Poder e Liberdade no Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGD-UFMG), Pesquisadora Bolsista (CAPES), Pesquisadora Associada ao Centro de Estudos sobre Justiça de Transição na Universidade Federal de Minas Gerais (CJT-UFMG) e Pesquisadora no Grupo de Pesquisa CONAPRES – Constitucionalismo e Aprendizagem Social. E-mail: juliaguimaraes.acad@gmail.com.

movimentos desse tempo-criador, ao transformarem o próprio artista, transformariam também a produção artística no correr desse tempo, já que quando o artista abre a voz “o tempo canta” (BUARQUE, 1993). Nesse sentido, será a partir dessa dinâmica desenvolvida por esses dois elementos, quais sejam, *tempo* e *artista*, que serão estabelecidos os contornos do presente artigo, que pretende analisar, em termos gerais, como o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) esteve presente na vida e na obra do cineasta mineiro Helvécio Ratton sob o signo da resistência.

A dinâmica estabelecida pelos elementos *tempo* e *artista* na canção de Chico Buarque é um mecanismo lúdico que pode ser interpretado como uma alusão à ideia de que as produções culturais partem de um local do tempo-espaço, já que o *artista* e, conseqüentemente, sua obra são produtos de um determinado contexto social, político e econômico¹. Desse modo, o que se é e o que se produz enquanto sujeito têm relação com determinado lócus, que carrega consigo todos os dilemas e complexidades desse ponto de partida. Para a compreensão das noções de localização ou lócus enunciativo, é interessante a contribuição trazida pelas reflexões teóricas de Enrique Dussel em sua obra sobre a História:

«Localización» indica la acción hermenéutica por la que el observador se «sitúa» (comprometidamente) en algún «lugar» socio-histórico, como sujeto de enunciación de un discurso, y por ello es el lugar «desde donde» se hacen las preguntas problemáticas (de las que se tiene autoconciencia crítica o no) que constituyen los supuestos de una episteme epocal [...] Esta actitud crítica de intentar tener el mayor grado posible de reflexividad sobre el «lugar» desde donde se enuncia el discurso (el locus enuntiationis) deberá mantenerse como posición permanente (...) (DUSSEL, 2007, p.15).

Partindo dessas construções, este artigo analisará alguns aspectos da vida e da obra do cineasta Helvécio Ratton a partir de um lócus, ou seja, do lugar hermenêutico em que o cineasta se inseriu durante parte de sua vida: o da resistência à ditadura civil-militar brasileira. Para tanto, o termo resistência será compreendido como um conjunto de atos de recusa ao poder instituído, podendo abarcar dentro dessa definição até mesmo os grupos guerrilheiros dos quais Helvécio Ratton fez parte durante sua juventude e retratou posteriormente em sua obra.

Ainda em relação a utilização do termo resistência, este trabalho parte de dois *topoi*, ou seja, de duas bases de entendimento, nos termos de Paul Ricoeur (RICOEUR, 2007, p. 27), que serão conjugadas para a compreensão do sentido de resistência que neste artigo se atribui, uma vez que o termo resistência, para além de sua polissemia, carrega consigo uma intensa disputa de sentidos desde o pós-guerra². Assim, o primeiro *tópos* diz respeito a compreensão da resistência em seu sentido amplo, conforme

presente na obra de Jacques Sémelin, que compreende a resistência como um conjunto de atos de recusa ao poder instituído (MOTTA, 2016). O segundo *tópos* parte da ideia de que, não obstante as disputas teóricas em torno da consideração ou não das guerrilhas como resistência durante a ditadura civil-militar brasileira, essas seriam consideradas como tal, uma vez que o que define o termo resistência é a luta contra um poder ilegítimamente instituído, e não a defesa da democracia nos termos liberais-burgueses (RIDENTI, 2004).

Levando essas definições em consideração, esse *lócus* enunciativo, do qual parte Helvécio Ratton, será construído na primeira parte deste artigo, que abordará a participação do cineasta nos movimentos estudantis contra a ditadura civil-militar, sua passagem pelos grupos guerrilheiros COLINA e VAR-Palmares, seu posterior exílio no Chile que o fez ser testemunha ocular da ascensão da ditadura de Pinochet e sua prisão no DOI-CODI do Rio de Janeiro quando de seu retorno ao Brasil.

A segunda parte tratará de uma obra cinematográfica que possui relação intrínseca com as vivências do autor, sendo ela o filme *Batismo de Sangue* (2006). Sobre essa questão, é importante ressaltar que, embora o autor não tenha vivido diretamente a experiência retratada em sua obra, Helvécio parte de um local de enunciação e produção de sentido próximo aos acontecimentos que serão retratados no filme: o da resistência à ditadura. Conjugando-se às vivências do *artista*, o filme também não pode deixar de ser compreendido como produto de determinado *tempo*, sendo este um período em que parcela da esquerda resistente à ditadura se encontrava no poder político no Brasil.

A partir dessas análises, busca-se demonstrar, então, como o filme produz um discurso histórico singular, já que, além de partir de determinado *lócus* enunciativo ligado às vivências do *artista*, *Batismo de Sangue* (2006) também deve ser compreendido como produto de um *tempo* em que parcela da esquerda resistente à ditadura se encontrava no governo federal. Assim, a filmografia do *artista* Helvécio Ratton transborda o *tempo* ou os seus *tempos*, refletindo, conseqüentemente, a importância historiográfica do cinema como produtor de discursos históricos – fenômeno ao qual Marcos Napolitano atribui o nome de *História no Cinema* (NAPOLITANO, 2008).

O tempo da resistência na vida de Helvécio Ratton

A década de 60 foi um momento de efervescência cultural, política e social em grande parte do mundo. As revoluções sociais, a tomada do poder em Cuba e na China e os grandes protestos estudantis foram marcas dessa década. A indignação contra os poderes instituídos, independentemente de sua motivação, parece transparecer o semblante de uma geração filha da guerra e que não queria mais vivenciar as catástrofes e atrocidades da primeira metade do século. Esse “espírito” foi bem captado por um dos autores mais importantes desse período: Marcuse. Sobre essa geração, o autor argumenta que:

É revolta contra os falsos pais, falsos professores e falsos heróis e solidariedade com todos os infelizes da Terra: existirá alguma ligação orgânica entre as duas facetas do protesto? Parece tratar-se de uma solidariedade quase instintiva. A revolta interna contra a própria pátria parece sobretudo impulsiva, suas metas difíceis de definir: náusea causada pelo sistema de vida, revolta como uma questão de higiene física e mental (MARCUSE, 1978, p. 16).

Para além disso, outra marca indelével da década foi a polarização do mundo pós-guerra entre os aliados ao ocidente capitalista e os aliados ao oriente comunista. O Brasil de 1964, ou o Brasil da ditadura civil-militar, se aliou prontamente ao lado ocidental e, sobretudo, recusou violentamente qualquer influência do bloco comunista formado pela União Soviética, China e Cuba. Nesse sentido, cabe pontuar que um dos motivos³ centrais apresentados pelos militares para o golpe de Estado ocorrido entre os dias 31 de março e 1 de abril de 1964 foi a existência de uma suposta “ameaça comunista” - que não era tão ameaçadora quanto o imaginado e argumentado pelos golpistas, mas que realmente existia, conforme aponta o historiador Rodrigo Patto (2002):

Nosso argumento, portanto, é que os líderes do golpe de 1964 não estavam usando o anticomunismo como fachada para justificar suas ações. O temor expressado por eles durante a crise era efetivo. Tal interpretação não implica desconsiderar a existência de manipulações. As representações anticomunistas mantiveram a tradição de divulgar uma imagem deformada dos revolucionários, apresentados como seres violentos e imorais, em uma palavra, malignos. A estratégia era a mesma há décadas: passar para a sociedade uma impressão aterrorizante dos comunistas, no intuito de levantar contra eles a indignação popular (MOTTA, 2002, p. 276)

Desse modo, a polarização mundial levada a cabo pela guerra fria atingiu o âmbito interno do país, influenciando substancialmente o golpe civil-militar e a ditadura

que se instauraria por 21 anos. A dinâmica da polarização não seria engendrada apenas pelo governo ditador, mas também por aqueles que viriam a se opor ao regime.

A oposição seria marcada por aquilo que o historiador Marcelo Ridenti identificou em sua tese de livre-docência como *romantismo revolucionário*. Este, longe de encarnar uma perspectiva pejorativa, se relaciona com uma busca por melhores condições de existência do povo brasileiro, sendo indispensável, para tanto, uma concepção libertária de um povo que valoriza sua identidade nacional e busca uma sociedade mais humanizada.

A partir dessa constatação – e considerando também as várias acepções em que o conceito de romantismo é usado pelos cientistas sociais –, tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 1960 e princípio dos anos 1970, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965). Entre outros tantos exemplos. (RIDENTI, 2014, p. 8-9).

É nesse contexto que se inscreve a vida de Helvécio Ratton, que só iniciaria seu envolvimento com a política no ano de 1966, tendo como grande influência seu ingresso no Colégio Universitário da Cidade de Belo Horizonte. Este possuía um perfil diferenciado em relação às outras escolas da cidade, o que propiciou o envolvimento de seus alunos com discussões culturais e políticas da época.

Helvécio encarnaria o seu primeiro ato de resistência política diante da figura paterna. O pai de Ratton, que era juiz de direito, acreditava na necessidade de respeito ao governo instituído a partir de 31 de março de 1964, enquanto o filho via a patente ilegalidade da ditadura que havia se instaurado no país. Em depoimento dado a Pablo Villaça, o cineasta expõe:

Meu pai, sempre um legalista, dizia que devíamos respeitar a ‘ordem estabelecida’, o presidente em exercício, e não aceitava nossas argumentações de que aquela ‘ordem’ era ilegítima, fruto de um golpe que feria nossos direitos e a Constituição (VILLAÇA, 2005, p. 46).

Todavia, o ingresso efetivo de Helvécio Ratton na resistência à ditadura civil-militar se daria com sua entrada em uma das dissidências da organização POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) cujos encontros em seus grupos de estudos propiciaram a ele uma formação teórica através da discussão de textos marxistas.

A partir de seu ingresso na Faculdade Economia da Universidade Federal de Minas Gerais aos 17 anos de idade, Helvécio se tornou um dos responsáveis pela organização POLOP no interior da faculdade (VILLAÇA, 2005). Nesse período, o movimento estudantil, do qual Helvécio também participava, entrava em ebulição em grande parte das universidades do país e, em contrapartida, houve o aumento da repressão aos estudantes pelo regime.

O crescimento da audácia estudantil levou a episódios de ocupação de dependências universitárias para pressionar o governo ou protestar contra dirigentes universitários. Houve inúmeros casos ao longo de 1968, como os episódios na Faculdade de Filosofia da UFRGS em junho, na Universidade Federal do Pará (UFPA) em agosto, nas faculdades de Medicina e de Ciências Econômicas da UFMG, e a invasão da reitoria da USP, em junho de 1968. Nessas ocasiões, os estudantes demonstraram poder de mobilização e agressividade, o que, combinado à ocorrência de grandes passeatas e confrontos de rua, com muitas mortes provocadas pelos choques com a polícia, levou os órgãos de repressão a temer a perda do controle da situação (MOTTA, 2014, p. 63).

O crescimento da violência estatal foi visto por Helvécio Ratton e seus companheiros como um sinal de que a luta armada seria o único caminho possível para o combate à ditadura. A POLOP então, em meio a essas discussões, muda o nome da organização para COLINA (Comando de Libertação Nacional) e se junta a outras organizações, o que tornaria, segundo Helvécio, o movimento enfraquecido e fragmentado (VILLAÇA, 2005). Sobre a formação do COLINA, Daniel Aarão Reis e Jair Ferreira de Sá expõem que:

Em meados de 1967, a ORM-POLOP sofreria perdas políticas consideráveis com as cisões dos regionais de Minas Gerais e São Paulo, além de militantes e bases no Rio de Janeiro. A cisão de Minas Gerais realizaria, em abril de 1968, uma conferência (da qual participariam delegados do Rio de Janeiro), constituindo-se como organização política e definindo-se pelo caráter socialista da revolução e pela guerra de guerrilhas (...) A organização que surgia, porém, não adotou nenhum nome porque tinha como objetivo participar de um processo maior de fusão de vários grupos e tendências. No decorrer de 1968 realizar-se-ia efetivamente a fusão com militantes que se haviam separado de ORM-POLOP no Rio de Janeiro. Ainda neste ano, a Organização (como então era chamada por seus militantes) realizaria ações de expropriação de fundos e de propaganda armada quando das greves operárias de Contagem. Foi então que o nome COLINA-

Comandos de Libertação Nacional, no início apenas para efeitos propagandísticos, mais tarde impondo-se e identificando a organização (REIS FILHO; SÁ, 1985, p. 134).

Helvécio menciona em sua biografia que, após a formação do COLINA, a organização passou a funcionar mediante clara divisão, que se bifurcava em duas partes de maneira que, por questões de segurança, os membros apenas possuíam contato com aqueles que pertenciam ao mesmo setor da organização. Assim, uma parcela do grupo cuidava das questões políticas ligadas à militância junto aos estudantes e operários, enquanto a outra parcela cuidava das ações armadas – sendo que Ratton fazia parte do primeiro grupo (VILLAÇA, 2005).

O braço da organização em Minas Gerais realizou diversos assaltos a banco, o que começou a atrair a atenção dos militares que, em pouco tempo, desmontaram o aparelho do grupo em Belo Horizonte. Durante a operação de desmonte, os membros do COLINA presentes na casa reagiram a tiros, matando dois policiais em meio ao conflito. Os integrantes presos pelo regime foram duramente torturados⁴ e começou-se a circular a notícia de que alguns deles teriam revelado, mediante tortura, os nomes de outros membros, incluindo o nome de Clemente. Este, codinome de Helvécio, a partir da notícia de que seu nome já estaria nas mãos da repressão, decidiu sair da casa dos pais, indo para um dos aparelhos do COLINA em Belo Horizonte e, posteriormente, para o Rio de Janeiro.

Neste ponto, um adendo se faz necessário. O presente artigo parte da ideia da possibilidade de que se vislumbre a resistência nos movimentos armados de esquerda, conforme colocado a título introdutório. Todavia, não se compreende como resistência atos ligados ao terrorismo⁵ praticado por pequena parte desses grupos em atos isolados, tal como o atentado a bomba no Aeroporto dos Guararapes praticado pela organização Ação Popular. Todavia, a complexidade inerente à realidade dessas organizações, que possuíam muitas divergências internas, e a complexidade do período, permitem também caracterizar parte das ações como resistência à ditadura civil-militar. Nesse sentido, é interessante a contribuição de Marcelo Ridenti:

Pode-se usar apropriadamente o termo “resistência” para essas esquerdas, pois sua luta importou mais pelo significado de combate à ditadura do que pelo intento de ofensiva revolucionária, mais pelo sentido defensivo do que ofensivo, ao contrário da intenção original dos agentes. Independentemente da vontade revolucionária das esquerdas armadas, pode-se constatar em retrospecto que elas eram pequenas e frágeis demais para tomar o poder. Fizeram parte do arco amplo e heterogêneo de oposição à ditadura, que pode ser chamado de “resistência”. As oposições nunca chegaram a se unificar, por vezes

havia divergências inconciliáveis entre elas, pois a única afinidade existente era o fim da ditadura (RINDENTI, 2004, p. 57).

Posteriormente a saída de Helvécio Ratton de Belo Horizonte, o mineiro, natural da cidade de Divinópolis, passou a morar na clandestinidade na cidade do Rio de Janeiro. Foi nesse momento que ele teve o seu primeiro grande contato com o cinema. A vida na clandestinidade exigia que alguns militantes estivessem fora de casa durante o dia, uma vez que se passavam por trabalhadores ou estudantes perante a vizinhança. Alguns deles, então, dedicavam seu dia a idas a museus e bibliotecas, enquanto Ratton optava pelo cinema. Sobre esse período de sua vida, o cineasta comenta:

Fiquei fascinado com as produções do Cinema Novo que, de certa forma, pareciam uma espécie de rascunho dos filmes americanos em função de sua precariedade técnica e suas diferenças de narrativa e temáticas, bem mais próximas de mim. Os longas de Hollywood eram perfeitos, bem-acabados, e isto me distanciava, eu não percebia a possibilidade de fazer algo como aquilo (VILLAÇA, 2005, p. 52).

No ano de 1969, o grupo COLINA fundiu-se a organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), fundando, assim, a VAR-Palmares (REIS FILHO; SÁ, 1985). Esta organização realizou um dos furtos mais famosos da história da ditadura civil-militar: o furto de um cofre localizado na casa da amante do ex-governador do Estado de São Paulo, qual seja, o político Adhemar de Barros. O valor subtraído foi o equivalente a 2,6 milhões de dólares (GASPARI, 2014). Parte desse valor foi parar nas mãos de Helvécio, que teve a função de levá-lo para Brasília a fim de distribuir o dinheiro entre os aparelhos da organização, bem como tinha a função de organizar uma base de apoio para a VAR-Palmares no Estado de Goiás.

Em 1970, Helvécio decidiu sair da organização e do país, o que, segundo ele, teria sido uma decisão difícil, já que significaria, de certo modo, um abandono da luta de tantos companheiros que a cada dia mais sucumbiam nas mãos da repressão (VILLAÇA, 2005). Ratton se exilou no Chile, que, na época, contava com um governo relativamente progressista e já abrigava uma grande comunidade de brasileiros exilados, tais como Fernando Henrique Cardoso, José Serra e Paulo Freire.

O início da década de 70 no Chile parecia promissor, levando em conta, sobretudo, a vitória nas eleições do social-democrata e marxista declarado Salvador Allende. Nesse período, Helvécio começou sua vida como cineasta trabalhando na empresa Chile Filmes. Foi nessa estatal que, para além de sua carreira de cineasta, Ratton iniciou sua trajetória na resistência cultural, uma vez que, a partir de instruções governamentais, começou a produzir curtas sobre a situação político-social vivida pelo

Chile e, principalmente, sobre a pressão que a direita exercia sobre o governo Allende. Sobre esse momento da história chilena, Verónica Valdivia expõe que:

La oposición a la Unidad Popular, en general, ha sido analizada como conjunto, considerando al amplio bloque insurreccional que se organizó en contra del gobierno de Salvador Allende y que incluía a la Democracia Cristiana, el Partido Nacional, los movimientos nacionalistas, las organizaciones empresariales, grandes y pequeñas, ciertas agrupaciones sociales como estudiantes, colegios profesionales, sindicatos, antiizquierdistas, mujeres, etc. La mayoría de ellos apuntan a la lógica política del conflicto, tratando de esclarecer su desenlace, el golpe de Estado (...) (ZÁRATE, 2008, p. 326).

Em outro texto, a autora expõe quais foram as manobras utilizadas por esses grupos:

A campanha da direita atemorizou proprietários medianos e comerciantes, além de mobilizar mulheres e estudantes com a possibilidade de uma expropriação, o temor ao desabastecimento, especialmente de alimentos, e a instalação de uma ditadura comunista de estilo soviético, oposição à qual a Democracia cristã também se integrou (ZÁRATE, 2015, p. 125).

O curta *Os Chacais dos Chacais*, criado e produzido por Helvécio, inaugurou a série de curtas da Chile Filmes com a história de uma imprensa “carniceira que se alimentava de tragédias” (VILLAÇA, 2005, p. 78). É interessante notar a possível influência do Cinema Novo na criação desse primeiro curta, já que a narração da película foi realizada por um repentista. Assim, é válido lembrar, em breve adendo, que um dos aspectos da estética cinemanovista é a adoção de elementos da cultura regional brasileira, sobretudo da cultura nordestina - o que pode ser observado de maneira exemplificativa a partir dos filmes do cineasta Glauber Rocha.

Após a realização desse curta, Helvécio trabalhou em diversos outros projetos cinematográficos no Chile, sendo que o artista considera que a vivência no país se estabeleceu como uma grande escola de cinema para ele.

A situação no Chile começou a se tornar grave no ano de 1973, que teve como seu ponto culminante um golpe de Estado que derrubou o presidente eleito Salvador Allende. Em Santiago, Helvécio presenciou o golpe em plena ebulição. Ele testemunhou a cidade tomada por soldados, tiros dados à revelia contra a população, dezenas de helicópteros pelo ar e ouviu atentamente pelo rádio os últimos momentos de Allende no *Palácio de La Moneda*.

A partir da deposição de Allende, o Chile não seria mais um país seguro para os brasileiros exilados justamente em razão de um golpe de Estado de natureza similar ao

brasileiro. Assim, Helvécio decidiu, mesmo com a ditadura brasileira vivendo os seus anos de maior violência, retornar para o país.

A chegada ao aeroporto da cidade do Rio de Janeiro, não obstante o salvo-conduto que carregava consigo - que foi assinado por um General chileno, pai de seu amigo, recomendando Ratton para o então presidente Médici - foi de medo. Este se fez coerente com os acontecimentos que se seguiriam, uma vez que assim que desembarcou, Helvécio Ratton foi preso e encaminhado para o DOI-CODI do Rio de Janeiro.

No DOI-CODI, Helvécio passou por uma série de interrogatórios e foi parar na “geladeira”, que era um método de tortura comumente utilizado na época. A geladeira era um local fechado, completamente escuro ou completamente claro, em que poderia haver a alternância de temperaturas, emprego de sons e ruídos, dentre outros mecanismos que desnorream o preso (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985)⁶. Além disso, Ratton ficava sem roupa em sua cela e nos momentos dos interrogatórios era levado à inquisição somente de capuz.

Nesse sentido, é importante mencionar que o DOI-CODI da cidade do Rio de Janeiro foi um notório e conhecido centro de tortura, sendo sua atuação na composição do sistema repressivo estatal reconhecida junto ao relatório final da Comissão Nacional da Verdade:

A estrutura formada pelo DOI-CODI centralizou funções de coordenação e execução de ações de repressão contra indivíduos e organizações opositoras do regime. Em termos de hierarquia, o órgão respondia ao comando do I Exército, regido por Syseno Sarmiento, de 1969 a maio de 1971, e sucedido por Sílvio Frota até março de 1974 (BRASIL, 2014, p. 153).

Além disso, o relatório final da CNV aponta para as graves violações de direitos humanos ocorridas no interior desse destacamento, que foi responsável pela morte, dentre outras, do deputado Rubens Paiva e pela tortura de outras centenas de pessoas.

No tocante às várias denúncias de graves violações de direitos humanos ocorridas no DOI-CODI/I Exército, é exemplificador o relato da historiadora Dulce Chaves Pandolfi, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), segundo o qual “durante os mais de três meses que fiquei no DOI-CODI, fui submetida em diversos momentos a diversos tipos de tortura. Umás mais simples como socos e pontapés. Outras mais grotescas como ter um jacaré andando sobre meu corpo nu. Recebi muito choque elétrico e fiquei muito tempo pendurada no chamado pau de arara. [...] servi de cobaia para uma aula de tortura. O professor, diante de seus alunos, fazia demonstrações com meu corpo” (BRASIL, 2014, p. 153-154).

Desde sua entrada no DOI-CODI, Helvécio relata que sofreu uma série de ameaças com o intuito de que entregasse os companheiros de sua época na militância mesmo que decorridos muitos anos de afastamento total da organização (VILLAÇA, 2005).

Depois de 40 dias na prisão, Helvécio foi solto, mas teve de prestar contas se apresentando todos os meses ao Exército para assinar uma declaração de domicílio na cidade de Belo Horizonte. Posteriormente a esse episódio do DOI-CODI, Ratton foi preso novamente no aeroporto ao voltar de uma viagem do Chile. Essa prisão se deu, segundo ele, porque seu nome constava erroneamente como procurado pela polícia. Encaminhado para o DOPS, Helvécio passou 24 horas em uma cela com Aguinaldo Silva, que teria sido preso devido a publicação do jornal *Lampião da Esquina*⁷ (VILLAÇA, 2005), que foi um periódico intensamente censurado pelo regime por “expor o modo de vida de homossexuais de forma a romper com a estigmatização e, ao mesmo tempo, conquistar o reconhecimento de um lugar no mundo, inclusive politicamente” (QUINALHA, 2017, p. 280).

O envolvimento direto de Helvécio Ratton com a ditadura civil-militar se encerrou nesse episódio, mas seu envolvimento com o período teria continuidade em sua produção cinematográfica, que refletiu, sobretudo, as experiências pessoais do cineasta, conforme se verá.

A resistência no tempo expressa nas obras do artista

Após seu retorno para o Brasil, Helvécio Ratton iniciou sua carreira cinematográfica nacional, produzindo longas e curtas-metragens de sucesso, tais como *Em Nome da Razão* (1980), *A Dança dos Bonecos* (1986), *Menino Maluquinho* (1995), *Amor & Cia* (1998), *Uma Onda no Ar* (2002), entre outros. Contudo, foi apenas no ano de 2006 que sua produção se dedicou efetivamente à narrativa do período da ditadura civil-militar.

Todavia, o interesse do cineasta em retratar esse período surgiu em um momento anterior. No final da década de 80, Ratton planejou a filmagem de *Era uma vez em Brasília*, que contava a história de um casal de militantes políticos. Em 1989 o filme foi aprovado pela Embrafilme, estatal responsável pelo universo cinematográfico brasileiro, que concedeu uma parcela da verba que seria destinada para a produção (VILLAÇA, 2005). Contudo, o filme ficaria só no projeto, já que, após a eleição de Fernando Collor de Mello, a Embrafilme seria fechada, dando início a um dos piores momentos do

cinema nacional. Apesar disso, Helvécio Ratton considera que esses acontecimentos teriam sido necessários para a produção posterior de *Batismo de Sangue*, conforme se observa no seguinte trecho de sua biografia:

De certa forma, foi melhor, pois agora que estou preparando *Batismo de Sangue*, meu próximo longa, percebo que não teria o distanciamento crítico necessário para dirigir um filme tão próximo de minhas próprias experiências – ao contrário deste novo projeto, que, por ser narrado a partir da ótica dos dominicanos, me permitirá assumir uma postura menos complacente e mais crítica. E voltamos, dessa maneira, à inteligência do conceito de “filmografia imaginária” criado por Paulo Emílio. Afinal, *Era uma Vez em Brasília* pode até não ter saído do papel, mas foi fundamental para meu crescimento profissional (VILLAÇA, 2005, p. 249).

A produção cinematográfica brasileira sofreu uma queda drástica com o fechamento da Embrafilme, tendo alcançado uma recuperação considerável apenas a partir do que ficou conhecido como *Cinema de Retomada*, que “é geralmente compreendido como o cinema brasileiro produzido entre 1995 e 2002, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a partir da entrada em vigor da lei do audiovisual” (MARSON, 2006, p. 14). Esse período parece ter sido propício também para o lançamento de filmes sobre a ditadura civil-militar brasileira, tais como *Lamarca* (1995), *O que é isso, companheiro* (1997), dentre outros.

O cenário favorável para a realização de filmes com essa temática também se estabeleceu devido à ascensão ao poder político daqueles que se colocaram contrários à ditadura. Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva participaram, cada um a seu modo, da resistência à ditadura civil-militar. Esse contexto influenciou o crescimento do debate público sobre o período em questão. Nesse sentido, é interessante mencionar que uma das obras mais conhecidas sobre a ditadura e que ganhou grande repercussão fora dos muros acadêmicos foi lançada nesse período, sendo ela a coletânea de livros de Elio Gaspari⁸.

O crescimento do debate também ocorreu na academia, já que as problematizações em torno de questões como os possíveis privilégios dados a essa ou aquela visão histórica sobre a ditadura vieram à tona. Isso ocorreu, sobretudo, nas discussões sobre os 40 anos do golpe civil-militar, que teve como evento acadêmico central o seminário realizado pelo CPDOC na cidade do Rio de Janeiro (MELO, 2005).

Independentemente dos rumos dessa discussão, que ecoam até os dias de hoje, é importante notar que o cenário de produção de *Batismo de Sangue* (2006) foi propício para enunciação de discursos históricos pela esquerda que esteve na resistência à ditadura e sofreu as inúmeras violências vindas de seus porões. Talvez a constatação

desse momento privilegiado de enunciação só seja possível com os olhos postos no momento de escrita deste artigo, já que o que se vive é a institucionalização de uma narrativa falseadora da história pelo Governo Federal, que comemora o dia 31 de março de 1964 e tem no seu comando um presidente que saúda torturadores (GUIMARÃES, 2020).

A construção desse cenário é importante para dimensionar o lócus enunciativo do qual parte o produtor e diretor do filme *Batismo de Sangue*. Todavia, esse lócus enunciativo não deve ser confundido com mero subjetivismo que beira à imparcialidade, já que é um filme baseado em fatos que ocorreram no mundo, mas esses fatos são contados sob uma determinada perspectiva, o que elimina o objetivismo ou neutralidade, que, aliás, se mostrou impossível até mesmo no fazer histórico após a superação da visão positivista que dominou início do Século XX.

Desse modo, conjugando-se o cenário em que se deu a produção do filme e as vivências do cineasta enquanto membro da esquerda ativamente resistente à ditadura, será possível verificar que *Batismo de Sangue* (2006) manifesta uma narrativa histórica singular fruto de um lócus enunciativo específico do qual parte Helvécio Ratton.

Batismo de Sangue

Dirigido e produzido por Helvécio Ratton, o filme *Batismo de Sangue* (2006), inspirado em livro homônimo de autoria de Frei Betto (1987), conta a história da participação de um grupo de frades dominicanos na resistência à ditadura civil-militar. Os frades participaram, sobretudo, de ações em conjunto com a Ação Libertadora Nacional de Carlos Marighella.

O enredo gira em torno das figuras dos Freis Betto, Osvaldo, Fernando, Ivo e, principalmente, da figura do Frei Tito, que participaram da resistência à ditadura auxiliando à ALN em questões como transporte de pessoas, de dinheiro, envio de mensagens entre os membros da organização, ajuda no exílio daqueles que estavam sob a mira da repressão, dentre outras ações.

A primeira cena do filme é densa e trágica: o suicídio de Tito em um convento na França. O sofrimento mental do Frei, após o trauma derivado das intensas torturas sofridas nas mãos de Sérgio Fleury, o mobiliza ao ato final e se estabelece como fio condutor da narrativa que se segue. A sequência do filme seria uma espécie de retorno à cena inicial. É mostrado o envolvimento dos dominicanos com as questões políticas, suas ligações com o movimento estudantil dentro da Universidade de São Paulo, o

estabelecimento de ligações com a ALN, o auxílio dos frades na organização do fracassado Congresso da UNE em Ibiúna, a colaboração deles com a ALN e, por fim, a prisão dos frades.

A prisão parece ser o elemento conector do filme e que ata as duas pontas da narrativa. Os frades dominicanos caem nas mãos do notório delegado-torturador do DOPS de São Paulo: Sérgio Fernando Paranhos Fleury. Quando da prisão dos frades, o delegado sabia da ligação dos dominicanos com Carlos Marighella, que, no momento da prisão, era o homem mais procurado do Brasil. Desse modo, é de se imaginar que as torturas sofridas pelos frades nas mãos de um já conhecido carrasco seriam exemplares, visto que a situação envolvia a possibilidade de captura de Carlos Marighella.

Seguem-se cenas terríveis de tortura sob os mais diversos e tenebrosos métodos: pau-de-arara, choques elétricos, cadeira de dragão, espancamentos, dentre outros.

Após as torturas, os Freis Fernando e Ivo acabam revelando que Marighella marcava o encontro com os frades por meio de telefonema direcionado à livraria Duas Cidades, que pertencia à Ordem dos Dominicanos. Em seguida, é montada a operação “Batina Branca”, que, por meio de interceptação telefônica na livraria, descobre o ponto de encontro dos frades com o guerrilheiro: a Alameda Casa Branca (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO). Nesse local, Marighella é assassinado pelos agentes do regime.

Posteriormente à prisão dos frades, o filme se centra no sofrimento de Frei Tito, que, traumatizado com as torturas vividas, adoece gradualmente até o final ou início do filme. O dominicano consegue sair da prisão após o seu nome constar na lista dos 70 presos libertados em troca da liberação do embaixador suíço sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária de Carlos Lamarca (MEMORIAL DA DEMOCRACIA). Então, Tito vai para um convento na França.

O enredo do filme é bem claro e de fácil acompanhamento, já que todas as cenas e eventos são didaticamente narrados. Nesse sentido, alguns críticos apontaram, inclusive, para o excesso de didatismo da trama. Todavia, esse era um elemento claramente buscado por Helvécio, que visava, conforme informa em sua biografia (VILLAÇA, 2005), propiciar às gerações mais novas o conhecimento sobre o que foi o período da ditadura brasileira. Essa intenção de Ratton o teria motivado, inclusive, na escolha da roteirista Daniela Patarra, que não havia vivido o período em questão e, por isso, possibilitaria tornar mais nítida a ditadura para as gerações mais novas.

Além disso, Helvécio expõe em sua biografia que a escolha da temática do filme teria se dado em virtude da inexistência de filmes sobre a participação dos dominicanos

na luta contra a ditadura, bem como o fato de que não gostaria de fazer um filme similar ao *O que é isso, companheiro?* do cineasta Bruno Barreto.

Após a breve exposição da obra neste tópico, cabe a pergunta: quais seriam os contornos do discurso histórico produzido por *Batismo de Sangue*?

O tempo e a obra do artista

A narrativa fílmica, conforme já mencionado ao longo deste artigo, é produtora de um determinado discurso histórico justamente pelo modo como é concebida, fenômeno que foi alcunhado como *História no Cinema* por Marcos Napolitano (2008). Sobre a relação entre história e cinema:

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos (BARROS, 2011, p. 180).

Nesse sentido, o discurso histórico produzido por *Batismo de Sangue* (2006) parte da perspectiva dos frades dominicanos, o que não ocorre apenas por ser inspirado no livro de Frei Betto (1987), que participou diretamente dos acontecimentos, mas porque a escolha narrativa de Helvécio Ratton foi claramente essa - já que, mesmo sendo inspirado no livro homônimo, poderiam ter ocorrido adaptações, tal como em muitos filmes. Além disso, o lócus enunciativo do qual o cineasta parte possibilitou a perspectiva adotada, já que devem ser levadas em conta as vivências do cineasta e o momento histórico em que a obra foi produzida, o que vale para toda obra cinematográfica.

Um primeiro aspecto interessante de se destacar, no que tange à aproximação da obra com as vivências do autor, é que Helvécio Ratton conheceu o Frei Tito quando os dois viviam no exílio no Chile – uma vez que, posteriormente a libertação do dominicano, os 70 presos trocados pelo então embaixador suíço foram enviados para o

país vizinho. Além disso, existe outra questão aproximativa interessante: o primo de Helvécio Ratton, Luiz Felipe Ratton, era frade dominicano e ajudou o Frei Tito a organizar o Congresso da UNE em Ibiúna (GOMES, 2014).

A intersecção entre a vida do cineasta e a obra ocorre também, fundamentalmente, pelo aspecto de que tanto os frades dominicanos quanto Helvécio participaram de grupos de resistência armada à ditadura civil-militar. Desse modo, a perspectiva adotada pelo filme, ao mostrar parte das ações dessas organizações na clandestinidade, também pode ser relacionada às vivências de Ratton. Aliado a isso, o tipo de participação exercida nessas organizações, tanto pelo cineasta quanto pelos frades dominicanos, foi similar, já que ambos não participaram da luta armada diretamente, mas a auxiliaram com tarefas secundárias.

Além disso, a aproximação também se dá em relação ao modo como a tortura foi abordada, afinal, Helvécio também foi torturado e perdeu vários companheiros para a violência estatal. Esta parece ter ocupado o centro do filme, de modo que, para além da abordagem da tortura, ela foi mostrada em toda sua visceralidade e crueza. A convivência direta do *artista* com o sofrimento pode ser tributária do fato de *Batismo de Sangue* (2006) ser um enredo construtor da dor e do martírio de Tito.

As cenas de tortura são inegavelmente uma marca do filme, já que sua abordagem se deu de maneira visceral e em cenas relativamente longas ao usual até então, o que, de certo modo, desagradou parte da crítica que enxergou um excesso nesse quesito. Essa maneira de abordar a violência dos agentes da Ditadura e a violência causada pelos agentes, que se consubstanciaria no ato final da vida de Tito e inicial do filme, vai na contramão de uma obra como *O que é isso, companheiro?*, que apresenta aos espectadores um torturador com crise de consciência - o que é criticado em grande parte dos artigos que compõe o livro *O Sequestro da História* organizado pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho (1997).

A escolha da temática do filme e a centralidade dada à ação dos dominicanos também parte de questões conjunturais do período. *Batismo de Sangue* (2006) surge pós-Cinema de Retomada em um momento em que alguns filmes sobre o período da ditadura civil-militar já haviam sido produzidos, sendo que nenhum deles tratava da resistência dos dominicanos.

Outro aspecto relevante é o fato, já mencionado, de que parcela dos que participaram da resistência ao golpe de Estado se encontravam no poder político do Brasil nos anos de elaboração do filme. Assim, os filmes sobre a ditadura que surgiam nesse momento acompanhavam as primeiras medidas de Justiça de Transição, como a

criação da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos por Razões Políticas, do Projeto Memórias Reveladas e do Projeto Marcas da Memória. Essas iniciativas contribuíram para o início do resgate do passado pelos órgãos públicos e para o fim do silêncio em relação ao período, o que, sem dúvidas, gerou um ambiente propício para o lançamento de uma história sobre a resistência dos dominicanos que até então teria alcançado poucas pessoas.

A centralidade nos dominicanos, bem como em sua resistência e torturas sofridas durante a ditadura, também tem relação com outra questão que diz respeito às circunstâncias da morte de Marighella. Após a morte do líder da ALN pelos agentes de Estado, jornais e revistas divulgavam a versão dos órgãos de repressão de que os dominicanos teriam traído a esquerda ao entregar Marighella à ditadura. Nesse sentido, inclusive parte da esquerda, como Jacob Gorender, também advogava essa narrativa. Ao escrever seu livro *Batismo de Sangue*, Frei Betto (1987) tentou desarticular essa versão ao expor que o guerrilheiro teria sido preso em virtude da infiltração de agentes da repressão na ALN e que os dominicanos teriam sido apenas uma peça final da articulação da operação de captura. Todavia, quando *Batismo de Sangue* (2006) foi filmado, essas questões já não se encontravam no centro acalorado dos debates, de modo que Helvécio Ratton acabou privilegiando outras perspectivas em sua obra, como a trajetória dos dominicanos, em detrimento das circunstâncias da morte de Marighella.

Conclusão

A vida e a obra de Helvécio Ratton se cruzam sob o signo da resistência. Esta parece ser o elemento essencial para a compreensão do lócus enunciativo do qual o cineasta parte para a construção de sua obra *Batismo de Sangue* (2006), que, como toda obra artística, produz uma enunciação específica de sentido e, no caso em questão, um discurso histórico.

O cineasta que experienciou uma vida política em grupos armados, mesmo que sua atuação não tenha se dado diretamente na luta armada, teve contato com uma parte da resistência à ditadura civil-militar que é desconsiderada por aqueles que veem como resistência apenas movimentos calcados na defesa de um Estado liberal burguês. Não obstante essas críticas, as ações desses grupos, excluídas as ações terroristas consubstanciadas em atos isolados, se enquadrariam como resistentes à ditadura, já que este artigo compreende o termo resistência como o conjunto de atos contrários ao poder instituído.

Partindo dessas vivências do artista, atreladas a um momento propício para a enunciação das narrativas daqueles que fizeram parte da resistência à ditadura, foi possível verificar uma perspectiva singular no filme *Batismo de Sangue* (2006), que teve como foco narrativo as experiências dos dominicanos e as torturas sofridas por Frei Tito. Esses enfoques são produtores de um discurso histórico específico, que são fruto do entrelaçamento do artista com seu tempo.

Referências

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Projeto: Brasil Nunca Mais*. 13 ed. São Paulo: Editora Vozes 1985.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun., 2011.

BATISMO de sangue. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: 2006. Filme, (110 min).

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1987.

CALIL, Gilberto Grassi. O revisionismo sobre a ditadura brasileira: a obra de Elio Gaspari. *Revista Catalana D'història*, n. 7, p. 99-126, 2014.

CALIL, Gilberto Grassi. Elio Gaspari e a ditadura brasileira: uma interpretação revisionista. In: SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de; MELO, Demian Bezerra de; CALIL, Gilberto Grassi. *Contribuição à crítica da historiografia revisionista*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017, p. 79-112.

DUSSEL, Enrique. *Política de la liberación: historia mundial y crítica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: A ditadura envergonhada*. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, Victor Emmanuel Farias. *Do livro ao cinema: memórias da ditadura em Batismo de Sangue e O que é isso, Companheiro?*. Fortaleza, 2014. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará.

GUIMARÃES, Júlia. Interpretações em disputa sobre o golpe civil-militar de 1964 no Mandado de Segurança 36.380/DF. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL ABRASD – SOCIOLOGIA JURÍDICA HOJE: Cidades inteligentes, crise sanitária e desigualdade social, 2020, Porto Alegre. *ANAIS DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRASD: TRABALHOS COMPLETOS*. Porto Alegre: 2020. p. 1071-1079.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

- MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MELO, Demian Bezerra de. *A miséria da historiografia: O revisionismo historiográfico 40 anos depois do golpe de 1964*. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Bacharel em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *70 são libertados no último sequestro – Embaixador suíço é mantido refém por 47 dias na mais longa das negociações*. Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/70-sao-libertados-no-ultimo-sequestro>>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.
- MEMÓRIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. *Verbete Livraria Duas Cidades*. Disponível em: < <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/livraria-duas-cidades/>>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. A estratégia de acomodação da ditadura brasileira e a influência da cultura política. *Revista digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*. Año 8, n. 17, pp 9-25, Mai/Ago. 2016.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *As Universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, p. 863-902, set/dez, 2015.
- QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. *Imagens da Revolução: Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961 a 1971*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1985.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá Motta (orgs). *O golpe e a ditadura civil-militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: Memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

TEMPO E ARTISTA. Chico Buarque: Rio de Janeiro, 1993. CD

VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Rattón: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2005.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. *Nacionales y grelistas: El ‘parto’ de la nueva derecha política chilena (1964-1973)*. Santiago, Lom Ediciones, 2008.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. *Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989)*. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

¹ Em relação a esse ponto, um adendo é necessário. Este trabalho compreende que as obras artísticas são produtos de seus contextos de enunciação sem, todavia, compreender que há uma determinação absoluta da obra por seu meio de produção. Essa determinação absoluta caminha no sentido de um simplismo que não abarca a complexidade das interações entre o sujeito e o seu meio. Todavia, é inegável a influência exercida pelo contexto econômico, social e político em que o indivíduo se encontra na obra produzida.

² A disputa de sentidos em torno da palavra “resistência” pode ser visualizada sobretudo nos escritos teóricos a respeito da resistência ao fascismo italiano e ao Regime de Vichy instalado na França após a ocupação nazista (ROLLEMBERG, 2016).

³ Se trata de uma motivação, e não de uma justificação a um golpe de Estado contra um governo constitucional como o foi o do presidente João Goulart. Sobre os aspectos institucionais do golpe, o historiador Mateus Henrique de Faria Pereira argumenta que: “No que se refere à correta utilização do conceito de golpe convém destacar, dentre outros fatores, um aspecto factual. Trata-se da vacância da presidência. Ainda hoje muitos atribuem a suposta fuga de João Goulart para o Uruguai como a razão para a decretação da vacância pelo presidente da Câmara, Ranieri Mazzili. Esse tipo de “versão” é desmentida pelos fatos e legitima o golpe. Na verdade, a vacância anunciada em 1º de abril de 1964 foi inconstitucional na medida em que João Goulart permaneceu no país até o dia 4 de abril de 1964” (PEREIRA, 2015, p. 874).

⁴ Em um capítulo em que descreve as torturas sofridas pelos membros presos do COLINA, Elio Gaspari encerra esta parte do livro com a seguinte frase: “O Exército Brasileiro tinha aprendido a torturar” (GASPARI, 2014, p. 364).

⁵ É extenso e complexo o debate a respeito das fronteiras entre resistência e terrorismo. Para Elio Gaspari, o termo terrorismo diz respeito às “atividades praticadas por organizações clandestinas que, sob quaisquer justificativas políticas, tenham cometido crimes contra pessoas ou patrimônios estranhos ao conflito” (GASPARI, 2014, p. 241). Nesse sentido, entende-se que os atos que atingiam terceiros seriam considerados como atos terroristas, o que parece ser uma definição interessante para a delimitação das fronteiras entre atos de terrorismo e resistência.

⁶ O relatório Brasil Nunca Mais reuniu uma série de processos cujos relatos dos presos sobre a “geladeira” demonstram que ela foi utilizada de diversas maneiras (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

⁷ Sobre o caráter cis-hetero normativo da ditadura civil-militar ver em: QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo.

⁸ Contudo, é importante mencionar que coletânea de livros do jornalista é criticada por alguns historiadores, que observam a obra, sobretudo, como revisionista. Gilberto Grassi Calil aponta que a obra seria revisionista porque aborda o golpe de Estado como uma responsabilidade da esquerda, o período de 1964-1968 como uma ditadura ainda não efetiva e o período de 1979-1988 como não ditatorial (CALIL, 2014, 2017) – encurtando, desse modo, a ditadura.

Artigo recebido em 18 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 22 de setembro de 2021.