

Revista do Grupo de
Pesquisa Ciência, Saúde,
Gênero e Sentimento -
CISGES/UNISA/CNPq

V.3, N.2, dezembro de 2020
ISSN: 2674-9653

PLURALISTAS



Pierre Verger, 1953

EQUIPE EDITORIAL

Editora Chefe

Thayná Alves Rocha
Universidade Santo Amaro

Editores Científicos:

Alexander Willian Eugênio de Souza
Universidade Santo Amaro

Daniel Ferreira Santos Sobrinho
Universidade Santo Amaro

Lucciano Franco de Lira Siqueira
Universidade Santo Amaro

Paula de Carvalho Viana
Universidade Santo Amaro

Raquel Felício
Universidade Santo Amaro

Conselho Consultivo (Pareceristas)

Alana Clecy dos Santos
Universidade Estadual do Piauí

Alexandre Rocha Carvalho
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Álvaro de Souza Maiotti
Universidade Federal de São Paulo

Andressa Maria dos Santos
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Carolina Maia Blois Moucherek
Universidade Santo Amaro

Celso Franklin da Rocha
Universidade Santo Amaro

Daniele Nunes da Silva
Universidade Santo Amaro

Giselma Roberto da Silva Cardoso
Instituto Total de Educação e Qualificação

Jonathan Santos Silva
Universidade Santo Amaro

Julia da Rosa Savian
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Kátia Silva Simões
Universidade Santo Amaro

Leonardo Augusto Ramos Silva
Universidade Federal do Pará

Ligia Baruque Diogo
Universidade Santo Amaro

Lucas Augusto Souza de Jesus
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Maria do Carmo de Carvalho
Universidade Estadual do Piauí

Nathan Henrique da Silva Lermen
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Patrícia Rocha Carvalho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Paula Eloise dos Santos
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Valéria Ribeiro de Oliveira
Universidade Estadual do Piauí

Washington Silva Siqueira
Universidade Santo Amaro

EDITORIAL

A MÚSICA NA HISTÓRIA: MANIFESTAÇÕES SOCIAIS, CULTURAIS E IDENTITÁRIAS

Thayná Alves Rocha
Editora Chefe

As músicas sublinham os mais variados sentimentos. É possível observá-las como mecanismos de expressão e comunicação com múltiplas funções. Colaboram diretamente para a conexão e desenvolvimento humano, construindo identidades com um ingrediente cultural: o som, a letra, as rimas, as danças, os festejos. Contam-nos histórias, entoam palavras que sanam dores e outras as provocam, há aquelas que não se esquece, pois marcam amores e desamores, evidenciam atos políticos, desmascaram a violência, o preconceito ou são manifestações de resistências. As músicas unem de forma poética as gerações, seus estilos caracterizam épocas, sociedades e perpassam os tempos.

Entendendo a música como forma de linguagem, a edição de número 5 da *Revista Pluralistas* se constitui como um espaço a mais de colaboração com o diálogo sobre os impactos e as influências das músicas nos contextos históricos, como fator que contribui para as diversas manifestações sociais, culturais e identitárias.

Nessa ampliação, a partir deste número, a revista amplia espaço da participação como corpo editorial e parecerista de alunos vinculados a programas de Pós-Graduação *Lato Sensu e Stricto Sensu* da UNISA ou ex-

ternos. Partimos do pressuposto de que, como mestrandos, os pesquisadores não possuem a titulação, portanto, ainda são Graduados ou Especialistas. A interpretação atual é decorrente das dinâmicas do Grupo de Pesquisa, da emergência de uma terceira linha, que conduzirá a próxima edição como elo, rito de passagem, como deve ser. É preciso destacar que tanto a Revista *Pluralistas*, quanto o CISGES/UNISA/CNPq emergem do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, origem de suas existências.

A revista que editamos apresenta como novidade – além da fotografia na capa – a seção Artigos Livres, ampliando a divulgação de textos que não estão alinhados aos dossiês que organizam as edições. Tais mudanças visam adensar o conteúdo da revista, ampliando, assim, a divulgação do conhecimento científico pluralizado nos diálogos interdisciplinares, nos debates produzidos nas Ciências Humanas.

DOSSIÊ ARTIGOS: TEMÁTICO

- VOZES ANCESTRAIS: 6
FESTIVAL DE CULTURA NEGRA DO QUILOMBO
SAMBAQUIM
XAVIER FILHO, José Luiz
- CÂNTICOS DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS 22
DA PENHA DE FRANÇA:
LITURGIA, MEMÓRIA E DEVOÇÃO
MOREIRA, Alessandra Guedes
- O BLUES COMO PROTESTO: 36
A MÚSICA NEGRA EM CHICAGO (1930-1969)
SILVA, Felipe Araújo Rodrigues da
- CRITICA “INTEMPORAL”: ENSAIOS DE ADORNO 50
SOBRE O JAZZ
FREITAS, Audrey Martins Moura
- A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA NAS MÚSICAS 68
DE BEZERRA DA SILVA
PEREIRA, Ana Carolina dos Santos
- SAMBA: RESISTÊNCIA, CULTURA E 82
IDENTIDADE NACIONAL
ARAÚJO, Cleide Franco
- MÚSICA DURANTE O INTERREGNO (1649-1660): 98
O IMPACTO DA ASCENSÃO PURITANA NA PRODUÇÃO
MUSICAL INGLESA
MELLO, Luiz Henrique Mueller

ENTREVISTA

- Entrevista com o Doutor Rafael Lopes de 108
Sousa. Professor do Mestrado Interdisciplinar
em Ciências Humanas da Universidade de Santo
Amaro (Unisa). Doutor em História Social pela
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

SUMÁRIO

ARTIGOS LIVRES

- 114 PROCESSO DE MARGINALIZAÇÃO INFANTIL E REGULAMENTAÇÃO DO CONCEITO DE INFÂNCIA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DO CASO BERNARDINO (1889-1930)
SILVA, Sangilly Pereira dos Santos da
- 132 PRÁTICAS DA SENSIBILIDADE RELIGIOSA: O AMOR CRISTÃO EM TERESA DE LISIEUX
MONTEIRO, Danilo Moura
- 152 UMA INTRODUÇÃO À SAGA DOS GROENLANDESES
SILVA, Erica Tavares da

RESUMOS EXPANDIDOS

- 162 OCUPAÇÕES E LUTA DE CLASSES: O MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM-TETO - MTST E A LUTA PELO DIREITO À MORADIA
SILVA, Daniela Barbosa
- 164 CENSURA POR ARRENDAMENTO: O *CORREIO DA MANHÃ* PRIVADO DA LIBERDADE DE NOTICIAR
BENSE, Fábio

RESENHAS

- 169 A TEORIA POLÍTICA FEMINISTA: DEBATES, CONTRIBUIÇÕES E POSSIBILIDADES
MARQUES, Ivana Aparecida da Cunha
- 173 MAZELAS DE UM BRASIL CONTEMPORÂNEO
LOPES, Gustavo Ramos
- 175 ORGANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA NA PESPERSCTIVA DE BELL HOOKS
FREITAS E SOUZA, Maciana de
SILVA, Aylana Paula dos Santos

VOZES ANCESTRAIS:
FESTIVAL DE CULTURA
NEGRA DO QUILOMBO
SAMBAQUIM

ARTIGO

ANCESTRAL VOICES:
BLACK CULTURE
FESTIVAL OF
QUILOMBO SAMBAQUIM

XAVIER FILHO,
José Luiz

Graduado em História pela
Universidade de Pernambuco
- UPE. Pós-graduando lato
sensu em História e
Cultura Afro-Brasileira
pelo Instituto Pedagógico
de Minas Gerais - IPEMIG
e em Ensino de História
pela Faculdade Venda Nova
do Imigrante - FAVENI.
Professor de História na
rede municipal de ensino
do município de Lagoa dos
Gatos, Pernambuco.

jlxfilho@hotmail.com.

Resumo

Apresentamos e analisamos neste trabalho o Festival de Cultura Negra do Quilombo Sambaquim, que é o principal evento cultural realizado anualmente na comunidade localizada na cidade de Cupira - PE. É, nessa festa, que são apresentadas as manifestações culturais, como, as religiosas, as músicas e a dança. Além de reforçar os laços sociais entre os quilombolas, acreditamos que as festas são uma poderosa arma que representam um espaço de emancipação social e uma resistência quilombola em torno de suas tradições e construções identitárias, por isso, este trabalho narra como se constituem os processos rituais no festival de cultura negra no campo simbólico, bem como a representação da dança da Mazurca dentro do festejo, relacionando-os ao contexto histórico-cultural. Neste caso, a pesquisa será de natureza qualitativa, já que, para estudar os processos rituais nas festas da comunidade quilombola, faz-se necessário analisar as relações que perpassam os sentidos e os significados atribuídos pelos atores sociais a esta manifestação. Conhecemos a história de Sambaquim e suas festividades a partir das entrevistas e narrativas da comunidade, valorizando não só a história do espaço em que vivem, mas a história de vida dessas pessoas. Logo, o quilombola precisa ser ouvido e a tradição oral é uma fonte essencial numa comunidade sem escrita, principalmente entre os membros mais velhos. É necessário conhecer a sua história e as relações sociais através da fala.

Palavras-chave:

Quilombo; festividades; ancestralidade; identidade negra.

Abstract

We present and analyze in this work the Black Culture Festival of Quilombo Sambaquim, which is the main cultural event held annually in the community located in the city of Cupira - PE. It is at this party that cultural manifestations are presented, such as religious, music and dance. In addition to reinforcing social ties between quilombolas, we believe that parties are a powerful weapon that represent a space for social emancipation and quilombola resistance around their traditions and identity constructions, so this work narrates how ritual processes are constituted. In the festival of black culture in the symbolic field, as well as the representation of the Mazurca dance within the festivities, relating them to the historical-cultural context. In this case, the research will be of a qualitative nature, since, in order to study the ritual processes at the quilombola community parties, it is necessary to analyze the relationships that permeate the senses and meanings attributed by the social actors to this manifestation. We know the history of Sambaquim and its festivities from the interviews and narratives of the community, valuing not only the history of the space in which they live, but the life story of these people. Therefore, quilombola needs to be heard and oral tradition is an essential source in an unwritten community, especially among older members. It is necessary to know their history and social relationships through speech.

Keywords:

Quilombo; festivities; ancestry; black identity.

INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo Quilombo Sambaquim nasce de uma interferência na trajetória da pesquisa: quando localizamos a comunidade, fortuitamente, em 2009, e o lugar tornou-se ponto de encontro com os moradores e um espaço de estudos.

As únicas fontes que existem são seus moradores. Conhecemos a história do quilombo a partir das entrevistas e narrativas da comunidade. Percebemos que o reconhecimento dado pela *Fundação Cultural Palmares (FCP)*, de que a comunidade é um remanescente de quilombos, deu aos moradores um significado de se sentirem importantes historicamente. O reconhecimento seria um marco na valorização de pertencer ao grupo.

Em Cupira, a população, de certa forma, os discrimina, ou pelo menos, os moradores de Sambaquim sentem-se discriminados, mas o reconhecimento pela FCP fez nascer um sentimento de certeza e orgulho do quanto eles fazem parte da história de maneira significativa, num contexto, inclusive, nacional. Eles passam a valorizar suas memórias, os ensinamentos deixados pelos mais velhos, suas tradições, sua cor e etnia e a comemorar seus momentos de festas. Passaram, então, a não se sentirem tão inferiorizados. O estudo contribuiria na preservação destes aspectos, pois pretende-se dar o retorno aos seus moradores, através de uma relação a ser estabelecida pela Associação e da Escola que lá existem.

Partimos, portanto, desses pressupostos para ter como responsabilidade, compreendê-los, fazer do quilombola o protagonista de sua história. O significado deste estudo está evidenciado sob esses aspectos. Uma micro-história. Conforme Giovanni Levi:

Neste tipo de investigação, o historiador não está simplesmente preocupado com a interpretação dos significados, mas antes em definir as ambiguidades do mundo simbólico, a pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também dos recursos materiais (2011, p. 13).

Não se trata, aqui, de uma perspectiva da história local, mas sim de uma abordagem numa escala micro-histórica, que possa representar um conhecimento estrategicamente voltado para um contexto mais amplo, que seria o estudo dos remanescentes de quilombos no país e suas contribuições culturais.

Os relatos que nos foram fornecidos são decorrentes de uma herança ancestral, que ao passar do tempo, passaram a fazer parte da memória coletiva dos moradores. Em nossa pesquisa, buscamos reconstituir o processo de ocupação territorial do quilombo através dessas histórias, muito embora, elas parecessem um quebra-cabeça, os relatos foram significativos, no sentido de que, por meio delas, os entrevistados retomam o passado e reelaboram o significado de sua identidade no presente.

A história do negro brasileiro, em particular do negro que se fez cam-

ponês demanda a compreensão de um tempo de existência, que diz respeito ao presente das comunidades negras, mas diz respeito também ao seu passado, à sua origem que nos é contada por fragmentos. Fragmentos prenhes de vida, repletos de histórias, partes integrantes da memória e tradição (GUSMÃO, 2001, p. 338).

Alguns aspectos foram essenciais para identificar o significado dado, pelos moradores, aos seus ancestrais, como, nossas idas à casa de farinha, ao terreiro¹, às serras e aos rios do sítio. Através desses elementos visitados, os moradores ressaltam a importância dos “antigos” do sítio e os relacionam a sua identidade, pois eles registram esses locais como herança que faz parte da história deles.

A procura dos critérios ditos ‘objetivos’ da identidade [...] étnica não deve fazer esquecer que, na prática social, esses critérios (por exemplo, a língua) são objeto de representações mentais, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento, em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de representações objetivas, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter dessas propriedades e dos seus portadores. Em outras palavras, as características que os etnólogos e os sociólogos objetivistas arrolam funcionam como sinais, emblemas ou estigmas logo que são percebidas e apreciadas como o são

na prática. Deve-se, assim, romper com as pré-noções da sociologia espontânea entre a representação e a realidade, com a condição de se incluir no real a representação do real, ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais, mas também de manifestações sociais destinadas ao reconhecimento coletivo (BORDIEU, 1989, p. 112-113).

Nesse aspecto, abre-se um leque de possibilidades para analisar e interpretar os estudos sobre os grupos étnicos. Neste caso, a ancestralidade quilombola e suas relações históricas e interétnicas através da memória coletiva, tendo em vista que estes conceitos, como afirma Ginzburg, “são instrumentos de distanciamento para encarar criticamente a realidade, sem se deixar tragar por ela” (GINZBURG, 2001, p. 12). Logo, colocamos a identidade étnica como diferente de outras, pois ela está ligada e orientada para o passado:

Essa referência a uma origem comum presumida parece recuperar, de certo modo, a própria noção de quilombo definida pela historiografia. Vale assinalar, contudo, que o passado a que se referem os membros desses grupos “não é o da ciência histórica, mas aquele em que se representa a memória coletiva” — portanto, uma história que pode ser igualmente lendária e mítica (O'DWYER, 2002, p. 7).

O que nos leva a considerar o Festival de Cultura Negra no quilombo Sambaquim, nessa pesquisa, é exatamente a importância que os moradores dão a ele e as relações de identidade que eles es-

¹ Destacamos aqui que o termo terreiro, de acordo com os moradores do quilombo Sambaquim, é usado como espaço para reuniões festivas e não para práticas de religiões africanas.

tabelecem a partir dessas festas, que pudemos observar durante o nosso contato com esses moradores. As festas nessas comunidades são arraigadas de simbolismos míticos e que fazem parte da história e da cultura local.

Independente de suas origens, as festas são verdadeiras encenações a céu aberto que têm como cenário as ruas e praças públicas das cidades. As festas possuem características únicas, por estarem associadas à civilidade, por reviverem lutas, batalhas e conquistas, homenagearem heróis, personalidades e mitos. Podem estar associadas à religiosidade como acontece com as festas litúrgicas ou em louvor aos santos, principalmente em louvor aos santos padroeiros de cada localidade; podem estar ligadas aos ciclos do calendário para comemorar os momentos importantes da vida cotidiana, como no caso das festas de colheitas ou festas da culinária; podem ser festas folclóricas que recriam algo que ficou na memória coletiva; podem ser festas étnicas por expressarem a tradição cultural das comunidades de imigrantes, sobretudo europeias ou podem, ainda, ser festas do peão, tão difundidas no interior do país. Lanternari afirma que não existe sociedade humana sem festa. A festa é um 'espelho no qual o ser humano se reflete, buscando, respostas para sua condição de precariedade frente à vida' (CARPONERO; LEITE, 2010, p. 100-101).

A festa é uma celebração que reflete a diversidade de olhares e conceitos de uma determinada cultura, conforme Águas (2012). Não é o tipo de afeto ou emoção

dominante que define uma festa como tal, "a alegria de uns pode ser a tristeza de outros", afirma Norberto Guarinello (2001, p. 974), pois, "festa" é um termo vago, que pode ser aplicado a uma ampla esfera de situações sociais concretas. A sua própria definição é complexa, sendo assim, abre um leque que possibilita diferentes interpretações do viver em sociedade.

Sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa dos participantes (GUARINELLO, 2001, p. 972).

Como afirma o autor, as festas podem ter vários enquadramentos, depende de uma dupla percepção: de quem a estuda ou dos participantes da mesma. Nessa lógica, podem ser discutidas como reafirmação ou transgressão, sagrada ou pagã², libertadora, como aceitação social ou até mesmo de resistência, ou seja, está relacionada com a visão de cada contexto. O objetivo focal da festa pode estimular diferentes sensações nos participantes como sentimentos de pertencimento ao local, ligação histórica junto aos demais ou fé, por exemplo. Diz Guarinello que: "A reunião comemorativa que constitui a festa é seu próprio objetivo" (GUARINELLO, 2001, p. 971).

² Usa-se o termo "pagã" aqui, por ser o vocábulo referência a tudo que é profano ou mundano, religiosamente falando dentro da comunidade quilombola. Visto que a religião católica é muito forte e dominante dentro do quilombo, e os próprios membros da comunidade a utilizam fazendo referência a práticas que não sejam católicas.

Nessa condição, pensamos na festa não exclusivamente como uma celebração ao passado, visto que trabalhamos em especial as festividades culturais em Sambaquim, mas que seja relevante uma contextualização histórica dos principais aspectos tradicionais na comunidade em consonância com a contemporaneidade. De acordo com Ikeda e Pellegrini:

As festas representam momentos da maior importância social. São instantes especiais, cíclicos, da vida coletiva, em que as atividades comuns do dia-a-dia dão lugar às práticas diferenciadas que as transcendem, com múltiplas funções e significados sempre atualizados. As diversas espécies de práticas culturais populares podem ser a ocasião da afirmação ou da crítica de valores e normas sociais; o espaço da diversão coletiva; do repasto integrador; do exercício da religiosidade; da criação e expressão de realizações artísticas; assim como o momento da confirmação ou da conformação dos laços de identidade e solidariedade grupal (2008, p. 207).

Coube-nos questionar se as festividades no quilombo são culturalmente fortes para enfrentarem os impactos que a comunidade recebe devido à modernidade e o avanço das tecnologias. Eventualmente poderiam levar a um enfraquecimento visto que a parcela mais jovem estuda e trabalha fora da "terra", ou até mesmo a perda pela devoção e empenho na realização do festival, causando assim uma transformação para a cultural local, podendo até chegar, em caso extremo: à decadência da determinada festa.

Maria Sileide da Silva, 34 anos, natural do quilombo, mostra-se consciente das mudanças quando a questionamos sobre as tradições do quilombo da época dos seus pais e as de hoje: "Não, eu acho que é diferente né. Cada tempo vai passando, aí vai mudando, mais tecnologia e vai mudando tudo, né"³. Mas mostra-se preocupada e se considera um membro ativo na perpetuação da cultura local, considerando que o morador da comunidade é o responsável pela preservação de sua história e cultura:

É muito importante pra nós, que assim, que nós e também os que vai crescendo né, não deixa acabar essa cultura, né. A nós, a Cecília, a Edneide, que nós sempre levantar pra não acabar a nossa cultura porque é muito importante, a mazurca. [...] Tem na comunidade a reunião né, que é todo mês, a associação. Porque se não for a associação, né aí cai. Porque senão ninguém se reúne né, pra fazer a dança, todo mês a gente se reúne lá em cima, aí quando chega a época que é em novembro, aí se reúne todo mundo e é festa o dia inteiro. É um festão visse (Maria Sileide da Silva, 2019).

Pensamos na festa realizada dentro do quilombo como um momento importante para as relações sociais, um elemento constitutivo da história e saberes do quilombo, como uma ação que interrompe as dinâmicas rotineiras e atividades do cotidiano individual e gera um sentimento de pertença coletivo que interage com as comunicações da tradição histórica de Sambaquim. A festa representa um momento precioso na vida dos participantes,

³ SILVA, Maria Sileide. Entrevista concedida a José Luiz Xavier Filho. Comunidade Quilombola Sambaquim, 28 de novembro de 2019.

socializando os costumes e enriquecendo a vida coletiva. Nas palavras de Ferreira:

Antes da invenção dos modernos meios de comunicação, as festas constituíam a mais importante atividade pública. Eram momentos de afirmação da identidade coletiva, através dos quais o indivíduo tomava consciência do seu “pertencimento” a determinado grupo. A festa era também um “lugar simbólico” através do qual eram veiculados os valores e as crenças do grupo, transformando-se, portanto, no principal lugar onde afloram os conflitos de significado na disputa pelo monopólio da informação e, até mesmo, do controle social (2001, p. 15).

São essas festas populares que constituem as características culturais das quais emergem as identidades que caracterizam os grupos humanos e as sociedades. Atualmente, vêm ganhando não só importância social, mas também política e econômica.

Nosso recorte temporal consiste num espaço de 74 anos, que vai de 1946 a 2020. Essa escolha foi baseada na média da idade dos entrevistados. Nossa principal fonte são as histórias narradas: contamos com 9 entrevistas, entre homens e mulheres. Nosso narrador mais antigo tem 92 anos de idade⁴, e o mais jovem 34. Há uma ênfase nas narrativas dos mais velhos, acreditando que, dessa forma, podemos extrair histórias mais antigas, contadas por esses personagens, a respeito do quilombo e dos seus antepassados. Foram histórias contadas sobre a comunidade, sobre suas pró-

prias vidas e de seus ancestrais e sobre as questões culturais.

Com isso, analisar a comunidade quilombola é fazer uma viagem e se aventurar em suas narrativas, pois, é a através da tradição oral que são preservados os saberes dos seus ancestrais. Essas falas são transmitidas de uma geração para outra, e é assim que chegam aos dias atuais. Percebemos que, nenhuma alternativa para estudar a fundo a história em Sambaquim teria a validação sem que nos apoiássemos nessa herança de conhecimentos.

Festival de cultura negra do quilombo sambaquim

Durante a pesquisa, tivemos a oportunidade de presenciar as relações sociais e festivas na comunidade, no período do Festival de Cultura Negra do Quilombo. Antigamente, o festival era realizado por famílias que tinham o maior destaque, que formaram as primeiras lideranças da comunidade ou parentes próximos das mesmas. As primeiras festas tinham como principal motivo a reunião dos grupos familiares o que favorecia assim, o encontro com os parentes que moravam fora do quilombo. Serviam assim também para reafirmar os laços fraternais e a convivência com os grupos familiares que moram na circunvizinhança, fortalecendo dessa forma o prestígio da família que organizava a festas dentro da comunidade.

A festa é uma trégua indecisa da luta: todos interrompem o confronto direto, o trabalho, as atividades rotineiras

⁴ Lembrando que as entrevistas foram realizadas no ano de 2019.

para participar da celebração comum. As pessoas procuram a transcendência, os pequenos desafios do cotidiano são esquecidos. Pode-se fazer uma imagem da festa como um caleidoscópio no qual se refletem vários aspectos da vida social [A festa] [...] permite entrever as múltiplas relações que têm lugar numa micro sociedade e os valores que assim ela explicita: do parentesco ao meio ambiente, do calendário agrícola ao respeito aos mais velhos, da produção artesanal à história dos ancestrais, da liderança feminina ao conhecimento das plantas, das relações de afetividade aos valores humanos considerados fundamentais. Por esta razão, a festa, com seus ritos e símbolos, revela os costumes, os comportamentos, os gestos herdados e aponta ao mesmo tempo para as negociações simbólicas entre essas comunidades negras e os grupos com os quais interagem (MOURA, 1998, p. 13-14).

Lembrando que as festividades aconteciam esporadicamente no quilombo, as reuniões eram feitas com o intuito apenas de festejar e se encontrar para dançar e brincar, até então não existia na comunidade a ideia de o porquê ser dia 20 de novembro ou até mesmo quem era Zumbi dos Palmares. Neste ponto, os mecanismos da memória são acionados, mesmo sendo algo novo ao grupo, Zumbi é levado a um passado coletivo da comunidade, o que Pollak denomina trabalho de enquadramento da memória. Segundo o autor:

A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns

os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (1992, p. 204).

O festival foi inserido no calendário oficial do estado, na gestão do prefeito José João Inácio, em 2005, remetendo-o as comemorações que acontecem no dia da Consciência Negra. Atualmente, é realizado pela comunidade numa tentativa de mesclar os novos aspectos de afirmação da identidade quilombola e a valorização da cultura africana, é uma fusão entre atividades consideradas pagãs, devido ao catolicismo que impede as práticas religiosas africanas, e as consideradas religiosas. Vale ressaltar que foi no mesmo ano que a comunidade foi reconhecida como remanescente quilombola.

Em meio às políticas de reconhecimento do quilombo, da fundação *Associação Comunitária Remanescente de Quilombo (ACORQ)*⁵ dentro da comunidade, da oficialização do festival, as tradições locais vão sendo mais valorizadas entre os mais jovens, principalmente, mas é todo um processo lento de construção de identidade, de identificação com a história e a cultura do quilombo e a valorização de suas relações com a cultura africana. A aceitação e a reinvenção identitária fez com o que o quilombo participasse de eventos relacionados ao quilombismo, o que permitiu a troca de informação e influências com outras comunidades negras. Apoiados nesse novo discurso de "ser quilombola", alguns moradores passaram a pesquisar

5 Fundada em data de 06 (seis) de fevereiro do ano de 2002 (dois mil e dois), com sede no Sítio Sambaquim, município de Cupira, estado de Pernambuco e foro em Cupira, estado de Pernambuco, é uma pessoa jurídica de direito privado, constituída sob a forma de associação sem fins econômicos e regida por este Estatuto Social e pelas disposições legais aplicáveis, de caráter organizacional, filantrópico, assistencial, promocional, recreativo e educacional, sem cunho político ou partidário, com a finalidade de promover o desenvolvimento da Comunidade Quilombola do Sambaquim e adjacências, fortalecer a cidadania quilombola e atender a todos que a ela se dirigirem, independente de classe social, nacionalidade, sexo, raça, cor ou crença religiosa.

mais sobre suas raízes históricas a fim de enriquecer a festividades negras e a estima pelos seus antepassados.

Figura 1
Solônia Josefa da Silva



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2019)

Nesse contexto, Solônia Josefa da Silva, é a mais importante mediadora desse processo. Nascida no quilombo e ativista das causas da comunidade, transita em lugares diferentes na busca de melhorias, não só nas causas sociais, mas principalmente culturais, das quais extrai influências em outros quilombos. Assume na ACORQ o cargo de secretária e atua nas questões culturais, exercendo um papel fundamental na recriação das identidades, o que contribui diretamente nas recriações e fortalecimento das tradições locais. Apesar disso, Solônia se recusa ao papel de líder do quilombo.

Sendo assim, segundo a secretária do quilombo, ao identificar-se como comunidade remanescente quilombola, a

comunidade de Sambaquim enriqueceu seu Festival da Cultura Negra adicionando a ele novidades culturais resultantes de sua participação nos movimentos negros sociais, como, por exemplo, a participação em congressos de comunidades negras rurais, assim como a abertura a grupos de outras comunidades, a aceitação de acadêmicos e a integração ativa da escola na valorização da cultura local vivenciada em sala de aula.

Durante o Festival, os estudantes e os moradores mais velhos palestram sobre questões a respeito do preconceito, da discriminação e dos direitos dos negros e dos quilombolas. Assim, as capoeiras e os estudos da origem africana que foram debatidos em sala de aula são apresentados; poesias com a temática são declamadas; as danças, principalmente a mazurca, uma dança típica da comunidade também é apresentada. Além disso, há apresentações de grupos folclóricos de outras regiões. As músicas cantadas no festival têm a ver com a questão do negro, e que, antecipadamente, são discutidas em sala de aula com seus professores. Uma delas, narra a história dos africanos que eram submetidos ao tráfico:

Que navio é esse/ que chegou agora/
é o navio negreiro/ com os escravos
de Angola/ vem gente de Cambinda/
Benguela e Luanda/ eles vinham acor-
rentados/ pra trabalhar nessas bandas
/ Que navio é esse/ que chegou agora/
é o navio negreiro/ com os escravos
de Angola/ aqui chegando não per-
deram a sua fé/ criaram o samba/ a
capoeira e o candomblé/ Que navio
é esse/ que chegou agora/ é o navio

negreiro/ com os escravos de Angola/ acorrentados no porão do navio/ muitos morreram de banzo e de frio (FESTIVAL..., 2019).

Ainda sobre as apresentações e manifestações artísticas do festival, foi criado na comunidade, em parceria com a escola municipal e seus respectivos professores, um grupo de poesias intitulado, pelas participantes, como Dandara⁶, que é formado por meninas quilombolas. Elas recitam poesias e cordéis, onde mesclam autores nacionais e produções autorais. No momento de sua apresentação é cedido o espaço para os discursos de mulheres ativistas negras:

Figura 2
Grupo de Poesia Dandara



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2019)

Os discursos quando tratam de questões étnico-raciais, mesmo que novo e muito recente em Sambaquim, estão sendo apropriados e repetidos diversas ve-

zes quando dialogamos com os membros da comunidade. Percebemos também que é um evento introspectivo celebrado por eles e para eles. A dimensão da festa, mesmo que aberta ao público centraliza-se para o interior do quilombo, fortalecendo assim os laços internos entre eles, isso é perceptível na repetição de discursos sobre o orgulho negro.

Mesmo com uma abrangência maior em termos de apresentações culturais, alguns quilombolas afirmam que a festa sofreu um recuo, “ficou menor”, as mudanças que estão ocorrendo estão despertando críticas nos antigos moradores que se sentem saudosos do tradicionalismo, isto é, como eram realizadas as festas antigamente. Segundo Otávio Miguel da Silva:

As festas participavam aqui, meus pais, minhas avós e avôs. Se eu digo pra você que era original mesmo. Era: novena, terço, reizado, guerreiro, essas coisas, ciranda, a mazurca que é coisa antiga, que é do começo, festa de casamento, sanfoneiro, tocador, isso aí tudo tinha e tem, né. Pronto, era o que eles participavam. [...] E as festas aqui só era assim nessa regra. [...] E hoje em dia não tem mais isso, que até... não uso mai, mai tenho saudade, que a gente distrai ainda (Otávio Miguel da Silva, 76 anos).

Interpretamos a fala do entrevistado no sentido que houve uma diminuição na amplitude que a festa tinha antigamente e não à inexistência das festividades quilombolas. Há dois momentos de receio e relação às festividades: o primeiro é quanto aos mais velhos, que percebem as mudanças e

6. Nome escolhido pelo grupo em homenagem a guerreira negra do período colonial. Dandara foi esposa de Zumbi, líder daquele que foi o maior quilombo das Américas: o Quilombo dos Palmares. Valente, ela foi uma das lideranças femininas negras que lutou contra o sistema escravocrata do século XVII e auxiliou Zumbi quanto às estratégias e planos de ataque e defesa do quilombo. (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2014). Disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=33387>. Acesso em: jan. 2020.

a tecnologia interferindo nas tradições locais; o segundo é que, o e estranhamento a essas mudanças, distancie os mais velhos das comemorações. Outra preocupação é o fato de que, sendo aberto ao público, os eventos adquiram características externas ao quilombo, uma vez que os de fora participam não só como expectadores, mas como integrantes do festival.

Mazurca

Abrimos espaço nessa pesquisa para a Mazurca, por se tratar da dança típica e tradicional da comunidade. Não existe uma data específica para suas apresentações, ela pode ser realizada em qualquer momento festivo. No entanto, a partir da oficialização do calendário, incluindo o Festival de Cultura Negra no quilombo, a dança passou a fazer parte do evento, ganhando uma conotação mais expressiva.

A mazurca tem um significado histórico e cultural para o quilombo. Ela faz parte, dentre as diversas manifestações culturais existentes, de um forte instrumento de resistência cultural negra em Sambaquim, fundamentada em um legado histórico dos seus antepassados, afirmando-se etnicamente e contando suas histórias.

Qualquer tipo de expressão, como objeto de análise histórica, pode ser considerada uma forma de permanência que traduz memória e reverbera politicamente na vida de determinados grupos sociais, influenciando, interferindo, alterando ou preservando. O que se poderia chamar descrição

global na discussão das brincadeiras de adultos remete à discussão sobre as necessidades e princípios dos indivíduos e grupos praticantes, a significação para a comunidade onde é praticada e as possibilidades de oferecer uma abordagem contextualizada e contemporânea dos novos problemas enfrentados para a produção de conhecimento (ALMEIDA, 2013, p. 15).

A mazurca, para a comunidade, além do seu histórico, cultural e artístico, tem forte ligação sagrada porque envolve toda uma questão nostálgica, no momento em que por meio dela, estabelecem forte ligação com seus pais, de quem herdaram o costume, e por meio dela expressam uma saudosa homenagem aos ancestrais, fazendo dessa dança a principal atração cultural do quilombo.

Os integrantes sabem da seriedade e responsabilidade desse momento. Celebrando a vida, são trabalhadas também a corporeidade e a oralidade da comunidade. A regra principal ao entrar na roda da mazurca é estar e se sentir bem, a dança requer liberdade, felicidade e emoção. Logo, começam as cantigas em pequenos versos e os sorrisos se completam quando são entoadas. A historiadora Mary del Priore, ao tratar sobre festas no Brasil Colonial, propõe uma discussão que nos parece importante e aplicável em relação aos encontros e interações sociais em momentos de reunião da comunidade para a celebração da dança. Segundo a autora:

É também fato político, religioso e simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só sig-

nificam descanso, prazeres e alegria durante sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários (2000, p. 62).

A mazurca é uma dança coletiva, onde os participantes dão as mãos e giram em círculo cantado, apenas à capela, sem uso de instrumentos. As vozes ecoam pelo espaço da apresentação enquanto as cantigas são acompanhadas por forte batida dos pés no chão:

Figura 3
Roda de Mazurca



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2019)

Figura 4
Roda de Mazurca



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2019)

Em sua origem etimológica, o conceito de mazurca, está relacionado à tradição polaca. A mazurca era frequentemente utilizada pelos compositores da Polônia da era romântica. Chegou a Cabo Verde nos meados do século XIX. O ritmo adaptou-se às Ilhas, resultando numa música e dança mais lenta do que a original polaca. Na Polônia já não se dança a mazurca, mas em Cabo Verde ainda hoje é dançada.

A principal característica da dança é ser de roda. O passo é quase sempre o mesmo, variando conforme o andamento da música, as quais são entoadas em uníssono ou por improvisação, um dos participantes canta e os demais que compõem a roda respondem em coro. Em relação ao espaço, pode ser em locais fechados, como mostrado na figura abaixo ou em locais abertos, geralmente em terreiros.

Figura 5
Preparação para a Mazurca



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2019)

Analizamos algumas letras das músicas cantadas enquanto eles “batem a mazurca”, termo usado pelos membros ao se referirem à prática da dança de roda. Descrevemos detalhadamente a letra *Xô Gavião*⁷, que segue abaixo. A forma como é entoada traz dinamicidade durante a realização, com divisões de vo-

⁷ Música de roda típica do Quilombo Sambaquim.

zes, refrões e quantidade que é repetida minuciosamente para que se possa imaginar como funciona.

São letras simples, que retratam o cotidiano dos jovens da comunidade em tempos mais antigos. Falam do cortejo do rapaz à moça e do empecilho paterno na conquista. Metaforicamente, “gavião” representa a mocidade do homem, ou como eles dizem “o preto novo sabido”, fazem referência aos jovens da comunidade que buscavam namoradas. A referência para a beleza feminina é evidenciada no verso: “mas teus olhos negros valem tudo,/ quando no ato da conquista, o jovem diz que/ o teu pai não tem dinheiro”, faz menção às qualidades de desinteresse financeiro do rapaz pelas posses do pai. Para ele o que importa são os dotes físicos. As moças eram conquistadas através dos elogios. O rapaz deveria ser galanteador. No caso de Xô Gavião podemos perceber esses aspectos:

Xô gavião, xô gavião/ faz tararararará, meu gavião/ Menina que sai na roça/ Xô gavião/ Trazendo botão de rosa/ Xô gavião/ Três brancas e três amarelas/ Xô gavião/ Chegando em casa tá cheirosa/ Xô gavião/ Xô gavião, xô gavião/ Ele faz tararararará, meu gavião/ Cadê a dona da casa?/ Xô gavião/ Eu não sei onde ela está/ Xô gavião/ Se tá morta ou se tá viva/ Xô gavião/ Quero mandar enterrar/ Xô gavião, xô gavião/ Ele faz tararararará, meu gavião/ Senhora dona da casa/ Xô gavião/ Bote a cabeça na porta/ Xô gavião/ Que eu quero lhe perguntar/ Xô gavião/ Quantas galinhas tem morta/ Xô gavião/ Xô gavião, xô gavião/ Ele faz tararararará, meu

gavião/ Menina, minha menina/ Xô gavião/ Quando me vê pra que corre?/ Xô gavião/ Se és bonita me aparece/ Xô gavião/ Se és feia pra que não morre?/ Xô gavião/ Xô gavião, xô gavião/ faz tararararará, meu gavião/ Menina, minha menina/ Xô gavião/ Sobrancelha de veludo/ Xô gavião/ O teu pai não tem dinheiro/ Xô gavião/ Mas teus olhos negros valem tudo/ Xô gavião/ Xô gavião, xô gavião/ faz tararararará, meu gavião. (FESTIVAL..., 2019).⁸

Entre outras músicas cantadas na roda, existem as que têm poucos versos e repetições constantes, um exemplo dela é “Ô aiá, ô aiá”⁹. O termo “aiá” refere-se a como os escravos chamavam as moças no período da escravidão. Redução de Sinhá/ Sinhazinha/Senhora. A música é mais uma forma de representar a vida do jovem no campo, da lida diária, que mesmo trabalhando, moça e rapaz, se percebem um ao outro. São as relações sociais possíveis de serem estabelecidas em comunidades como as de quilombo, essencialmente voltadas para o trabalho no campo:

Mas quando eu chego numa casa/ Ô Aiá ô aiá/ Quando eu entro pra dentro dela/ Ô Aiá ô aiá/ A primeira coisa que eu abro/ Ô Aiá ô aiá/ É as portas e as janelas/ Ô Aiá ô aiá/ As meninas que tão na roça/ Ô Aiá ô aiá/ Pode olhar que eu tô passando/ Ô Aiá ô aiá/ Tô deixando para o campo/ Ô Aiá ô aiá/ As meninas que tão chorando/ Ô Aiá ô aiá/ Mas as mulher que nós toma conta/ Ô Aiá ô aiá/ Mas quem tá do lado de fora/ Ô Aiá ô aiá/ Escute pra entrar pra dentro/ Ô Aiá ô aiá/ Que canta-

⁸ Ressalta-se que são músicas culturais e representativas dos quilombolas, passados de geração em geração por meio da tradição oral, estas captadas por meio de gravadores e transcritas, pertencendo assim ao arquivo pessoal do autor.

⁹ Música de roda típica do Quilombo Sambaquim.

dor não é bexiga/ Ô Aiá ô aiá/ Pra ficar nos adulando/ Ô Aiá ô aiá/ Ô menino vamos a ela/ Ô Aiá ô aiá. (FESTIVAL..., 2019).

Os versos são cantados rápidos e com participação coletiva, não havendo nessa música divisão de vozes, é cantada em uníssono e com batidas rápidas de pés e girando em círculo. Aos que estão de fora da roda, acompanham com palmas harmonicamente com a batida de quem está dançando.

As letras das músicas não possuem temas como protestos, denúncias sociais, histórias sobre a luta e sofrimento quilombola. Muito pelo contrário, retratam e exaltam a natureza, o saudosismo, a infância, os amores, os encontros e os reencontros. A função da roda de mazurca é divertimento, compartilhamento de alegrias e lazer, por juntar a comunidade em torno de um único propósito. Nas palavras de João Miguel Filho, 71 anos: “festejar a cultura local e não deixar morrer”. Os mais velhos se preocupam em manter preservada a dança. Acreditam que é uma forma de respeitar suas tradições e a memória de seus ancestrais. Mas muitos jovens vão embora. Os filhos de Josefa Estelina já se foram, ela fala com pesar:

Não, vou falar a verdade, meus filho se criaram tudo aqui, mai adespois, quando tá de idade, foram simhora tudim pra São Paulo para trabalhar, porque aqui não tem trabalho. Repassei pra minha filha, a Solange. Gravamos e levei pra lá num DVD, aí tem um filho meu que diz: “Oh, mãe, eu desejava tá lá nessa Mazurca”. Aí eu digo:

“Porque você não arruma um tempo e vai pra lá quando tiver?”. “Porque, mãe sabe que a gente não pode ir”. Porque assim, eles trabalham na usina né, e é difícil eles terem umas férias. Quando tem umas férias, aí é 20 dia, aí num dá (Josefa Estelina da Silva, 2019)

Essa preocupação de Josefa Estelina, em preservar suas raízes, também é percebida e confirmada na fala de Solônia Josefa, 38 anos, e de Quitéria Josefa da Silva, 43 anos:

Assim, eu sempre... não é só pensamento, é um sonho que eu tenho que é preservar sempre a Mazurca, porque ela já vem de muito antigo pra gente repassar pra os filhos, pra os netos, os bisnetos, não deixar que essa cultura morra, e a gente ter uma prevenção melhor pra poder ajudar (Solônia Josefa da Silva, 2019).

Como Solange já falou, a gente tá tentando, a educação tá tentando, é ensinar aqueles mais jovens né, as tradições, os costumes, a mazurca, essas coisas, pra poder continuar pra não vê acabar (Quitéria Josefa da Silva, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma pelas quais conhecemos as características culturais em Sambaquim é porque estes aprenderam com alguém e assim sucessivamente. Os valores morais, éticos e educacionais foram passados de geração em geração até os dias atuais, e cabe aos moradores de Sambaquim propagar/repassar à parcela mais jovem e manterem vivas as tradições quilombolas.

Hoje, eles contam com a presença institucional da ACORQ e da escola municipal que desenvolve um trabalho nesse sentido. Mas é importante esclarecer, que em comunidades como quilombos, a tradição oral e a manutenção do conhecimento através dela é bastante significativa, pois faz parte de todo o contexto da ancestralidade.

É preciso conscientizar a população, sobretudo a comunidade acadêmica cupirense do que está sendo perdido. O patrimônio cultural imaterial é protegido e reconhecido pelo Estado brasileiro. Porém, muito há o que se fazer para efetivar tal direito. Sobretudo, no que diz respeito às minorias, dentre elas as comunidades tradicionais.

Enquanto comunidade tradicional e grupo formador da sociedade brasileira, os quilombos fazem parte da história e da cultura nacional. Esses povos dependem do apoio de autoridades e de acadêmicos interessados em escrever

sobre o legado deles para garantir a própria existência, a continuidade dos seus saberes e da preservação da memória e história, de quem sabe, do embrião da sociedade negra de Cupira.

Fontes orais

SILVA, Josefa Estelina da. **Depoimento** (nov. 2019). Entrevistador: José Luiz Xavier Filho. Cupira PE: Quilombo Sambaquim, 2019. Arquivo digital em áudio e transcrição.

SILVA, Maria Sileide. **Depoimento** (nov. 2019). Entrevistador: José Luiz Xavier Filho. Cupira PE: Quilombo Sambaquim, 2019. Arquivo digital em áudio e transcrição.

SILVA, Otávio Miguel da. **Depoimento** (nov. 2019). Entrevistador: José Luiz Xavier Filho. Cupira PE: Quilombo Sambaquim, 2019. Arquivo digital em áudio e transcrição..

SILVA, Quitéria Josefa da. **Depoimento** (nov. 2019). Entrevistador: José Luiz Xavier Filho. Cupira PE: Quilombo Sambaquim, 2019. Arquivo digital em áudio e transcrição.

SILVA, Solônia Josefa da. **Depoimento** (nov. 2019). Entrevistador: José Luiz Xavier Filho. Cupira PE: Quilombo Sambaquim, 2019. Arquivo digital em áudio e transcrição.

Referências

ÁGUAS, Carla L. P. **Quilombo em festa: pós-colonialismos e os caminhos da emancipação social**. 2012. 465 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 2012, Portugal, 2012.

ALMEIDA, Magdalena Maria de. **Samba de coco e políticas públicas: patrimônio e formação cultural em Pernambuco**. Brasília: FCP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel, 1989.

CARPONERO, Maria Cristina; LEITE, Edson. Inter-relações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo. **Revista Eletrônica Patrimônio: Lazer & Turismo**, São Paulo, v. 7, n. 10, abr./mai./jun. 2010, p. 99-113.

DEL PRIORE, Mary L. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

FERREIRA, Maria Nazareth. **As festas populares na expansão do turismo**. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

FESTIVAL DE CULTURA NEGRA DO QUILOMBO SAMBAQUIM, 2019, Curupira - PE. Cupira: Quilombo Sambaquim, 2019.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Personalidades Negras - Dandara. 2014. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=33387>. Acesso em: jan. 2020.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano, *In: JANCSÓ, István;*

KANTOR, Iris (org). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**, São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 2001, v. 2, p. 969-975.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

GUSMÃO, Neusa Maria M. de. Herança Quilombola: negros, terras e direitos. *In: MOURA, Clóvis (org). Os quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: EDUFAL, 2001. p. 337-349.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi; PELLEGRINI FILHO, Américo. Celebrações populares: do sagrado ao profano. *In: Centro de Estudos e Pesquisas em Educação e Ação Comunitária (org). Terra paulista: histórias, artes, costumes, v. 3, Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial; CENPEC, 2008. p. 201-229.

LEVI, Giovanni. **Sobre a micro-história**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

MOURA, Glória. As Festas Quilombolas e a construção da Identidade. *In: DOPCKE, Wolfgang (org). Crises e Reconstruções: estudos afro-brasileiros africanos e asiáticos*. Brasília: Linhas Gráficas, 1998. p. 7-19.

O'DWYER, Eliane Cantarino. **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200 - 2015, jul./dez. 1992.

CÂNTICOS DO ROSÁRIO
DOS HOMENS PRETOS
DA PENHA DE FRANÇA:
LITURGIA, MEMÓRIA
E DEVOÇÃO

ARTIGO

THE ROSARY'S
CHANTS OF THE
BLACK MEN FROM
PENHA DE FRANÇA:
LITURGY, MEMORY AND
DEVOTION

MOREIRA, Alessandra
Guedes

Graduada em História pela
Universidade Santo Amaro -
UNISA, São Paulo.
Bolsista CAPES - Residência
Pedagógica. Membro do
Grupo de Pesquisa Ciência,
Saúde, Gênero e Sentimento -
CISGES/UNISA/CNPq.

Professor Orientador:
Dr. Paulo Fernando de Souza
Campos.
Co-Orientador: Prof. Fabrício
Forganes Santos - FAAC/
UNESP/MAS

alemore13@hotmail.com

Resumo

Ao apresentar um tema pouco investigado, qual seja o da liturgia musical das celebrações católicas aculturadas, este artigo se caracteriza pela análise dos cânticos das celebrações da Igreja do Rosário dos Homens Pretos de Penha de França, Zona Leste da cidade de São Paulo. O objetivo é resgatar a memória afetiva da população negra em relação aos ancestrais, como a comunidade em particular trata a cultura ancestral a partir dos cânticos para, deste modo, identificar a manutenção da memória diaspórica. Sendo assim, além de responder questões sobre a origem das irmandades leigas negras brasileiras ou mesmo investigar as práticas católicas dos africanos no Brasil Colonial, o artigo se destina exclusivamente a responder três problemas específicos: como a Irmandade dos Homens Pretos de Penha de França se preservou ao longo dos séculos XIX e XX; quais ações a comunidade da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França promove, como contribuem para a recuperação da memória afetiva dos negros e por fim, como a liturgia musical das celebrações resgata a ancestralidade negra. O corpus documental é composto por cânticos entoados na celebração mensal da Igreja, analisados a partir da interpretação possibilitada pelo conceito de memória. Como resultado, identificamos relações estabelecidas no território religioso popular através das celebrações, as quais remetem a um passado invisibilizado na cidade de São Paulo, além da preservação e manutenção do Rosário como lugar da memória ancestral e identidade popular preta paulistana.

Palavras-chave:

Catolicismo Afro-Brasileiro; Liturgia Musical; Memória.

Abstract

By presenting a little investigated theme, namely that of the musical liturgy of acculturated Catholic celebrations, this article is characterized by the analysis of the songs of the celebrations of the Church of the Rosary of the Black Men of Penha de France, East Zone of the city of São Paulo. The objective is to rescue the affective memory of the black population in relation to the ancestors, as the community in particular treats the ancestral culture from the songs to, in this way, identify the maintenance of diasporic memory. Thus, in addition to answering questions about the origin of Brazilian black lay brotherhoods or even investigating the Catholic practices of Africans in Colonial Brazil, the article is intended exclusively to answer three specific problems: how the Brotherhood of Black Men of Penha de France was preserved throughout the 19th and 20th centuries; what actions the community of the Church of the Rosary of Black Men of Penha de France promotes, as they contribute to the recovery of the affective memory of blacks and finally, how the musical liturgy of the celebrations rescues black ancestry. The documentary corpus is composed of songs sung in the monthly celebration of the Church, analyzed from the interpretation made possible by the concept of memory. As a result, we identified relationships established in the popular religious territory through the celebrations, which refer to an invisible past in the city of São Paulo, in addition to the preservation and maintenance of the Rosary as a place of ancestral memory and black popular identity in São Paulo.

Keywords:

Afro-Brazilian Catholicism; Musical Liturgy; Memory.

INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda a liturgia musical da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, cujos cânticos são entoados nas celebrações aculturadas organizadas mensalmente pela comunidade do Rosário. O estudo analisa como estas liturgias resgatam a memória afetiva da população negra e seus ancestrais na atualidade, quais ações a comunidade realizou e realiza para a recuperação e manutenção desta memória. Não obstante, as questões inerentes à musicalidade, que perpassam a escrita do artigo, permitem refletir sobre como a Irmandade dos Homens Pretos da Penha de França se preservou ao longo dos séculos XIX e XX, quais ações que a comunidade da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, em São Paulo, promoveu ou contribuiu para a recuperação da memória afetiva dos negros, vale dizer, como a liturgia musical das celebrações resgata a ancestralidade negra.

Os motivos para a construção do artigo resultam do diálogo travado no âmbito interdisciplinar, de pesquisas no campo da História, da Religião e dos estudos sobre memória, as quais exigem, em termos de necessidade e importância, o constante resgate da formação histórica da memória, no caso, da memória afetiva como linguagem oral.

Ainda que utilizada com intenções diversas, a música é uma forte aliada para o restabelecimento de laços afetivos no seio das instituições católicas na

medida em que outras manifestações sofrem proibições devido à declarada conexão com culturas consideradas “páguas”. Por intermédio da liturgia musical são tecidas redes de memória afetiva entre os integrantes do grupo. Dos trabalhos em que o negro aparece na chave da música destaca-se o pesquisador José Ramos Tinhorão (2012), pois revela que alguns africanos eram utilizados como tocadores em celebrações muito particulares, fatos comprovados tanto pela documentação estudada quanto pelo retábulo do Altar de Santa Auta, obra de 1522, apresentada atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Em outra perspectiva, no trabalho sobre a musicalidade do negro, a pesquisadora Glaura Lucas (2014) aborda os sons do congado e reforça que a importância da música ultrapassava o caráter religioso, demonstrando, de certa forma, que este poderia ser um importante instrumento para a salvaguarda e disseminação das tradições ancestrais:

Na qualidade de membros das Irmandades, por exemplo, os negros encontravam justificativas para as constantes reuniões musicais nas ruas, nas quais lhes era permitida a produção de uma música própria. E mesmo sem o pretexto das festas religiosas, os negros continuaram a tocar a sua música. (LUCAS, 2014, p. 47).

A proposta se ampara nos estudos sobre racismo e intolerância de Maria Luiza Tucci Carneiro (1996). O método de estudo da autora, caracterizado como “Análise de Discurso”, sustenta a análise

proposta. A autora evidencia e identifica a retórica como uma das inúmeras formas de expressão social e se vale dos conhecimentos de diferentes campos como Antropologia, Sociologia, Psicologia, entre outros, na busca por identificar as inúmeras formas de expressão para, assim, apurar o grau de representatividade dos estereótipos, dos preconceitos, do racismo. Como base teórica a interpretação evidencia Jacques Le Goff (2016), o qual permite caracterizar a memória enquanto *memorare monumentum* ou recordar um sinal do passado reafirma e consolida o patrimônio de outros tempos, consagrando-os para gerações presentes e futuras como valor cultural, legado de outras gerações humanas, pois inspira construções e reconstruções de mentalidades futuras. Desta feita, Le Goff indica:

[...] a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (2013, p. 435).

No primeiro tópico o artigo trata a trajetória histórica da Irmandade dos Homens Pretos de Penha de França, os processos de preservação durante os séculos XIX e XX em São Paulo, bem como se mantém hoje, evidenciando a importância das irmandades para os negros escravos e libertos do Brasil Colonial como forma de

problematizar questões sobre a formação das irmandades negras brasileiras, as práticas católicas dos negros no Brasil.

No segundo tópico será tratado o conceito de memória identificado nas ações da comunidade da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, a memória afetiva dos negros.

Histórias de devoções:
a irmandade como lugar
de memória negra

A fundação de irmandades leigas tinha como principal objetivo a reunião de um grupo particular ao redor de uma devoção católica em tempos onde caberia ao povo a administração e organização dos ritos que compunham o ciclo do nascimento à morte. Contudo, para os africanos, as inserções nestas irmandades favoreceriam a recriação de laços ancestrais perdidos na diáspora ou atenção quanto às questões culturais muito particulares como aponta Fabrício Forganés Santos:

Tais confrarias poderiam resolver uma questão importante na tradição africana que era o destino dos corpos dos mortos, concedendo aos escravos um lugar sagrado para suas sepulturas que, conforme suas crenças assegurariam a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos ancestrais. Certamente esta garantia serviu de premissa na adesão de alguns escravos às irmandades, e assimilar em maior ou menor dose o catolicismo passou a

ser uma decisão particular de cada irmão. (2019, p. 397).

Ainda que a organização de uma irmandade leiga por iniciativa dos negros fosse algo previsto, deveriam ser obedecidos alguns procedimentos burocráticos inerentes à fundação destas confrarias católicas, sendo o primeiro deles a solicitação de permissão para as autoridades da época por meio de um documento chamado *Auto de Ereção*, no qual estes suplicariam também pela construção de seu templo. O pedido para a construção da igreja para a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Negros da Penha de França é datado de 16 de junho de 1802.

Construída em taipa de pilão a igreja posteriormente seria implantada em terreno localizado próximo à colina da Penha, excepcionalmente, em posição estratégica, vale dizer, “de costas” para a igreja dos brancos, contrariando o usual à época. Construída pelos pretos devotos da Virgem do Rosário, escravos ou libertos, para além dos anseios no cumprimento de um ideário cristão, este lugar, assim como outros usados pelas tradicionais Irmandades de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, amplia o espaço onde se teciam redes de solidariedade, que poderiam auxiliar na busca das suas alforrias.

A Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França é a única igreja construída por negros escravos e libertos para suas práticas católicas que permanece no mesmo lugar de sua construção na cidade de São Paulo, re-

cebendo apenas ajustes na fachada com ornamentos decorativos atualizados de acordo com o padrão de cada época ou anexos, que possibilitaram novos usos ao edifício (SANTOS, 2019). O outro templo destinado a irmandades negras paulistanas, a Igreja do Rosário dos Homens Pretos, localizado no centro da cidade de São Paulo, mais precisamente, no antigo Largo do Rosário, hoje Praça Antônio Prado, que foi demolida e reconstruída no Largo do Paissandu, inaugurada em 15 de abril de 1906, espaço no qual se mantém na contemporaneidade.

Próximo a Zona Leste de São Paulo, na cidade de Guarulhos, a Igreja Nossa Senhora do Rosário da Irmandade dos Homens Pretos, era localizada na área central, mas demolida entre o final da década de 1920 e início de 1930 para reformulação do sistema viário. Exemplos que demonstram as tentativas de apagamento dos territórios simbólicos e materiais construídos para a comunidade negra, seus lugares são memórias da cultura das camadas populares, revelam a importância da Igreja dos Pretos da Penha de França como resistência urbana, principalmente, da comunidade dos negros.

Figura 1
Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França



Fonte: (ARQUIVO PESSOAL, 2018)

Figura 2
Irmandade de São Benedito



Fonte: (Arquivo do Movimento Cultural Penha, 1940)

O reconhecimento da Igreja da Irmandade como lugar da memória na sociedade paulistana foi oficializado no dia 04 de maio de 1982, quando o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – CONDEPHAAT decreta o tombamento da igreja. O parecer realizado pelo arquiteto Carlos Lemos em visita a Igreja de Nossa Senhora da Penha no ano de 1973, deixa claro a surpresa ao encontrar a igreja dos negros preservada no plano paulista:

Nas imediações da igreja (da Penha) em questão existe, um modesto templo que merece nossa atenção por estar praticamente conservado, embora tenha o início de sua construção situada em 1802. Foi reformado por volta de 1896, quando lhe deram uma torre e um frontão “eruditos” que disfarçaram a primitiva feição caipira. Trata-se da Igreja de Nossa Senhora do rosário dos Homens Pretos da Penha de França. Os ex votos dos milagres feitos por Nossa Senhora da Penha ali estão guardados. É quase um museu. Sua restauração, fácil. Pessoalmente, achamos que, que se é para haver ali um tombamento, esse templo é que deverá ser preservado. (SANTOS, 2019).

Com a finalidade de perpetuar lembranças dos antepassados que resistiram ao jugo da escravidão no Brasil e refletir sobre suas histórias é organizada a Comunidade do Rosário a partir do agrupamento de pessoas, cujos ancestrais fizeram parte da Irmandade dos Homens Pretos, desde 2002 se realiza a Festa de Nossa Senhora Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, durante todo o mês de Junho, em

homenagem ao documento mencionado acima e celebrações mensais aculturadas. Os cânticos desta liturgia musical, produzido algumas vezes pelos próprios integrantes da comunidade, são entoados nessas celebrações mensais e permitem o resgate da memória afetiva dos negros.

As comunidades, organizadas como forma de resistência negra no Brasil, têm nas Irmandades Leigas Católicas referências essenciais na medida em que a dimensão de religiosidade dos descendentes de povos africanos no Brasil se constitui a partir desse núcleo tradicional. Por isso a importância da preservação deste território como um lugar de memória para a população negra em São Paulo. As memórias, como propriedade de conservar certas informações, remetem, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais se podem atualizar impressões ou informações passadas (LE GOFF, 2016). Com as celebrações mensais da Comunidade da Penha de França, em cada primeiro domingo do mês, o grupo resgata a ancestralidade, por muito tempo silenciadas, através das orações e cânticos elaborados mediante a introdução de elementos da cultura afro-brasileira, resgatando a tradição por meio da memória da ancestralidade africana negra.

A memória humana não é uma mera reprodução de experiências passadas e sim uma forma de reconstrução destas experiências de acordo com a realidade presente, com recursos da sociedade e da cultura. O conhecimento que possuímos a respeito do acontecimento é suficiente para que ele possa fazer parte da memória individual

ou coletiva. Resgatando mais uma vez o trabalho de Le Goff, o autor designa para alguns povos africanos a memória coletiva, pois na maior parte das culturas sem escrita e em numerosos setores a acumulação de elementos na memória "faz parte da vida cotidiana." (LE GOFF, 2016, p. 391).

Nestas sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização ne *varietur*, das quais a principal é o canto, são atribuídas à memória maior liberdade e mais possibilidades criativas. Le Goff identifica a importância do canto para algumas sociedades, o que, na religiosidade afro-brasileira, assume papel importantíssimo nas celebrações como identificado nas liturgias musicais da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França. A religião, principalmente o Cristianismo, para Le Goff tem um papel importante na construção da memória como aponta:

Cristianização da memória e da mnemotécnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento, enfim de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória. (2016, p. 405).

A partir desse conceito de memória podemos identificar a importância das irmandades para os negros alforriados ou escravos, utilizadas muitas vezes como espaços de socialização onde ocorriam

trocas culturais, redes de solidariedades e assistência espiritual. Algumas coletavam dinheiro para custear o sepultamento de seus membros, angariavam recursos também para comprar alforrias.

A princípio, a aproximação de uns com os outros se dava em função da busca do semelhante, ou seja, do portador da mesma língua, dos mesmos hábitos, das mesmas crenças. Devemos lembrar que os escravizados trazidos para o Brasil vieram de várias regiões da África, arrancados de seu espaço religioso, algumas vezes, proibidos de cultuar seus deuses, especialmente, aqueles que viveram no contexto urbano das vilas ou cidades. Os grupos étnicos e familiares separados como tentativa de destruir a memória coletiva e lhes tornar mais fracos, submetidos à escravidão, ao encontrar o semelhante reconforta-se, pois encontra a segurança que era simbólica e respondia a sua afetividade. Para resolver esta lacuna, as Irmandades criavam, acima de tudo, o suporte para que africanos e seus descendentes se integrassem a comunidade e nela encontrassem papéis sociais e espaços de convivência que a escravidão lhes imputava.

Muito além dos novos laços de parentesco, para Roger Bastide (1971), o catolicismo negro foi um relicário precioso que a Igreja ofertou aos negros, para aí conservar, não como relíquias, mas como realidades vivas, certos valores mais altos de suas religiões nativas. Concorrendo com essa interpretação Connerton (1999) argumenta em seu trabalho que as cerimônias comemorativas compõem forma de preservar o passado por meio

de uma representação descritiva de fatos acontecidos.

Trata-se de uma reencenação do passado. Do seu regresso sob uma forma representacional que inclui normalmente um simulacro de cena ou da situação capturada. Muito da persuasividade retórica dessas encenações depende, como vimos atrás, de um comportamento corporal prescrito, mas podemos também preservar deliberadamente o passado sem os representarmos explicitamente com palavras e imagens. Os nossos corpos, que nas comemorações reencenam estilisticamente uma imagem do passado, conservam-no também de forma inteiramente electiva na sua capacidade de executar espontaneamente os movimentos corporais em questão é deficiente, consultamos uma imagem mental daquilo que devemos fazer. Muitas formas de memória corrente especializada ilustram o lembrar constante do passado que, sem nunca aludir a sua origem histórica, reencena, todavia, esse passado na nossa conduta presente. Na memória corrente, ele está, por assim dizer, sedimentada no corpo. (CONNERTON, 1999, p. 83).

Assim foi e continua sendo a Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França. Por intermédio de suas atividades religiosas preserva um território próprio a partir do encontro da comunidade, afirma uma identidade própria, construída na experiência coletiva da produção e na vivência religiosa, social e cultural, transformado em um lugar carregado de valores afetivos que reconstróem a memória religiosa e afetiva do povo negro.

Vozes do rosário: liturgia musical como memória afetiva dos pretos

Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo porque não existia povo: os indígenas, donos de terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administradas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas, os negros trazidos da África, eram considerados coisas e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades religiosas (TINHORÃO, 1991).

Todas as manifestações de cultura se originavam ou no campo folclórico conhecidos como batuques de negros, danças e cantos ligados às festividades das irmandades religiosas ou no campo erudito, tendo também a Igreja como centro, por representar essa instituição à ponte espiritual entre as duas classes. Durante os dois primeiros séculos de colonização, os únicos tipos de música ouvidos no Brasil incluíam os cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro como flautas de várias espécies, trombetas, apitos e por maracás e bate-pés ou os batuques dos africanos, na maioria das vezes rituais, cuja base reside na percussão de tambores, atabaques e marimbas e ainda as palmas, além das canções dos europeus colonizadores. A assimilação destas três culturas começa a surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular.

A reza do Rosário e a devoção dos negros a Nossa Senhora do Rosário foram

introduzidas, ainda na África, por religiosos dominicanos no final do século XV. No Brasil este culto teria sido difundido no início da colonização pelos jesuítas que, em apoio ao sistema do padroado, realizavam a catequese aos índios a fim de levar à salvação as almas indígenas ou negras. A catequização jesuítica partia da idéia de que era preciso adaptar o dogma à mentalidade dos negros, comparada a das crianças. De acordo com estratégias de aproximação entre ambas as culturas, seria preciso atraí-los pela música que adoravam, pela dança, não sendo preciso romper definitivamente com seus costumes tradicionais, mas apenas fazer uma adaptação, aceitável para a igreja, que os levaria a verdadeira fé. Daí surgiria várias igrejas dos Homens Pretos homenageando Nossa Senhora do Rosário.

A igreja, ao difundir a crença católica a todo povo, contribuiria para que os negros ajustassem o culto e a festa religiosa a partir de suas particularidades. Roger Bastide (1971) observou que o culto a Nossa Senhora do Rosário e aos santos pretos esteve relacionado, sobretudo aos bantos, tendo menor assimilação pelos daomeanos e yorubas.

As confrarias religiosas da Virgem do Rosário ou de São Benedito ofereciam aos bantos, apesar de tudo, uma concepção de "intermediários" que podia se adaptar à sua própria; de um lado, a ideia de que os santos eram os intercessores entre o homem e Deus, identificava-se em seu pensamento com a própria ideia de que eram os ancestrais que estavam encarregados de levar seus pedidos a Zumbi ou Zumbi, divindade do céu, isso tanto facil-

mente, pois que a Virgem e os santos viveram na terra antes de alcançarem a glória de Deus. Em segundo lugar a existência de Virgens negras, de santos pretos podia fazê-los pensar que esses "negros" católicos tivessem sido ancestrais de suas raças, não mais, é verdade, ancestrais familiares, mas, ao menos, ancestrais nacionais. (BASTIDE, 1971, p. 88).

Desta maneira, os bantos foram mais permeáveis que outras etnias africanas a aceitação das confrarias. Com estas confrarias, surge uma nova igreja, chamada por Roger Bastide (1971) de "igreja negra", isto é, com uma nova perspectiva cultural, de valores e de normas que se mesclavam. Neste contexto aconteceriam as festas de devoção com certos rituais africanos como a coroação de reis e rainhas, sempre fazendo uso de instrumentos próprios de percussão a execução de músicas e danças, num som constante que preenche os espaços do Sagrado, conforme aponta Glaura Lucas:

Na qualidade de membros das Irmandades, por exemplo, os negros encontravam justificativas para as constantes reuniões nas ruas, nas quais lhes era permitida a produção de uma música própria. E mesmo sem o pretexto das festas religiosas, os negros continuaram a tocar sua música. (2014, p. 47).

Esta vivência do sagrado foi e seguiu sendo importante no processo de resistência do negro nas Irmandades a partir dos conteúdos religiosos representados pelos antepassados, pois como retoma a autora:

O evento musical, desde as danças

coletivas até o ato de colocar uma fita cassete ou um Cd num aparelho, evoca e organiza memórias coletivas e proporciona experiências de localidade com uma intensidade, uma força e uma simplicidade inigualáveis a nenhuma outra atividade social. Os lugares construídos através da música envolvem noções de diferenciação e fronteiras sociais. (LUCAS, 2014, p. 77).

Neste aspecto se insere a Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, que resgata sua ancestralidade através dos cânticos entoados nas celebrações, como se observa nas letras, identificando os adjetivos que se referem diretamente ao sujeito ou grupos sociais como, por exemplo, no canto de entrada, no qual as identidades negras são retomadas a partir das práticas e representações de seus antepassados, a experiência da escravidão, da relação de vulnerabilidade e risco pelas quais os negros foram submetidos, pois neste cântico os sentidos remontam esse lugar do escravo ao ressaltar:

Acorda Negro pra moer café/ Acorda Negro pra moer café/ Negro já são cinco horas, hora de ficar de pé/ Sinhá não quer saber, se Negro é homem, menino ou mulher/ Negro chora, chora para manter sua fé. (COMUNIDADE DO ROSÁRIO, 2019).

A letra do cântico faz menção aos negros na condição de escravizados e demonstra que, enquanto sujeitos, não tinham escolha de vida, pois não importava seus gêneros, suas idades. Suas vivências são valorizadas apenas em relação ao trabalho, tratado no sistema escravagista. O

cântico estabelece relações com o ritual de fé praticado na Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França e o canto de abertura evoca o resgate da memória negra e a valorização da cultura afrodescendente, suas especificidades no caso brasileiro.

O Rio me lava. Água sacia minha sede, me renova. (Refrão)/ Olorum que é pai e mãe e vem nos abraçar Olorum que é pai e mãe, e vem, nos salvar! / Olorum que é pai e mãe vem nos perdoar. Olorum que é pai e mãe e vem nos salvar/ Olorum que é pai e mãe e nos libertara. (COMUNIDADE DO ROSÁRIO, 2019).

No ato penitencial, cantado na celebração mensal da Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, o cântico faz menção ao Olorum que segundo a mitologia Yorubá e algumas religiões de matriz africana, é o Deus criador do universo, Deus onipotente criador de tudo e de todos, resgatando a memória afetiva dos seus ancestrais de África.

Podemos identificar também nos cânticos a adoração e devoção por Nossa Senhora do Rosário como em outro cântico que é costumeiramente entoado nas missas aculturadas da igreja da Penha de França. Este exemplo serve para constatar a teoria da pesquisadora Maria Luiza Tucci Carneiro (1996) no que diz respeito ao levantamento dos traços pertinentes a cada grupo, ou seja, da identificação dos elementos acionados para justificar ou aquela qualidade que irá compor o perfil dos retratados, dos homens e mulheres representados. Esta música, composta pelos

membros da Comunidade do Rosário, serve também para destacar os pontos principais encontrados na leitura de Jacques Le Goff (2016), isto é, a memória como sinônimo de resistência. No cântico é possível acessar a consciência de coletividade das Irmandades Negras:

Nossa Senhora do Rosário/ Mãe de Deus, nosso senhor/ do teu ventre nascem flores, da tua boca jorra amor/ Ê,ê, Ê Razão/ Quando os homens se encontram/ vale mais o coração./ Do solo sagrado que acolhe a semente/ da forte mão preta de toda essa gente/ arando.../ a luta e a transformação/ Rosário/ dos pretos, das pretas, de quem é irmão./ Auê ê ê... Ê auê/ Nossa Senhora do Rosário/ Nossa força é a tradição das mulheres, que costuram as memórias deste chão./ Ê, ê, ê paixão!/ Na fé deste quilombo/ Que resiste meu irmão.../ Do solo sagrado que acolhe a semente/ Da forte mão preta de toda essa gente arando.../ A luta e a transformação Rosário.../ Dos pretos, das pretas de quem é irmão. (COMUNIDADE DO ROSÁRIO, 2019).

A letra da música acima aborda sinais de resistência negra, que os une, como elemento de unidade. A luta seria um marco na história. Inconscientemente ou não, esse trecho composto sugere intenções de perpetuação entre gerações. Segundo Le Goff (2016) seria este um mecanismo da sobrevivência das tradições da memória oral e do resgate da memória de um passado ancestral. Tais elementos remontam uma música encontrada no folheto de cânticos da missa da Penha de França, desta vez, utilizada para homenagens à bíblia,

que por si só contempla vários dos aspectos já abordados:

Fazei ressoar, ressoar.../ A palavra de Deus em todo lugar/ Vamos lá/ Na cultura na História, vamos expressar/ Levando a palavra de Deus em todo lugar, vamos lá/ Com o negro e com o índio, vamos, pois, louvar/ e com a comunidade, vamos festejar, vamos lá/ Com o atabaque e com o tambor, vamos celebrar/ Lavando a palavra de Deus em todo/ lugar vamos lá (COMUNIDADE DO ROSÁRIO, 2019).

A memória coletiva alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. A música é a forma de difusão do conhecimento da tradição da cultura negra sendo assim, o motivo dos cânticos na liturgia e seus ritos constroem a memória coletiva e fabricam o outro e como não são neutras, imprimem o discurso hegemônico, no caso, do fortalecimento de um Deus que agrega a todos e em todos os lugares aculturados. O grupo de frequentadores das missas católicas sincréticas seus cânticos, ao mesmo tempo que revela a memória coletiva, implica considerar que esta deve servir a libertação e não servidão (LE GOFF, 2016).

Irá chegar um novo dia/ um novo céu, uma nova terra, um novo mar./ e nesse dia os oprimidos/ a uma só voz, a liberdade, irão cantar. (refrão)/ na nova terra o negro não vai ter corrente./ e o nosso índio vai ser visto como gente/ na nova terra o negro, o índio e o mulato/ o branco e todos vão comer no mesmo prato./ na nova terra o fraco, o pobre e o injustiçado/ serão juízes deste mundo de pecado/ na nova ter-

ra o forte, o grande e o prepotente/
irão chorar até ranger os dentes/ na
nova terra a mulher terá direitos/ não
sofrerá humilhações, nem preconcei-
tos/ o seu trabalho todos vão valori-
zar/das decisões ela irá participar/na
nova terra os povos todos irmanados/
com sua cultura e direitos respeitados
farão da vida um bonito amanhecer
com igualdade no direito de viver.
(COMUNIDADE DO ROSÁRIO, 2019).

No cântico *abraço da paz*, que é can-
tando na celebração da Igreja do Rosário
dos Homens Pretos da Penha de França,
podemos identificar o resgate de uma me-
mória que atualiza no sentido de demons-
trar a contribuição do negro para o ima-
ginário brasileiro, transportando do social
para esfera sagrada da igreja. É a vivência
religiosa que permite a permanência dos
laços identitários de matriz africana, assim
são fonte de resistência negra.

As músicas apresentadas nas cele-
brações ainda possibilitam analisar a re-
tórica com seus aspectos sociais e seus
significados históricos, favorecendo a ela-
boração de um inventário cronológico das
palavras, procurando identificar seu signi-
ficado de acordo com os valores impos-
tos pelo grupo, pois as mudanças sociais
se traduzem pelas mudanças na estrutura
lingüística (CARNEIRO, 1996). Em termos
gerais, os conceitos de memória e a retó-
rica foram fundamentais para se entender
a liturgia e sua importância, na resistência
e no resgate da memória e valorização da
cultura negra.

Em 2019 a Comunidade do Rosário
da Penha celebrou sua 18ª festa, com o

Tema "Rosário, ventre que gera sementes
de resistência", resgatando a valorização
da mulher negra e importância daquele
território como irradiador da cultura de
matriz africana. Além da festa realizada
anualmente, as ações da Igreja do Rosário
dos Homens Pretos da Penha de França
contribuem principalmente para a conser-
vação do Patrimônio e do lugar de memó-
ria negra em São Paulo.

A solidariedade da comunidade
entre os seus adquire força para a per-
manência até os dias atuais, tornando-se
um espaço de referência religiosa, social
e cultural. Sendo resistente se mantendo
a constância de suas celebrações men-
sais principalmente no Brasil do século
XXI, a Comunidade do Rosário que atua
de forma independente revela, a partir
da forma como gere este espaço sagra-
do, sua importância até mesmo para as
instituições católicas, que atualmente tem
somente na Pastoral Afro-Brasileira um
instrumento para construir uma identida-
de negra que chegue às periferias, onde
se encontra a maior parcela da população
afrodescendente. Uma vez que a música é
uma linguagem privilegiada na expressão
dos valores das religiões afros brasileiras,
é, também, um elemento marcante na
concepção da identidade negra. Visando
especificamente o reconhecimento e a
inclusão social de sujeitos historicamente
desconsiderados, por intermédio das mis-
sas aculturadas a Comunidade do Rosário
favorece o resgate da memória afro-bra-
sileira, preserva e valoriza o solo sagrado
de seus ancestrais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, identificamos que a prática deste catolicismo negro foi uma das marcas mais importantes para a construção da identidade negra brasileira, e que a memória afro-brasileira ainda tem muito por ser estudada, principalmente na chave dos espaços católicos negros. A experiência cotidiana ensina ao povo negro que o mundo não é feito de harmonias e concordâncias, mas pelo contrário de lutas e resistências. A sua importância ultrapassa os aspectos ritualísticos e as relações sociais foram de suma importância, principalmente porque estas igrejas são marcos de resistência urbana e de ruptura para a sociedade atual. Cabe ressaltar que esta pesquisa não se esgota aqui, mas é ferramenta que pode incentivar e auxiliar novos pensamentos e novas vertentes para o estudo do tema que necessita ser ampliado.

Referências

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O Discurso da Intolerância. Fontes para o estudo do racismo. *In*: DI CREDO, Maria do Carmo Sampaio (Org.). **Fontes Históricas**: abordagens e métodos. Assis: UNESP, 1996. p. 21-32.

CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.

LUCAS, Glaura. **Os Sons do Rosário**. O congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMUNIDADE DO ROSÁRIO. **Folheto de Cânticos**. Liturgia Musical da Missa Aculturada realizada nos meses de maio e junho na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França. São Paulo: 2019. [1] p.

SANTOS, Fabricio Forganés. **As Igrejas das Irmandades dos Homens Pretos e a memória afro-brasileira no urbanismo da cidade de São Paulo**. Anais do II Seminário Internacional Espaços Narrados: as línguas na construção dos territórios ibero-americanos. JORGE, Luís Antônio (Org.). São Paulo: FAU/USP, p. 392-413, 2019.

SANTOS, Fabricio Forganés. **O Catolicismo Afro-brasileiro**. Conceitos teóricos e prática religiosa. São Paulo: [s.n], 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de Negro em Devoção de Branco**. Do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

O BLUES COMO
PROTESTO: A MÚSICA
NEGRA EM CHICAGO
(1930-1969)

ARTIGO

THE BLUES AS
PROTEST: BLACK
MUSIC IN CHICAGO
(1930-1969)

SILVA,
Felipe Araújo
Rodrigues da

Graduado no curso de
Licenciatura em História pela
Universidade Santo Amaro -
UNISA, São Paulo
Professor Orientador: Me. Diogo
dos Santos Brauna

felipe.rodrigues.araujo@gmail.com

Resumo

A pesquisa ora apresentada caracteriza-se pelo estudo da música negra como forma de protesto contra a segregação na sociedade estadunidense a partir de algumas letras do estilo Blues, como: *Born under a bad sign* (1967), *Walking blues* (1930), *I got the blues again* (1951) dos respectivos cantores: Albert King, Robert Johnson e T- Bone Walker, bem como o depoimento do cantor Howling Wolf feito em 1966, no qual explica sua concepção de Blues. Ao analisar mais atentamente essas fontes é possível perceber elementos recorrentes, como a falta de políticas públicas que permitissem melhores condições de vida para essa população recém-integrada na sociedade. Essa análise se baseia no conceito de Agência desenvolvido pelo historiador estadunidense Walter Johnson para discutir sobre novas formas de interpretar a resistência da população negra nesse caso, através da arte como forma de denúncia e exteriorização do sentimento de abandono que cantores e, em certa medida, toda a população negra, sentiam no mundo onde estavam inseridos. Os resultados desvelam que, dentre as muitas formas de resistência e agência empregadas pela população negra no decorrer da história, a música foi uma das principais formas de se opor contra o preconceito, segregação e violência sofridas

Palavras-chave:

História da Música; Resistência Negra; Agência.

Abstract

The research presented here is characterized by the study of black music as a form of protest against segregation in American society based on some Blues style lyrics, such as: *Born under a bad sign* (1967), *Walking blues* (1930), *I got the blues again* (1951) by the respective singers: Albert King, Robert Johnson and T- Bone Walker, as well as the testimony of the singer Howling Wolf in 1966, in which he explains his conception of Blues. When analyzing these sources more closely, it is possible to notice recurring elements, such as the lack of public policies that would allow better living conditions for this population newly integrated into society. This analysis is based on the concept of agency developed by the American historian Walter Johnson to discuss new ways of interpreting the resistance of the black population in this case, through art as a way of denouncing and expressing the feeling of abandonment that singers and, to some extent, the entire black population, felt in the world where they were inserted. The results reveal that, among the many forms of resistance and agency employed by the black population throughout history, music was one of the main ways of opposing prejudice, segregation and violence suffered.

Keywords:

History of Music; Black Resistance; Agency.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa o gênero musical Blues executado na cidade de Chicago entre as décadas de 1930 e 1969, tendo como fonte as letras das músicas *Born under a bad sign* (1967), *Walking blues* (1930), *I got the blues again* (1951) dos respectivos cantores: Albert King (1923-1992), Robert Johnson (1911-1938) e T- Bone Walker (1910-1975). Às fontes citadas, soma-se também o depoimento dado pelo cantor Howling Wolf (1910-1976) no ano de 1966. Esses registros foram escolhidos através do método de análise de conteúdo proposto por Carlomagno e Rocha (2016), e consiste na escolha de categorias que possam agrupar elementos em comum e excluir pontos destoantes, deixando apenas os aspectos que serão analisados. Nesse sentido para a realização desta pesquisa foram escolhidas as categorias “tristezas”, “azar” e “problemas financeiros”, pois são temáticas frequentes nos materiais analisados.

Considerando os eixos analisados por este trabalho, que destacam o Blues como uma forma de resistência da população negra à segregação na cidade de Chicago entre 1930 e 1969, buscou-se responder as seguintes problemáticas: quais são as principais temáticas dessas letras? Como se deu o processo de integração da população negra advinda do campo para a cidade? Como o período delimitado influenciou a escrita dessas letras e das temáticas escolhidas?

Esta pesquisa teve como base o conceito de Agência criado por Walter Johnson (2015) no qual ele apresenta uma nova forma de interpretar movimentos de resistência negra, não só através de grandes movimentos ou revoluções, mas também com pequenos atos que asseguram ou tentavam assegurar uma melhor condição de vida para a população negra. Podendo ser feitas através de movimentos coletivos e individuais, a agência se mostra como um conceito extremamente vasto, porém ainda pouco explorado no meio acadêmico.

Através da pesquisa dos termos “agência no Blues” e “agency of Blues” nos bancos de dados CAPES e SciELO, utilizando os filtros: História, Arte, Sociologia e Antropologia, foi possível verificar que não há artigos que abordem a música negra como forma de protesto contra segregação ou que abordem o estilo Blues com o conceito de agência proposto por Walter Johnson (2015). O que indica que pesquisas com características similares a esta são escassas tanto dentro quanto fora do Brasil. Assim, os resultados aqui expostos buscam agregar aos estudos sobre música e resistência negra.

Hobsbawm (1989) apresenta como se deu um dos primeiros contatos da população negra com a música europeia e como essas músicas asseguravam uma melhoria nas condições de vida dos músicos negros:

Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque

faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, e também porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. (HOBBSAWM, 1989, p. 67).

Desse modo, observa-se que a música foi uma das primeiras pontes de integração desses dois grupos. É possível verificar que movimentos de resistência com características semelhantes ao do Blues e Jazz aconteceram em outros momentos da história, como foi o caso do samba no Brasil, ou o *Ská*¹ na Jamaica.

Ao problematizar a figura disseminada de uma resistência grandiosa através de enfrentamentos ou fugas, é possível perceber que cantores de Blues antes vistos como meros cantores de bordeis ou bares também exerciam resistência – no caso, Agência – documentando em suas letras de maneira indireta a sociedade que os cercava e que em muitos momentos os excluía e oprimia.

O conceito de agência também desvela como o contato de músicos negros com a cultura europeia foi uma forma muito importante de assegurar melhores condições de vida para a população negra, e buscar uma possível mudança de status. Essas formas de resistência acabam sendo esquecidas na explicação da luta contra o processo de segregação na América do Norte.

O contexto das migrações dos campos para as cidades nos revela detalhes importantes para o entendimento das permanências do preconceito, da criação de bairros “negros” e da apropriação pela indústria cultural dessa cultura popular, criando grandes ídolos como Elvis Presley (1935-1977) ou *The Beach Boys*.

Trata-se, em primeiro momento, da história da criação do Blues, isto é, como culturas tão distintas puderam criar um estilo musical totalmente novo no período e como esse estilo, que teve uma origem tão bem demarcada no delta do Mississipi, ganhou tanto espaço, e, em um tempo relativamente pequeno, se espalhou por todo o continente norte americano, com exceção do Canadá. Posteriormente, são apresentadas e analisadas as letras que serviram de fonte para esta pesquisa, pontuando como se encaixam no contexto da segregação que ocorreu na cidade de Chicago. Por fim, problematiza-se a segregação da população negra relacionando-a com o conceito de Agência, analisando, deste modo, as permanências históricas existentes em diversas temporalidades e locais do mundo.

Cantos de resistência são constantemente entoados por artistas que obviamente em suas produções acabam colocando muito de si mesmos, porém, isso não torna esses relatos menos significativos para o campo da História. Com a metodologia adequada eles podem se tornar extremamente ricos em informações sobre o meio e sobre a mentalidade da época em que foram criados.

1 “Um tipo de música popular rápida com uma batida forte, originalmente tocada na Jamaica no final da década de 50 e popular no Reino Unido. Influenciou o desenvolvimento do reggae.” (CAMBRIDGE, 2020, tradução nossa).

Do campo para a cidade:
a origem da música negra
nos Estados Unidos.

O Blues é um estilo musical que teve origem no início do século XX nas áreas rurais do Sul dos Estados Unidos através da fusão da cultura europeia com a cultura africana, sendo precedido pelos *work songs* e *spirituals*, esses que eram cantos entoados pela população negra escravizada durante o trabalho nas plantações, tendo como principal temática assuntos religiosos e relacionados à libertação. Em seu trabalho nas plantações, eles eram cantados como forma de amenizar o sofrimento e muitas vezes utilizados para se comunicar com grupos que fugiam das fazendas em busca de liberdade. Um exemplo dessa comunicação é a música *Roll Jordan Roll* (1867), considerada durante muito tempo o símbolo de emancipação da escravidão, pois, usando de analogias entre o Rio Jordão e os rios do Mississipi e de Ohio, a música indicava o caminho a ser seguido para o norte dos Estados Unidos, onde a abolição já havia sido instaurada.

Verifica-se que a forma como essas músicas foram criadas se deu através de adaptações e necessidades da população negra para com o momento em que ela estava inserida. Usando passagens da bíblia cristã e cantos em coral, que eram muito utilizados em cultos, esses povos acrescentaram novas características à música criando assim um sistema de comunicação com outros

grupos já libertos ou em outras fazendas. Deste modo, segundo Gilroy (2001, p.173) "As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias."

Através da fusão de canções e técnicas musicais europeias com ritmos, temáticas e técnicas vindas de África, foi criado um estilo totalmente novo que se transformou com o passar dos anos dos *spirituals* e *work songs* ao que seria posteriormente o Blues Rural, que por sua vez seria sucedido pelo Electric Blues ou como também era conhecido o Chicago Blues influenciando por fim na criação do atual estilo conhecido como *Rock and Roll*.

Desse modo, observa-se que essas mudanças se deram por conta da aproximação da cultura negra rural com a cultura branca metropolitana através de processos migratórios que possibilitavam aos indivíduos vindos do campo instalarem-se nas metrópoles ocasionando o aumento da população negra. Segundo Hobsbawm (1989), esse processo de ampliação teve início com os fluxos migratórios do começo do século XX, pois:

A partir de 1916, os negros, que até então tinham ficando imóveis, passaram a invadir o norte em grandes levadas. A população negra de Nova York, Chicago, Filadélfia e Detroit quase duplicou entre 1910 e 1920, e mais do que dobrou entre 1920 e 1930. (HOBBSAWN, 1989, p.78).

Esses fluxos migratórios se deram principalmente através dos rios Ohio e Mississipi, e conforme Karnal (2018), o processo se dava também através das ferrovias, que metaforicamente representavam a liberdade desse passado sofrido e a busca de novas oportunidades de trabalho, atraindo esses grupos com a promessa de uma melhoria de vida nas grandes metrópoles. Por conta do histórico preconceituoso nas cidades ao Sul mesmo após a Guerra de Secessão (1861-1865), a vida era extremamente difícil. Entre 1889 e 1903, cerca de dois negros eram linchados por semana. O processo de industrialização ao Norte foi responsável por disseminar uma ideia de progresso e futuro que atraía essa população marginalizada dos estados do Sul. Porém nem sempre essa ideia era real, já que essas grandes metrópoles também exerciam o preconceito legitimando a segregação, mesmo que de uma “maneira menos” agressiva: isolando esses grupos em guetos, proporcionando pouquíssimas oportunidades de trabalho, sendo mais comum a execução de funções tidas como inferiores, como trabalhos braçais ou serviços domésticos, causando problemas financeiros e dificuldades de integração na sociedade. Dessa forma, bairros como o Harlem ou áreas como o Sul da cidade de Chicago foram criados ocasionando o surgimento de clubes, bares, igrejas e casas de shows frequentadas por pessoas negras que se tornariam os novos artistas que novamente adaptariam suas tradições a essa nova realidade.

Cantos de protesto: o blues e seus agentes

Graças a esses fluxos migratórios, as cidades tiveram uma grande ampliação da população negra. A sociedade estadunidense foi dividida em duas: uma parcela dos considerados “pessoas de cor” e outra parcela de pessoas “brancas”.

Negros e brancos não podiam mais “se misturar” ou conviver nos espaços públicos. Escolas, serviços públicos e lojas reservavam aos negros instalações separadas, assinaladas por placas bem visíveis afixadas em locais como bebedouros, salas de espera, restaurantes e ônibus, diferenciando “pessoas de cor” e “brancos”. Negros também não podiam frequentar diversos parques e praias ou ser atendidos em vários hospitais. (KARNAL, 2018, p. 181).

Privados de frequentar certos lugares, essa população se manteve transitando apenas em espaços reservados unicamente para negros. Nesses espaços surgiram os primeiros movimentos que impulsionariam a música negra nas metrópoles dos Estados Unidos. Muitos dos primeiros cantores que fizeram sucesso nas grandes cidades já exerciam o papel de músicos no campo, como cantores ou muitas vezes como “puxadores” de *work songs* e cantos gospel. Como parte da tradição desses cantos Blues e Jazz, era mantida a estrutura de pergunta e resposta. Essa estrutura de canto consistia em uma pessoa que iniciava o canto e o grupo respondia em forma de coral.

Os cantores eram atraídos pelo

imaginário disseminado por essas cidades de uma vida melhor, isto é, de sucesso e avanços. Essas promessas eram passadas de tal forma para a população do campo que em alguns casos, como o exemplo do cantor Robert Johnson que mesmo fazendo grande parte da sua carreira na área rural, acaba demonstrando uma admiração e certa proximidade com a cidade de Chicago em sua música *Sweet home Chicago* (1936). Karnal (2018) destaca o panorama encontrado nas cidades ao norte trazendo consigo a reflexão sobre em que medida esse discurso de melhorias de vida que influenciou a migração de milhares de pessoas era verídico. Entretanto como afirma o autor:

[...] a vida no Norte também não era fácil para os negros. Havia uma segregação informal, pois ideias racistas estavam bem ancoradas na Cultura dominante. Os negros conviviam com diversas formas de violência racial. Suas oportunidades de emprego restringiam-se a serviços domésticos ou trabalhos braçais. Eventualmente entravam em conflito com brancos por questões de moradia, trabalho e escola. (KARNAL, 2018, p. 183).

Observa-se que essa promessa de melhoria de vida não foi cumprida, gerando na população um sentimento de decepção e de tristeza, que se tornou a principal temática dos cantos na cidade, fazendo assim com que houvesse um movimento de protesto dessa população. Assim “artistas, músicos, poetas e romancistas traduziram a nova experiência de migração e vida urbana negra em diversas expressões culturais.” (KARNAL, 2018, p. 183.)

É possível analisar esses movimentos de registro da realidade na época, através de trechos de algumas músicas e identificando elementos similares em suas letras mesmo havendo diferenças de tempo entre elas. Assim sendo, a música *Walking blues* (1930), do cantor Robert Johnson, que foi uma grande influência no campo da música, por toda a mística de sua trajetória e técnica inovadora que proporcionava características tão singulares às suas canções, retrata uma manhã de tristeza na qual tudo que ele tinha se foi e sua única companhia é o Blues; apresenta elementos muito peculiares que podem ser interpretados de diversas formas e que são vistos em outros momentos e em outras músicas. Exemplos disto são frases que, mesmo sendo escritas de maneira diferente, compartilham o mesmo sentimento de solidão como pode ser observado no exemplo: “[...] Saiba que eu tenho esse velho blues andante [...]”² ou “[...] Bem, eu levantei esta manhã, uau, tudo o que eu tinha se foi [...]” (WALKING..., 1930, tradução nossa)³ frases como essas aparecem em outras músicas como no exemplo de *I got the blues again*, do cantor T bone Walker, refletindo que esse sentimento de decepção, frustração, tristezas e solidão em que a única coisa recorrente para ambos era o Blues.

Outro elemento interessante está presente no trecho “[...] procurando por meus sapatos [...]” (WALKING..., 1930, tradução nossa)⁴. A busca pelos sapatos foi durante muito tempo um elemento de status para homens e mulheres negros recém libertos se diferenciarem daqueles

2 “[...] Know bout at I got these old walkin blues [...]”

3 “[...] Well, I got up this morning woh-all I had was gone [...]”

4 “[...] feelin round for my shoes [...]”

que ainda viviam a escravidão. É apresentado também na mesma música o verso: “[...] Eu me sinto maltratado e eu não me importo em morrer [...]” (WALKING..., 1930, tradução nossa)⁵, nessa frase é possível observar que a exclusão é tão dolorosa que a morte já não é mais uma preocupação e sim um ‘alívio’ para o sofrimento, tal qual o Blues. Segundo Karnal (2018, p.184), “A pobreza, uma constante na vida dos negros, foi um dos temas principais da música Blues”. Sendo assim, interpretar esse pessimismo como consequência da segregação é uma ideia plausível.

A música de Robert Johnson em muitos aspectos se assemelha a de T-Bone Walker, I got the blues again (1951). Observa-se que a temática de uma manhã de tristeza se repete, porém, com elementos diferentes, nos trechos “[...] eu começo a cantar o blues para aliviar minha mente preocupada [...]”⁶ e “[...] Se eu soubesse quando meus problemas vão acabar eu me despediria da má sorte e começaria tudo de novo” (I GOT..., 1951, tradução nossa)⁷. O cantor apresenta a ideia passada em Walking Blues (1930) e acrescenta um novo ponto quando diz “[...] as vezes eu canto o blues quando eu sei que deveria estar rezando” (I GOT..., 1951, tradução nossa)⁸. Verticalizando essa fala analisa-se que em situações difíceis, a oração era a ferramenta para abrandar as angústias de um grupo oprimido. Todavia o cantor rompia com essa expectativa quando cantava o Blues, sendo este um estilo frequentemente tocado em bares e bordeis que ocasionou a criação de uma visão pejorativa sobre os cantores ou entusiastas perante grupos religiosos.

Um dos responsáveis pela mística criada na figura dos músicos de Blues como figuras que iam contra os valores religiosos foi o cantor Robert Johnson, que através de seu talento musical ficou conhecido como o homem que fez um pacto com o demônio em troca do dom para a música, esta afirmação causou certa divisão na sociedade da época para com aqueles que cantavam, tocavam ou eram apenas entusiastas desse estilo musical, fazendo com que eles fossem ainda mais excluídos por terem contato com uma “música do demônio”, ou em outros casos causando temor e respeito por seu suposto envolvimento com o demônio.

É interessante ressaltar que a pobreza não é o único tema do estilo Blues, porém é um dos temas mais recorrentes. Observa-se que muitas vezes as músicas acabavam inserindo expressões que remetesse a essas temáticas ou a esse passado sofrido do trabalho nas plantações, como é o caso da expressão “Don’t hurt me child”, muito utilizada em canções que retratam términos de relações afetivas e podem, por sua vez, representar o pedido para que agressões que eram empregadas durante o trabalho na plantação fossem cessadas, criando assim diversas formas de se interpretar uma canção. Algumas, por sua vez, são mais diretas em suas mensagens, como é o caso do depoimento dado pelo cantor Howling Wolf em um show no ano de 1966, onde ele explica de maneira bem sucinta sobre o que seria o Blues segundo sua concepção:

5 “[...] I’ve feel mistreated and I don’t mind dyin [...]”

6 “[...] i began to sing the blues to ease my worried mind [...]”

7 “[...] if i only knew when my troubles would end i kiss bad luck goodbye and start all over again.”

8 “[...] sometimes i sang the blues when I know i should be praying [...]”

Muitas pessoas se perguntam: 'o que é o blues'? Eu ouço muitas pessoas dizendo 'o blues, o blues', mas vou lhe dizer o que é o blues. Quando você não tem dinheiro, você tem o blues. Quando você não tem dinheiro para pagar o aluguel da casa, você ainda tem o blues. Muitas pessoas gritam: 'Eu não gosto de nenhum blues, mas quando você não tem dinheiro e não pode pagar o aluguel da sua casa e não pode comprar comida para você, com certeza você tem o blues. Se você não tem dinheiro, você ainda tem o blues, porque está pensando mal. Está certo. Sempre que você está pensando mal, você está pensando sobre o blues. (HOWLIN'..., [1966], tradução nossa)⁹.

É perceptível que sua fala é totalmente diferente das músicas apresentadas até o momento, sendo muito mais direta e expressiva, revelando a conexão entre a pobreza e o Blues, e de modo indireto trazendo a reflexão sobre como a segregação afetou a vida desses homens e mulheres.

Tomando como base a fala de Howling Wolf (1966), percebemos que naquele momento específico, os problemas financeiros se tornaram muito emblemáticos e que a tristeza e o Blues se tornaram "rotineiros" na vida dessa população, deste modo a arte cumpria o papel de amenizar ou exteriorizar esse sentimento, e no caso desses cantores, especificamente através da música da mesma maneira de seus antepassados nas planificações cantando para amenizar o trabalho. Vale ressaltar que esse depoimento

e todas as músicas que foram citadas até o momento são representações artísticas de uma realidade, e desse modo as mesmas tem de serem interpretadas como tal, se tratando de obras de arte, todas elas estão imersas em uma atmosfera poética repleta de metáforas que ao mesmo tempo auxiliam e dificultam o entendimento da mensagem central da obra.

Os blues são, sem sombra de dúvida, o maior corpo de poesia folclórica viva no mundo moderno industrial. [...] Como outras poesias folclóricas, os versos são compostos exclusivamente de frases diretas, perguntas ou apelos, sem floreios ornamentais. Até mesmo as suas metáforas são usadas mais para precisão do que para evocação: (HOBBSAWM, 1989, p. 199).

Essa estrutura contribui para a análise das fontes, a fala de Howling Wolf, trazendo consigo a pergunta, por qual motivo esse cantor teria esses problemas financeiros? Diferentemente de outras canções esse depoimento deixa mais explícita a visão do que seria o Blues abrindo margem para a interpretação de uma vida "vazia" em que a única posse era a música, e que ela servia como uma espécie de bálsamo para o sofrimento do trabalho no campo e agora da exclusão na cidade, onde essa população não desfrutava de recursos básicos como moradia e comida, desse modo parafraseando Howling Wolf (1966): "vivendo/ pensando em tristeza você vivia o Blues".

Outro caso de expressão dessa segregação pode ser visto na música *Born under a bad sign* do cantor Albert

⁹ "A lot of peoples wonder, 'what is the blues?' I hear a lot of people saying 'the blues, the blues,' but I'm gonna tell you what the blues is. When you ain't got no money, you got the blues. When you ain't got no money to pay your house rent, you still got the blues. A lot of peoples holler about 'I don't like no blues,' but when you ain't got no money, and can't pay your house rent and can't buy you no food, you damn sure got the blues. If you ain't got no money you got the blues, because you're thinking evil. That's right. Any time you're thinking evil, you're thinking about the blues."

King (1967). Essa música, como todas as outras, traz uma série de metáforas que reforçam a ideia de uma vida de privações por conta da segregação. A música é composta por diversos versos muito impactantes que trazem muito mais informações para a condição na qual a população negra se encontrava: "Nascido sob um mau sinal/ Estive por baixo desde que comecei a engatinhar/ Se não fosse pela má sorte/ Você sabe que eu não teria sorte nenhuma" (BORN..., 1967, tradução nossa)¹⁰.

Novamente a falta de sorte aparece como um elemento que faz parte da vida desses cantores, de modo que, segundo eles, se não fosse por esse "azar", eles não teriam nada, e algo mais curioso se encontra no segundo verso "[...] Estive por baixo desde que comecei a engatinhar [...]" (BORN..., 1967, tradução nossa)¹¹. Mostramos que desde muito novo o cantor Albert King supostamente foi inferiorizado e "esquecido", desse modo podemos interpretar que por falta de políticas públicas de integração da população negra na sociedade industrial essa "má sorte" fazia parte do imaginário de homens e mulheres negros que constantemente eram expostos a situações de sofrimento e tristezas. Tudo isso ainda é mais reforçado com os versos posteriores "[...] Má sorte e problemas foram meus únicos amigos/ Eu estou sozinho desde que tinha dez anos [...]" (BORN..., 1967, tradução nossa)¹². Nesse verso em específico o cantor diz que esteve "por conta própria" desde os dez anos, sendo acompanhado unicamente por problemas e uma sorte difícil.

Essa música em especial traz consigo dois elementos muito particulares presentes no meio e no final da música, o primeiro está localizado na frase "[...] Eu não sei ler/ Eu não aprendi a escrever/ Minha vida inteira tem sido uma grande luta [...]" (BORN..., 1967, tradução nossa)¹³, nesse trecho é apresentado um aspecto diferente que não está presente nas outras fontes, à educação. Existem poucos relatos em músicas do estilo Blues sobre a escolaridade dos artistas, geralmente esse tema foge do escopo dos assuntos que são mais falados nas letras, porém nesse trecho observa-se que o cantor ou a personagem à qual a música se refere – diz que não sabia ler e nunca tinha aprendido a escrever e isso é extremamente emblemático, pois focaliza outro aspecto que pode ter origem no preconceito sofrido pela população negra, na falta de recursos financeiros e na segregação. Entre todos os âmbitos do preconceito sofrido tanto no Sul quanto no Norte dos Estados Unidos a dificuldade no acesso a educação foi sem dúvida um dos pontos, restringindo essa população a o trabalho braçal do mesmo modo que aconteceu em outros países que utilizaram da mão de obra escrava negra, assim como o Brasil e outros países da América Latina.

O último ponto a ser trabalhado em relação a essa música se refere à frase "[...] Você sabe que vinho e mulheres é tudo que eu almejo, uma mulher de pernas grandes que vai me levar até minha cova [...]" (BORN..., 1967, tradução nossa)¹⁴, essa frase que pode ser representada como uma representação negra

10 "Born under a bad sign Been down since I began to crawl If it wasn't for bad luck You know I wouldn't have no luck at all [...]"

11 "[...] Been down since I began to crawl [...]"

12 "[...] Hard luck and trouble been my only friends I've been on my own ever since I was ten [...]"

13 "[...] I can't read I didn't learn how to write My whole life has been one big fight [...]"

14 "[...] you know wine and women is all I crave/ A big legged woman is gonna carry me to my grave [...]"

do “sonho americano”, sendo o Blues, segundo Bryan Palmer, “uma articulação de justiça e uma negociação de injustiça” (PALMER, 2000 apud KARNAL, 2018, p. 184), que Karnal interpreta como:

[...] com uma representação poderosa em muitas comunidades negras até as primeiras décadas do século XX. Ante o racismo sistemático e a pobreza, a música traduzia, entre os negros, seus próprios sonhos americanos. (2018, p. 184).

O verso retirado da música traz à tona um desejo extremamente machista e “fútil” a primeira vista, mas nele podem estar presentes aspectos muito mais profundos. O desejo apresentado na música - vinho e mulheres - pode ser entendido como uma interpretação do sonho americano pela população negra sendo considerados como sinônimos de sucesso e felicidade, desse modo é possível observar muitos aspectos da música onde analisa-se o reflexo de uma sociedade preconceituosa, excludente e machista.

A agência através da música

Após análise do material utilizado como fonte para esta pesquisa, observa-se certo padrão nas suas temáticas mesmo com uma diferença de tempo entre elas, essas semelhanças se deram por conta da condição na qual os cantores se encontravam, sofriam com a segregação, preconceito e problemas financeiros tanto no campo quanto na cidade, porém além

desse quadro existe um aspecto que ainda não foi trabalhado em relação aos cantores e suas respectivas músicas: A Agência. Através do conceito criado pelo Historiador americano Walter Johnson no ano de 2015, foi possível interpretar as fontes apresentadas de uma forma diferente.

A tese de Walter Johnson traz consigo uma nova forma de “resistência” da população negra. Diferentemente de revoltas ou revoluções feitas por populações negras observadas no decorrer da história, essa nova interpretação é muito mais sutil, e talvez por conta dessa sutileza, ela não tenha sido observada de maneira mais atenta anteriormente. Segundo Walter Johnson:

Na ausência de uma discussão das políticas internas da comunidade escrava, a questão da relação entre “agência” e “resistência” geralmente tem sido formulada como uma questão da relação entre formas “cotidianas” de resistência e formas “revolucionárias” de resistência, uma oposição enganosa que triunfou sobre os esforços mais insistentes para substituí-la. (2015, p. 116, tradução nossa)¹⁵

Observa-se que a diferença entre Agência e resistência é muito maior do que a oposição simplória entre uma revolução e um ato de resistência que acontece como uma maior frequência, de maneira cotidiana. O que Walter Johnson (2015) traz na verdade é uma ideia de atos individuais e coletivos que tem a intenção de buscar uma melhoria na vida desses homens e mulheres que eram escravizados ou apenas criar formas de

15 “In the absence of a discussion of the internal politics of the slave community, the question of the relationship of “agency” to “resistance” has generally been framed as a questions of the relation of “everyday” forms of resistance to “revolutionary” forms of resistance, a misleading opposition which has triumphed over even the most insistent efforts to displace it.”

"amenizar" e de certo modo sobreviver a esse sistema de opressão. Existem diversas nuances no pensamento de Johnson (2015), entretanto percebe-se que a ideia de Agência se assemelha a ideia de Eric Hobsbawm (1989) onde parte da população negra escravizada aprendeu a tocar as músicas e os instrumentos de seus senhores brancos para que pudessem tocar na casa grande e não sofressem tanto quanto nas plantações.

[...] Mas, para que seja bem-sucedida, a resistência coletiva também depende do re-mapeamento da vida cotidiana - da saudade, da esperança, da tristeza e da raiva - em termos históricos: é o sistema de escravidão que é a causa de nossa condição compartilhada (JOHNSON, 2015, p. 118, tradução nossa).¹⁶

A partir dessa ideia nota-se que o objetivo dos atos de Agência nunca foi à mudança do sistema escravista, mas uma procura por melhorias para a vida de pessoas ou grupos.

Relacionando as fontes escolhidas com o conceito de Agência adquire-se uma nova visão em relação ao papel desses músicos na história. Percebe-se que a trajetória da música negra sempre esteve diretamente ligada com movimentos de resistência em relação ao meio no qual a mesma estava inserida de modo que suas letras fossem sempre embasadas nas vivências dessa população seus sonhos, frustrações, angústias, alegrias etc. Seus cantores foram os primeiros expoentes dessa cultura e ícones da música negra, entretanto em nenhum mo-

mento os mesmos apresentam teorias ou ao menos se posicionam contra esse sistema excludente das grandes metrópoles, pelo contrario, suas músicas foram utilizadas para obter melhorias de vida, objetivando, com isso um dia, alcançar o sonho americano que tanto era disseminado. Dentre a gama de possíveis temáticas que poderiam ser abordadas, a exclusão da população negra da sociedade foi uma temática recorrente, por que elas eram tocadas em rádios voltadas para a população negra e representando essa realidade os cantores conseguiriam obter uma aceitação daqueles que sofriam do mesmo mal, mas fazendo isso os mesmos acabaram ajudando a criar um canal de expressão de uma realidade que nem sempre era divulgada, desse modo, mesmo buscando uma melhoria de vida própria esses cantores registraram e "denunciaram" o descaso constante para com essa população.

Além de expor essa realidade para um público diferente, esses cantores também ajudaram a população localizada ao sul a resistirem e se sentirem representadas, ao ouvir suas realidades sendo reproduzida nas rádios em forma de música a população do campo ganha "força" e "esperança" de melhores condições de vida, reforçando o discurso de avanço e sucesso que é disseminado a tanto tempo, segundo Walter Johnson:

E, no entanto, foi através do emprego de formas culturais compartilhadas - argumentos, orações, fábulas etc. - que as pessoas escravizadas floresceram mesmo em sua escla-

16 "[...] But, if it is to be successful, collective resistance also depends upon the remapping of everyday life - of longing and hope and sadness and anger - in historical terms: it is the system of slavery which is the cause of our shared condition."

vidão e começaram a formar alianças pelas quais se ajudaram a resistir. (2015, p. 119, tradução nossa).¹⁷

É possível perceber que o conceito de Agência é complexo e por conta disso, e de sua recém-chegada no meio acadêmico ele ainda é muito pouco estudado, e pouco entendido, porém aos poucos tem ganhado mais espaço em relação ao estudo da trajetória da população negra no continente americano.

Nesse sentido, estudar o movimento negro através de músicas utilizando esse conceito mostrou-se extremamente importante, visto que há artigos que trabalham com esses pontos específicos – Blues como uma forma de Agência – deste modo através de análises é possível perceber que este é um campo muito vasto e pouco explorado pela historiografia, que ainda pode passar por diversas mudanças e requer mais pesquisas para uma análise futura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise das músicas *I got the blues again* (1951), *Walking Blues* (1930) e *Born under a bad sing* (1967) dos cantores: T- Bone Walker, Robert Johnson, Albert King e um depoimento Howling Wolf feito em 1966, expoentes de estilos de Blues, conhecidos como Chicago Blues e Blues Rural, entre 1930 á 1969, observa-se que umas das temáticas mais recorrentes das letras analisadas eram a falta de sorte e de recursos financeiros, reflexo de uma sociedade excludente que não proporcionou uma integração adequada à população negra vinda do campo, restando a eles a música e o “azar”.

No contexto delimitado a população negra passava por um processo de segregação nos estados ao Norte e de forte opressão e atos de violência por conta do preconceito nos estados ao Sul causando assim grandes fluxos migratórios através de vias ferroviárias e rotas fluviais – rio Mississipi e rio Ohio - que levaram o Blues Rural até Grandes metrópoles como a de Chicago onde a população negra passou a sofrer por conta do preconceito e da falta de oportunidades de trabalho - que eram limitadas a trabalhos braçais e serviços domésticos - e exclusão assim sendo mantidos em bairros classificados como “para pessoas de cor” e impedidos de frequentar outros ambientes essa população passa a expor seus sentimentos e frustrações

17 “And yet it was through employing shared cultural forms - arguments, prayers, fables, etc. - that enslaved people flourished even in their slavery, and ser about forming the alliances through which they helped one another resist it.”

nas músicas, de maneira mais específica, através do Blues.

E por fim ao analisar as fontes escolhidas tendo como base o conceito de Agência criado pelo historiador Americano Walter Johnson no ano de 2015, pode-se considerar que a através da música a população negra adquiriu uma forma de conquistar melhorias de vida e indiretamente registrar a opressão e preconceito causado por uma sociedade excludente.

Atualmente ainda existem muitos casos de preconceito para com a população negra dos Estados Unidos, sendo o abuso do poder policial um dos temas mais debatidos no momento. Sendo assim alguns artistas criaram novas formas de protestar e denunciar desses problemas, tais exemplos podem ser vistos em músicas como *This is America* (2018) do cantor *Childish Gambino* (1983) que causou debate em redes sociais por seu clipe repleto de referências a casos de violência e preconceito contra a população negra como o caso do massacre da igreja de Charleston (2015). Na música *Call it what it is* (2016) o cantor Ben Harper (1969) também traz um protesto, porém contra o abuso de poder policial, lembrando nomes de vítimas de violência como o caso de Michael Brown (1996-2014) e Trayvon Martin (1995-2012). Esses exemplos ora citados revelam que existem permanências que ainda precisam ser analisadas e debatidas, todavia pode-se observar também que a sociedade atual precisa se desvencilhar de antigos hábitos.

Referências

BORN under a bed sign. Intérprete: Albert King. [S.l.]: Stax, 1967. 1 música.

CARLOMAGNO, Márcio C.; ROCHA, Leonardo Caetano Da. Como Criar e Classificar Para Fazer Análise de Conteúdo: uma questão metodológica. **Revista Eletrônica de Ciência Política**. Curitiba, v. 7, n. 1, p. 173-188, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/45771>. Acesso em: 13 abr. 2019.

GILROY, Paul. "Jóias trazidas da servidão": música negra e a política da autenticidade. In: GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

HOBBSAWN, Eric. **História social do jazz**. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOWLING' Wolf: how many more years. [s.l.], YOUTUBE, [1966]. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OpKB6OZ_B4c. Acesso em: 13 abr. 2019.

I GOT the blues again. Intérprete: T-Bone Walker. [S.l.]: Imperial Records, 1951. 1 música.

JOHNSON, Walter. On Agency. **Journal of Social History**, New York, v. 37, n. 1, p. 113-124, set./out. 2003.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

ReMastered - Devil at the Crossroads. Direção: Brian Oakes. [E.U.A], Netflix, 2019. 1 Documentário.

SKA, In: **CAMBRIDGE Dictionary**. Cambridge, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/ska>. Acesso em: 05 jul. 2020.

WALKING Blues. Intérprete: Robert Johnson. [S. l.]: Vocalion, 1930. 1 música.

CRITICA
“INTEMPORAL”:
ENSAIOS DE ADORNO
SOBRE O JAZZ

FREITAS, Audrey
Martins Moura

Graduada em História pela
Universidade Santo Amaro –
UNISA, São Paulo
Professor Orientador:
Dr. Rafael Lopes de Sousa

martinahistoria@gmail.com

ARTIGO

“TIMELESS”
CRITICISM: ADORNO’S
ESSAYS ABOUT JAZZ

Resumo

Este artigo pretende analisar os escritos do filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor W. Adorno (1903-1969) sobre jazz: *Adeus ao Jazz* (1933), *Sobre Jazz* (1936) e *Moda Intemporal* (1953). O objetivo da investigação é identificar a sua posição e sua compreensão a respeito da música e do fenômeno do jazz, levando em consideração o contexto histórico do objeto que Adorno se debruça. Para a construção deste artigo foi utilizada a metodologia de cunho documental que elegeu os textos mencionados acima como fonte primária, e como forma de consolidar nossa pesquisa, confrontaremos os escritos de Adorno com críticos de seu pensamento. As conclusões da investigação permitem atribuímos as críticas de Adorno sobre o jazz como de caráter germanocêntrica, centradas nas experiências musicais da Alemanha dos anos de 1920.

Palavras-chave:

Adorno e música; jazz; jazz na República de Weimar.

Abstract

This article aims to analyze the writings of German philosopher, sociologist, musicologist and composer Theodor W. Adorno (1903-1969) about jazz: *Farewell to Jazz* (1933), *On Jazz* (1936) and *Timeless Fashion* (1953). The aim of the investigation is to identify his position and understanding regarding music and the jazz phenomenon, taking into consideration the historical context of the object Adorno focuses on. For the construction of this article we used the documental methodology that elected the above mentioned texts as a primary source, and as a way to consolidate our research, we will confront Adorno's writings with some critics of his thought. The conclusions of the investigation allow us to attribute Adorno's criticism of jazz as germanocentric, centered on the musical experiences of Germany in the 1920s.

Keywords:

Adorno and music; jazz; jazz in the Weimar Republic

INTRODUÇÃO

Adorno é conhecido por destinar severas críticas ao jazz. O jazz é, na melhor das hipóteses, “uma barbárie estilizada”, que possibilita aos seus adeptos encenar atitudes de protesto e rebeldia, enquanto completam sua subordinação à organização repressiva e aos ditames da indústria cultural, que está a serviço de flagrantes interesses comerciais (ADORNO, 2001). O que poderia explicar posicionamento tão radical a respeito do jazz, da parte de um intelectual europeu, que se reconhece como representante do criticismo social? Quais elementos são encontrados por Adorno no jazz que o caracterizariam como uma expressão de conformismo e barbárie? Para encontrar as respostas para essas perguntas, foi utilizada a metodologia de cunho documental que elegeu os ensaios de Adorno sobre o jazz como fonte primária, e como forma de consolidar nossa pesquisa, confrontamos os ensaios com um crítico de seu pensamento, Robinson (1994)¹.

A revolução historiográfica inaugurada no século XX pelos historiadores franceses da Escola dos Annales possibilitou um novo olhar sobre o fazer História (seus métodos e objetos). Contrapondo-se à “história-factual”, os Annales ensejaram múltiplas dimensões possíveis para o ofício e é dentro das facetas possíveis da abordagem teórica metodológica do campo da História Cultural que este trabalho se constitui. A vinculação deste trabalho a essa perspectiva parece ainda mais justificada em razão da abertura que a História Cultural autoriza

em relação à eleição de novos objetos historiográficos:

Apenas para antecipar algumas possibilidades de objetos, faremos notar que ela abre-se a estudos os mais variados, como a “cultura popular”, a “cultura letrada”, as “representações”, as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica de “cultura”. (BARROS, 2004, p. 55).

Sendo assim, a elaboração desta pesquisa justifica-se duplamente: como tentativa de compreender como se constrói a teorização de um objeto cultural a partir da relação entre a subjetividade teórica e a diversidade de formas de percepção do objeto gerada por contextos histórico-sociais específicos; assim como a tentativa de compreender as transformações de um fenômeno cultural e a perda “temporária” de suas características sociais, no caso do jazz e sua importância para a quebra de paradigmas em relação a questões raciais nos Estados Unidos da América dentro de um processo de expansão transcontinental, causando um impacto negativo por parte crítica social.

As hipóteses são centradas principalmente nas peculiaridades do pensamento de Adorno em relação ao universo musical em sua inserção social e nas peculiaridades do objeto de Adorno, dirigindo-nos para as especificidades do modo de recepção do jazz na Europa e, sobretudo, na Alemanha pós-Primeira Guerra.

¹ O trabalho de Robinson será apresentado através do artigo Adorno e o Jazz do autor Elder Tanaka.

É consenso que o jazz se originou nos Estados Unidos da América, mais especificamente em New Orleans, entre o final do século XIX e início do XX. As características únicas que propiciaram o surgimento do jazz na região do Delta Mississippi estão relacionadas à herança multicultural e multiétnica característica dessa região, pois, “a região do Delta Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até o Caribe espanhol, e sua cultura francesa nativa, combinaram [sic] todos esses ingredientes como nenhuma outra região.” (HOBSBAWM, 2014, p. 61).

Essa composição social e cultural foi projetada também no campo musical, por uma conjunção (recriação) de ritmos e linhas melódicas (residuais) trazidas pelos escravos africanos, que se reconstituíram (exprimindo novas formas de sociabilidade, sensibilidade, afetividade) nas canções de trabalho dos escravos e nas canções originadas em outros contextos de sociabilidade no seio da escravidão, com a musicalidade religiosa cristã, com os influxos musicais do negro liberto e do camponês branco (a chamada música *folk* branca), fazendo emergir esse novo território musical: o jazz. Nesse contexto de diásporas, fundiram-se elementos sociais e culturais heteróclitos, gerando:

Uma espécie de recomposição dos territórios existenciais e subjetivos no seio dos quais não só se afirmou uma subjetividade de resistência por parte dos negros, mas que, além do mais, abriu novas linhas de potencialidade para toda a história da música. (GUATTARI, 1993 apud GOLDMAN, 2009, p. 106-107).

Da América do Norte, o jazz se expandiu até outros continentes, encontrando significativa receptividade na América do Sul e em grande parte da Europa. Diferente de seu país de origem, onde o jazz emergiu das camadas mais populares da sociedade e aos poucos foi “ganhando ascensão social”, o jazz “exportado” foi assimilado, primeiramente, pelas camadas médias da sociedade e pela alta burguesia, um público minoritário que incluía, de um lado, frequentadores de clubes, salões de festas e dança e, de outro, representantes (ainda mais minoritários) de universos musicais mais elaborados, de “vanguarda”. Referente a esse movimento dentro da história do jazz, pode-se dizer que representava, sobretudo, a expansão de formas “altamente diluídas” de jazz, pois, como observa Hobsbawm (2014, p. 74), com exceção talvez de alguns circuitos musicais “vanguardistas”, “a penetração de linguagens ainda mais puras de jazz” ocorreram a partir de 1941.

Portanto, no período (década de 1930) em que Adorno escreve suas primeiras críticas sobre jazz, na Europa, a palavra “jazz” designa um território musical em que a linguagem original do jazz, com suas “linhas de potencialidade” e “subjetividade de resistência”, se apresenta “altamente diluída”. É esse o jazz que se encaixa no tempo e espaço em que Adorno escreve, o que leva a considerarmos a afirmação que: “em *Sobre o jazz*, redigido em 1936, Adorno ataca uma forma específica de jazz: [...] ele [Adorno] se propõe destruir toda uma série de mitos em torno do jazz europeu comercial das décadas de 1920 e 1930” (THOMSON, 2010, p. 65).

A visão adorniana da música

As concepções de Adorno sobre a cultura são frequentemente interpretadas a partir da noção de “indústria cultural”. Esta noção é operada por muitos leitores de Adorno como se fosse a chave-mestra para abrir as portas para a interpretação de todos os seus escritos sobre cultura.

Os dois primeiros escritos de Adorno sobre o jazz antecedem a introdução dessa expressão, que aparece, pela primeira vez, em *A dialética do Esclarecimento*, de 1944. Seria, sem dúvida, anacrônico ler essas obras à luz de uma elaboração conceitual posterior. Mas não é este o principal motivo para não aderir à hipótese dessa “chave-mestra”. A questão é que a própria noção de “indústria cultural” é apenas uma das “ferramentas” críticas que Adorno vai gestando dentro de uma perspectiva crítica movida por uma pergunta: que alternativas restam, para o pensamento e para a ação, dentro de uma sociedade totalitária, que tende a assimilar todas as formas sociais em sua lógica aprisionadora, ameaçando esmagar qualquer possibilidade de desenvolvimento e expressão da subjetividade individual?

A arte e a cultura constituem uma das esferas da vida a que Adorno dirige essa interrogação, que se introduz na análise do significado da expansão de regimes políticos totalitários (fascismos) e se modifica pela observação do que acontece na esfera econômica, com a assimilação das pequenas unidades produtivas, da distribuição e dos últimos elementos de livre circulação

(comercial, mas também cultural) pelos mecanismos de planificação econômica das grandes corporações e dos Estados.

Essa interrogação adquire uma tonalidade dramática em Adorno, uma vez que é nessas esferas que ainda se poderia esperar encontrar reservas de autonomia, poder crítico e potencial emancipador. O mundo (político e economicamente) administrado teria estendido seus poderes também sobre a esfera da arte e da cultura? Que alternativas restam, para a arte e a para a cultura, em um mundo administrado? Aqui é preciso dizer algo sobre o estilo adorniano. Adorno tende a:

[...] empurrar seus argumentos até os extremos, parte em resposta ao seu entendimento da maneira como o pensamento deve superar suas próprias tendências sedentárias, mas também em parte para forçar alguma resposta do leitor. (THOMSON, 2010, p. 65).

Observa-se que, “para Adorno, a obra de Beethoven (1770-1827) representa uma espécie de ponto fixo contra o qual momentos anteriores ou posteriores da história musical serão julgados.” (JAMESON, 1985, p. 37). A eleição desse “ponto fixo” não se vale de uma categoria como da genialidade, mas se refere a uma oportunidade histórica irrepetível que permitiu a realização musical de uma reconciliação única entre o detalhe e o todo, entre o subjetivo e o objetivo, entre liberdade e necessidade. Em Beethoven, o detalhe “deriva seu sentido musical da totalidade concreta da peça” (ADORNO apud THOMSON, 2010, p. 67), mas a totalidade não é um “esquema musical” que paira acima dos detalhes e se

impõe a eles mecanicamente e sim “o relacionamento vital dos detalhes”. Os detalhes ainda são “relativamente independentes e intrinsecamente significativos” (JAMESON, 1985, p. 38), ao mesmo tempo em que mantêm uma relação significativa com o todo, que vibra em cada detalhe, vivificando-o e emergindo de seu desdobramento.

Essa “síntese privilegiada”, diz Jameson (1985, p. 39-40), tentando recobrir o sentido de Beethoven para o pensamento de Adorno, corresponde a um período histórico específico, “de transição”, em que a expansão da liberdade histórica ocorre pela contração ou supressão de velhos constrangimentos “sem qualquer obrigação correspondente para com o que virá em seu lugar”, período que sucede o colapso da ordem feudal e que precede “a instalação definitiva das instituições éticas, políticas e econômicas da burguesia”, período de construção de uma nova totalidade histórica, não de sua reprodução. Período histórico esse que corresponde ao momento da Revolução Francesa (1789-1799).

Beethoven representa, assim, para Adorno, um “ponto fixo”, mas exprime historicamente uma possibilidade extinta. No século XX, em um mundo administrado, a síntese frágil que Beethoven expressa não é mais possível. Que alternativas restam?

Para Adorno, a obra de arte sempre “reflete” a sociedade. A questão é se ela “reflete” a sociedade, na mesma medida em que a recusa, representando um refúgio para a subjetividade individual, para a liberdade, para a autonomia e a crítica, ou se ela “reflete” a sociedade, na mesma medida em que adere a ela, de maneira acrítica,

contribuindo para a sua reprodução, desde que oferece novas formas de acomodação (estética e psicológica) para a subjetividade individual esmagada. Para Adorno, que procura apreender essa relação de recusa ou adesão dentro da própria forma musical, Schoenberg (1874-1951) exprime a primeira possibilidade e Stravinsky (1882-1971) a segunda.

Schoenberg representa, na visão de Adorno, uma resposta crítica à regressão da audição no século XX, onde há um ajuste da percepção à deterioração da ambiência sonora e à música enlatada, onde a capacidade de ouvir regrediu de tal forma que não ouvimos mais notas, mas somente sua atmosfera psicológica, onde a composição musical se tornou mero estímulo ou condicionamento psicológico, uma preparação ou condicionamento para guiar nossas reações diante do mundo, ficcional ou real, em um consultório ou no consumo do enredo de um filme, na propaganda de um novo produto ou de um programa político (JAMESON, 1985). A resposta de Schoenberg compreende dois momentos:

Primeiro momento: a “violenta liberação da restrição harmônica” na atonalidade (JAMESON, 1985), em resposta a um mundo de tonalidade esgotada, em que toda consonância e acorde tonal libera reações convencionais ou se desgasta inutilmente contra a barreira do embotamento e da insensibilidade.

Segundo momento: a “rigidez autoimposta do sistema dodecafônico” (JAMESON, 1985), que deriva da própria vontade de libertação total, pois a precaução contra qualquer acidente tonal conduz à evitação

do risco de que a repetição exagerada de uma nota se converta em “um novo centro tonal para o ouvido” (JAMESON, 1985, p. 30), o que leva à solução dodecafônica, que impede que uma nota seja tocada novamente antes das outras onze da série.

Stravinsky representa, para Adorno, a realização de uma obra de arte mecânica, caracterizada pela fetichização do ritmo, que estrutura toda a composição, e pela repetição de formas, motivos musicais. O domínio do ritmo como vetor estruturante esvazia a elaboração do conteúdo melódico e harmônico, o que permite a manipulação dos efeitos psicológicos de tons ou qualidades isoladas dos instrumentos ou de suas oposições. Para Adorno, trata-se não somente de um reforço da fragmentação da audição e do esvaziamento de seu caráter reflexivo, ao permitir que o indivíduo se apegue ao detalhe e se abandone à atmosfera psicológica da música, mas igualmente de uma espécie de “demagogia musical”, que se exerce tanto por meio da repetição de motivos, como por meio do “assalto aos terminais nervosos do público” (JAMESON, 1985, p. 33), conduzindo a “uma espécie de sacrifício do intelecto no puro emocionalíssimo da reação de massa” (JAMESON, 1985, p. 32), o que permite Adorno compará-lo com o fascismo.

É no contexto dessas alternativas extremas que Adorno analisa o fenômeno do jazz. Mas isso não quer dizer que seja possível ler toda a crítica de Adorno ao jazz a partir dessa concepção. Acreditamos que, para chegar a uma compreensão mais apurada da crítica de Adorno ao jazz, é importante considerar não somen-

te aquela concepção mais geral do campo de alternativas disponíveis, mas igualmente o fato de que Adorno não poderia conceber a possibilidade de uma nova alternativa crítica a partir do objeto sobre o qual ele se debruça.

Vale destacar aqui que Adorno analisa o jazz não somente por meio do estudo de seu contexto social ou de seus sujeitos, mas, sobretudo, a partir da sua estrutura musical, em sua relação com a indústria do entretenimento ou com a indústria cultural.

Forma musical do jazz:
pseudo-subversão e
conformismo (1933 e 1936)

Em *Adeus ao jazz* (1933), Adorno apresenta o jazz como um produto “artisticamente e tecnicamente ruim” que, se transformou na *Gebrauchmusik* (música em voga) da alta burguesia no pós-guerra, isso se deve justamente a essa sua natureza artística e tecnicamente degradada. Com efeito, o que garantiu seu sucesso, segundo Adorno (2002b), foi, em primeiro lugar, a facilidade com que podia ser consumido, em virtude de ter absorvido apenas expressões “atrofiadas” da música-arte e de permanecer dançável, graças ao seu ritmo básico, que subjuga, inclusive, os efeitos da sincopação². Mas havia outra característica que possibilitou esse sucesso: apresentar-se como moderno, em comparação com as limitações das músicas de dança precedentes. Na verdade, para Adorno, os elementos “artísticos” do jazz, bem como sua modernidade, são “mera maquiagem para

² “Se uma nota executada em tempo fraco ou parte fraca de tempo for prolongada ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte, teremos o que se chama de SÍNCOPE” (NOBRE, 2008, p. 12).

seu caráter consumista” (ADORNO, 2002b, p. 497, tradução nossa).

Mas o central da crítica de Adorno não é a pseudonovidade ou o baixo valor artístico do jazz. O central é a lógica conformista do jazz enquanto forma musical. O termo *conformismo* somente aparece em seu último texto (1953), porém, seu conteúdo subjacente estrutura a reflexão também de suas análises dos anos 30. A que esse conformismo se referia?

De maneira direta, sem os rodeios literários de Adorno, esse conformismo se referia ao fato de que os elementos supostamente individuais ou emancipadores do jazz, como a sincopação ou a improvisação, são meros “efeitos” sem consequência, ou melhor, “falsos efeitos”, uma vez que emergem para se apagar na continuidade do ritmo básico, parecem desafiar, mas, ao final, “se encaixam de volta no esquema inabalável.” (ADORNO, 2002a, p. 474, tradução nossa). Para Adorno, eles apenas representariam, de fato, o que pretendem ser, se fossem levados à sua “conclusão lógica”, ou seja, se rompessem definitivamente a simetria rítmica e, com ela, a própria “estrutura tonal harmônica” (ADORNO, 2002a, p. 475, tradução nossa).

Esse argumento é mais bem elaborado no escrito de 1936, *Sobre o jazz*. Desde o início do artigo, Adorno denuncia que a “modernidade” do jazz, relacionada ao som e ao ritmo, não quebra “a convenção melódico-harmônica da tradicional *dance music*”, nem “o princípio de simetria [rítmica]” (ADORNO, 2002a, p. 470, tradução nossa). A sincopação pode até alcançar “uma extraordinária complexidade”, mas “a batida

fundamental é mantida, marcada repetidas vezes pelo baixo e pela bateria” (ADORNO, 2002a, p. 470, tradução nossa). As relações de harmonia simples e melodias simétricas são apenas “quebradas”, momentaneamente, sem serem efetivamente suprimidas. O som não rompe a sentimentalização do contínuo dos instrumentos de corda e a vibração do saxofone (o vibrato) produz um efeito ambíguo entre “o excesso e a rigidez” (ADORNO, 2002a, p. 471, tradução nossa).

Para Adorno (2002a), o problema da introdução desses elementos supostamente subjetivos ou subversivos é que eles não subvertem nada, uma vez que sucumbem ao seu próprio imediatismo: “nunca são parte da construção como um todo ou determinantes para a forma” e, por isso, não passam de meros “ornamentos” (ADORNO, 2002a, p. 478, tradução nossa). Correspondem socialmente às tentativas de “se libertar do mundo por meio das mercadorias e seus fetiches” ou de “escapar do mundo sem o mudar” (ADORNO, 2002a, p. 478, tradução nossa). Não apontam para uma possibilidade real de autonomia, mas apenas a simulam, em benefício da manutenção do todo.

Os escritos de 1933 e 1936: jazz na república de Weimar (década de 1920)

Certas características que Adorno atribui ao fenômeno do jazz em seus escritos da década de 1930 sugerem ou indicam sua relação com um contexto muito particular: o fenômeno do jazz na Repú-

blica de Weimar, ou seja, na Alemanha dos anos 1920. Como apontam diversos indícios (registros musicais, manuais, relatos jornalísticos), no período da República de Weimar, gestou-se uma forma muito particular de jazz, sobretudo, em virtude de um fato fundamental: a escassa possibilidade de qualquer contato com as formas originais do jazz norte-americano. No início dos anos 1920: "A Alemanha ainda se encontrava isolada cultural e economicamente pelo bloqueio imposto pelos países Aliados. Não havia importação de gramofones e nenhum artista norte-americano visitava o país." (ROBINSON, 1994 apud TANAKA, 2012, p. 142).

O bloqueio não impediu, no entanto, que os ecos do fenômeno do jazz chegassem à Alemanha, gerando uma demanda, sobretudo, entre as camadas da classe média alta, por esse "artigo cultural", interpretado segundo uma concepção superficial que o associava essencialmente à música de dança e que o caracterizava a partir de certos traços "fetichizados" (a sincopação, a improvisação, o saxofone), traduzidos com base no próprio repertório musical disponível na Alemanha. Essa demanda foi captada como uma oportunidade de mercado, o qual mobilizou os músicos alemães para produzirem "jazz". O resultado não poderia ser outro: um amálgama de técnicas musicais pré-existentes que pudessem satisfazer as "vagas noções" do público alemão acerca do jazz norte-americano e, ao mesmo tempo, atender à demanda de um público interessado em uma nova música dançável:

Como a demanda da classe média-alta urbana por música para dançar cres-

cia cada vez mais, esse isolamento fez com que os artistas alemães produzissem uma música (denominada genericamente como "jazz") a partir de suas próprias tradições de música comercial, às quais foram aplicadas as vagas noções do jazz norte-americano que eles possuíam até aquele momento. Dessa maneira, o jazz alemão surgiu da união de "síncopes corrompidas do ragtime" e um estilo de performance desinibida a três gêneros de música comercial herdadas do período da Alemanha Imperial: a banda militar, a orquestra de salão e a Radaukapelle – música vienense de salão tocada de maneira deliberadamente distorcida por músicos palhaços. (ROBINSON, 1994 apud TANAKA, Elder, 2012, p. 142).

O interesse de Robinson é justamente compreender qual era o objeto da crítica de Adorno. Produzido para satisfazer demandas que o mercado cultural estava impossibilitado de satisfazer por meio da importação, primeiro, em virtude do embargo comercial imposto ao final da Primeira Guerra Mundial e, depois, pela proibição (racista) de importação de "música negra", o "jazz" alemão do período da República de Weimar foi um fenômeno *sui generis*: a fusão de três estilos musicais já familiares na Alemanha, a banda militar, a orquestra de salão e a música vienense, reunidos de forma a dar a impressão de "fazer jazz", um "batismo" garantido pelos recursos de propaganda de mercado, como fica claro, por exemplo, a partir da solução dada para incorporar o traço da "improvisação":

Desses três gêneros, no entanto, foi o segundo que obteve maior destaque

nas origens do jazz alemão. A orquestra de salão, liderada por um violinista solo (Stehgeiger), é originária dos cafés vienenses e já carregava tradicionalmente a improvisação, que poderia ser adaptada ao jazz. Bastava uma pequena alteração no som que essas orquestras produziam para que fossem viabilizadas comercialmente e rebatizadas como “bandas de jazz”. (ROBINSON, 1994 apud TANAKA, Elder, 2012, p. 142)

É óbvio que, em tal contexto, com tais condições, não se podia esperar que a “subjetividade de resistência”, os novos territórios estéticos, afetivos e sociais gerados na efervescência criativa do jazz norte-americano, enfim, que esse “caldo” cultural prenhe de potencialidades novas se “reterritorializasse” em solo alemão. Pelo contrário, o que emergiu foi uma forma de música comercial, dançável, usando de repertórios técnico-musicais exclusivamente europeus que pretendiam replicar os traços popularizados de um fenômeno musical e social, de fato, desconhecido na Alemanha.

Nada testemunha mais a distância em relação ao seu homônimo musical norte-americano do que o fato (examinado por Robinson) de o “jazz” alemão gerar manuais de “jazz”, que explicavam, de forma didática, como fazer as “sincopações” e (cúmulo do paradoxo) “improvisações” de jazz. Além dos manuais, outro aspecto que ajuda a entender a natureza do “jazz” alemão dos anos 1920 é a multiplicação de partituras, que configurava o principal núcleo musical da República de Weimar, segundo Robinson (1994 apud TANAKA, 2012, p. 142). Esses dois elementos – ma-

nuais e partituras – descreviam uma cena musical completamente oposta àquela do jazz nos EUA, onde improvisações e sincopações, além de suas expressões harmônico-melódicas originais (desconhecidas por Adorno), constituíam, de fato, a procura de novas formas de expressividade e subjetividade musical. A introdução das partituras, por exemplo, apenas surgiu em um momento posterior, de consolidação e subordinação comercial das grandes orquestras de jazz norte-americanas, redundando na exclusão do músico de jazz negro, que, em sua maioria não lia as partituras, e na marginalização dos elementos radicais e inovadores do jazz para os bastidores da cena musical pública (SOUSA, 2009).

A música de “jazz” produzida na República de Weimar foi, segundo Robinson (1994), a única responsável por embasar os primeiros escritos de Adorno sobre jazz. Cenário fácil de imaginar, a partir da leitura de seus textos, principalmente, quando é supramencionado nos textos produzidos na década de 1930 o fato de o jazz representar uma “modernidade de anteontem”, de replicar as expressões mais estereotipadas da música europeia e vender isso como uma “grande novidade”. Ou então, quando as críticas recaem sobre as “falsas improvisações”, que, na verdade, eram facilmente realizadas a partir das instruções de manuais – fato também denunciado por Adorno.

Segundo a leitura de Robinson, as concepções sobre o jazz que Adorno compôs a partir de sua percepção do jazz alemão dos anos 1920 continuou a influenciar mesmo os contatos posteriores de Adorno

com outras formas de jazz, de modo que, em seu escasso contato com o jazz negro norte-americano, em meados dos anos 1930, ele interpretou esse jazz como um “jazz excêntrico” em que:

As características próprias desse jazz (timbre vocalizado, influências do blues, efeitos instrumentais expressivos) apareciam como excentricidades pessoais, que mantinham a substância intacta. Dessa maneira, o jazz de solistas como Louis Armstrong era considerado por Adorno como um fenômeno marginal dentro da música comercial como um todo. (ROBINSON, 1994 apud TANAKA, 2012, p. 143).

A ideia central defendida por Robinson é que Adorno ao escrever suas primeiras críticas ao jazz, na verdade estava escrevendo sobre a música popular ou música comercial da República de Weimar. Dentro desta ideia central, transforma-o não em um crítico de jazz, mas em um crítico “extraordinário” da música comercial alemã da década de 1920.

A negação dos elementos negros do jazz

O argumento do conformismo do jazz contradizia a percepção de que os elementos negros do jazz representavam uma reserva de espontaneidade e mesmo de “natureza original ou indomada” (ADORNO, 2001, p. 118). O modo como Adorno enfrenta esse argumento nos escritos da década de 1930 é bem simples: a negação.

No breve *Adeus ao Jazz* de 1933,

Adorno nos traz um fato histórico bastante relevante no que se refere à recepção do jazz na Alemanha, especificamente nos primeiros momentos da ascensão do Nazismo. Trata-se da proibição da transmissão do “Jazz Negro” nas rádios. Mas na visão de Adorno, o nazismo ignorava ao estabelecer essa proibição racista que: o jazz não é negro.

Em *Adeus ao jazz* (1933) e *Sobre jazz* (1936), a contribuição negra/africana na composição do jazz aparece como algo “apagado” do atual jazz. Coloca-a no passado: “Jazz não tem mais tanto a ver com a música negra, que há muito tempo vem sendo falsificada e industrialmente suavizada por aqui.” (ADORNO, 2002b, p. 496, tradução nossa). Ou a trata como uma herança questionável ou de caráter secundário ao jazz, sugerindo, por exemplo, que “a pele do homem negro funciona tanto como um decorativo quando o prateado do saxofone.” (ADORNO, 2002a, p. 477, tradução nossa).

A primeira citação é do texto de 1933. Se abstrairmos a formulação generalizante de Adorno e pensarmos no contexto alemão dos anos 20, a tese de Adorno de que o “jazz negro” se tratava mais de um mito do que de uma realidade concreta adquire alguma plausibilidade. Do cenário musical do jazz na Alemanha dos anos 1920:

Confrontado com uma música tocada por brancos, ouvida, comprada e dançada por brancos, produzida em massa e comercializada por brancos, Adorno pode ser perdoado por concluir que quaisquer traços negro-americanos que pudessem ter existido no

jazz foram erradicados no curso de sua evolução. (ROBINSON, 1994 apud TANAKA, 2012, p. 143).

A citação é um trecho do artigo de 1936, escrito quando Adorno estava em seu exílio na Inglaterra. Quer dizer, a afirmação de que a “pele do homem negro” funciona como mero decorativo provavelmente se refere a um contexto diferente da Alemanha. Esse contexto, no entanto, deve ter afetado Adorno apenas superficialmente, pois ele não altera sua tese, apenas acrescenta um elemento ainda mais problemático: o apagamento do papel do músico negro nas bandas de jazz. Na verdade, o fato de analisar o jazz dentro de um contexto exclusivamente europeu, ou melhor, exclusivamente alemão, impediu Adorno de, por exemplo, captar o papel vital dos músicos negros para a formação dos *jazzmen* nos Estados Unidos. Vale registrar aqui, como contraponto, um exemplo emblemático: “na primeira banda de jazz norte americana, a *Original Dixieland Jazz Band*, que era composta inteiramente por músicos brancos, o que eles faziam, essencialmente, era imitar os músicos negros.” (SOUSA, 2009, p. 61).

Apenas no artigo de 1953, *Moda intemporal*, Adorno considera a contribuição negra/africana para a emergência do jazz como algo inegável. Mas ele aceita essa contribuição para depois rejeitá-la novamente, seja porque “é muito difícil isolar os elementos autenticamente negros do jazz”, distingui-los, por exemplo, das contribuições do “lumpemproletariado branco” (a música folk branca), seja porque o que poderia ser sua dinâmica vital dentro do jazz,

a espontaneidade, é suprimida pela própria estrutura musical do jazz:

Na Europa, onde o jazz ainda não se tornou uma instituição cotidiana, existe a tendência, especialmente entre os devotos que adotam o jazz como visão de mundo, a compreendê-lo como irrupção da natureza original e indomada, como um triunfo sobre os bens culturais museificados. A presença de elementos africanos no jazz não pode ser posta em dúvida, mas também não há dúvida de que toda espontaneidade foi nele acomodada, desde o início, a um esquema rígido, que associou e continua a associar ao gesto de rebeldia também a disposição à obediência cega, da mesma forma como, segundo a psicologia analítica, o tipo sadomasoquista se rebela contra a figura do pai, mas mesmo assim admira secretamente, deseja igualar-se a ele, mas aprecia a odiosa submissão [...]. É possível que já os *Negros Spirituals*, forma percussora do blues, tenha unido música de escravos, o lamento sobre falta de liberdade, à sua confirmação submissa (ADORNO, 2001, p. 118).

Várias observações podem ser feitas aqui: primeiramente o fato de ser o resultado de um processo de “hibridização cultural”, que inclui elementos de outras matrizes culturais, como a música folk branca, não diminui a importância dos “elementos africanos”. Ninguém pensaria, por exemplo, em diminuir a importância da cultura grega antiga para toda a cultura ocidental posterior com um argumento desse tipo.

Em segundo lugar, Adorno se refere à espontaneidade dos “elementos africanos”, logo após mencionar a tendência

dos “devotos” do jazz a considerá-lo como “irrupção da natureza original e indomada”. Isso gera uma proximidade de sentido perigosa entre espontaneidade e “natureza original”, isso porque associa a rebeldia da música negra à suposta selvageria de uma sociedade africana “não civilizada” – um motivo que deixa transparecer uma visão eurocêntrica, senão racista.

Por último, Adorno interpreta os *spirituals*, precursores tanto do blues quanto do jazz, como “lamento sobre a falta de liberdade” unida à “sua confirmação submissa”. O único elemento que ele aporta para referendar esse juízo é o fato de ser “música de escravos”. O preconceito é, na verdade, o único argumento de Adorno nesse caso. Historiadores têm, ao contrário, apontado que os spirituals se constituíam em uma “interessante estratégia de resistência”, enquanto formas de comunicação para os escravos “perseguidos, vigiados e controlados em todas as suas atividades.” (SOUSA, 2009, p. 58).

Jazz e indústria cultural no artigo de 1953

Moda intemporal (1953) foi escrito após o exílio norte-americano de Adorno, que, após alguns anos em Oxford, na Inglaterra (para onde se dirigira em virtude do cerco da Gestapo aos membros do Instituto de Pesquisa Social), parte para Nova York em 1938, convidado por Horkheimer para assumir a coordenação musical do Projeto de Pesquisa da Rádio, de Princeton. O exílio norte-americano de Adorno durou doze anos (1938-1950).

A experiência do exílio colocou alguns desafios para a teoria de Adorno sobre o jazz desenvolvida na década de 1930. Em primeiro lugar, Adorno teve de abandonar explicitamente uma das teses dos primeiros escritos: a tendência a uma extinção rápida do fenômeno. O título do artigo, *Moda intemporal*, é uma referência direta ao equívoco da previsão feita no próprio título do artigo de 1933, *Adeus ao jazz*. Em segundo lugar, era difícil sustentar os elementos mais nitidamente germanocêntricos dos artigos anteriores, como a univocidade do fenômeno, a ideia do amálgama entre banda militar e orquestra de salão ou a compreensão de que o jazz não introduzia nenhuma novidade técnico-musical, incorporando apenas expressões estereotipadas da música-arte. Logo no início do texto, ele admite que, apesar de sua estrutura formal ser uma constante em todas as suas expressões, o jazz possui uma história, com movimentos e tendências divergentes e, inclusive, com alguns momentos de rebeldia. Adorno chega mesmo a sugerir a existência de uma tensão original (depois suprimida na evolução do jazz) entre as síncopas e a métrica rítmica básica.

Não obstante, todos esses desafios são incorporados por Adorno de maneira a destituí-los. A permanência é convertida em sacrifício do único elemento de “dignidade da moda: a efemeridade” (ADORNO, 2001, p. 120). Suas constantes metamorfoses, suas renovações, como formas de resistência à degradação comercial, são reconhecidas não como demonstração de sua vitalidade e de seu caráter inconformista, mas, ao contrário, como prova de sua

tendência à acomodação, apesar da resistência vã de alguns de seus representantes. Isso é muito claro na citação que segue:

Isso não quer dizer que nada aconteceu no jazz: o piano monocromático que predominava no ragtime foi suplantado por pequenos conjuntos, geralmente de sopros; os aspectos selvagens das práticas das primeiras jazz-bands de Chicago e do Sul do país, especialmente de New Orleans, amenizaram-se com a crescente comercialização e com a ampliação do público, para serem novamente reanimados por tentativas de especialistas, que, entretanto, quer se chamem Swing ou Bebop, logo sucumbem novamente ao comércio, perdendo rapidamente o gume. (ADORNO, 2001, p. 117).

A construção do argumento do artigo é bem ardilosa. Adorno não nega a rebeldia do “princípio da sincopação” no início do jazz, mas denuncia sua transformação em “fluência”, quer dizer, sua tecnicização: a rebeldia consolidou-se na “mesmice do jazz” (ADORNO, 2001, p. 118). Ele não ignora a existência de “aspectos selvagens” nos primórdios do jazz, mas fustiga sua amenização em decorrência das pressões da indústria cultural. É assim que ele costura seu argumento central: a estrutura formal básica do jazz “favorece a standardização, a exploração comercial e o enrijecimento do meio.” (ADORNO, 2001, p. 118). A compreensão adorniana da estrutura formal do jazz não é muito distinta daquela dos escritos da década de 1930, apesar das pequenas concessões mencionadas:

O jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódi-

ca, harmônica e métrica com um percurso musical constituído basicamente por síncopas de certo modo perturbadoras, sem que isso afete a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico. (ADORNO, 2001, p. 117).

O elemento problemático dessa estrutura, como nos escritos anteriores, é identificado com a “uniformidade do ritmo”, que “favorece a standardização”. A novidade do artigo é uma aproximação mais densa entre o conceito de “indústria cultural”, cuja primeira elaboração data de 1944, e o caráter social do jazz.

Não há dúvida de que alguns elementos dessa “novidade” já estavam presentes nos escritos anteriores, sobretudo, no artigo de 1936. Vale percorrê-los antes de continuar a análise do texto de 1953. Em *Sobre o jazz*, destacam-se dois aspectos importantes que evocam dimensões do conceito de “indústria cultural”. Trata-se da democratização do jazz e dos hits de jazz (hit entendido aqui como a música mais pedida ou tocada nos rádios).

Conforme se pode captar nesse escrito adorniano de 1936, entre os adeptos do jazz, o fenômeno da “democratização” técnica do jazz, que se referia à expansão de sua acessibilidade em virtude da radiodifusão, era encarado positivamente como possibilidade de introdução de um autêntico produto artístico entre as distintas camadas sociais. Para Adorno (2002a), tal leitura do fenômeno é completamente “irracional”, pois, mesmo que se aceite a premissa da acessibilidade tendencialmente universal, estar acessível a todos não implica que o

jazz seja assimilado da mesma forma por todos e, mais importante ainda, não implica que seja efetivamente o mesmo objeto que torna acessível a todos. Nesse sentido, é importante destacar para o fato de que:

1) Os elementos de distinção no consumo de jazz permanecem, desde que as formas “mais consequentes” (musicalmente mais desenvolvidas) de jazz estão reservadas à classe dominante, quer dizer, com a condição de que se considere que há uma diferença entre uma “recepção intimista” e uma recepção por meio de “alto-falantes” nos clubes para massas e entre as bandas que tocam para um público e outro (ADORNO, 2002a, p. 474, tradução nossa);

2) Para as classes dominantes, o elemento “original e primitivo” do jazz pode ser recebido como uma expressão “selvagem” de sua própria “liberdade soberana de escolha”, como classe que comanda, que decide, dentro dos limites das condições e leis que regem o sistema de dominação (ADORNO, 2002a, p. 474, tradução nossa).

Além disso, Adorno (2002a) enfatiza que o que é ofertado sob a legenda do jazz não é o mesmo produto, uma vez que há um paralelismo entre “democratização” e acentuação de seus elementos “conformistas”, em detrimento de seus elementos de “liberdade” ou “fantasia”:

Quanto mais fundo o jazz penetra na sociedade, mais dá lugar a elementos reacionários, mais completamente é

constrangido à banalidade, menos é capaz de tolerar a liberdade e a irrupção da fantasia, até finalmente glorificar a repressão em si como música incidental para acompanhar o atual coletivo. Quanto mais democrático o jazz é, pior ele se torna. (ADORNO, 2002a, p. 475, tradução nossa).

Neste sentido, a ampliação da escala de acessibilidade não exprime, para Adorno, um processo de “democratização” cultural, pois, ao penetrar nas camadas mais pobres da sociedade através do rádio, o jazz perde os poucos elementos que Adorno considera musicalmente significativos, potencialidades que somente podem ser observadas com uma virtuosa banda de jazz, em uma apresentação ao vivo, em um ambiente mais intimista do que aqueles dos grandes clubes de massa.

Cabe destacar que a crítica adorniana à transmissão radio-difusora de música não se refere somente ao jazz. A transmissão radiofônica é capaz de abafar até mesmo as potencialidades musicais autônomas de Beethoven (THOMSON, 2010).

Além disso, Adorno (2002a) se pergunta: Como o jazz que é transmitido no rádio pode ser verdadeiramente “democrático”, se o simples fato dele estar na rádio é um sintoma de que ele passou por um rígido processo atrelado ao poder do capital? Para Adorno, esse processo por que passa o jazz na sua massificação é o que confirma, de uma vez por todas, sua subordinação ao poder do capital. Para uma música alcançar o sucesso, na sociedade atual, ele passa, segundo Adorno (2002a), por três etapas, que configuram um círculo vicioso:

- 1) O capital que investe nas bandas de jazz tentará por todos os meios garantir o seu retorno lucrativo, intervindo nas transmissões radiofônicas: o produto musical dessas bandas será “martelado” nos ouvidos das “massas”, pela repetição e pela valorização propagandística do produto, até torna-se o hit do momento.
- 2) Os hits se tornam, por efeito de repetição, uma regra para a audição e, como “a audição moderna permanece num estado infantil, conservador”, sua tendência será de rejeitar “toda e qualquer música que saia da ordem estabelecida” (TANAKA, 2012, p. 138). O resultado é que as massas exigirão e consumirão sempre o mesmo estilo de música.
- 3) Essa demanda de massa repercutirá no contexto de investimento do capital, que procurará apenas as bandas e tipos de música que atendam a essas necessidades musicais de massa. O círculo vicioso se fecha, escravizando a audição das massas, mantida naquele “estado infantil”, por falta de qualquer possibilidade de apuração pela diversificação do estímulo.

A partir dessa conclusão, Adorno denuncia a cisão entre “qualidade” e “sucesso” na sociedade “falsa” do século XX:

Em uma sociedade ideal, a correlação entre qualidade e sucesso poderia por ventura ser colocada adiante, mas em uma falsa [como esta em que vivemos], a ausência de uma relação

correlativa [entre qualidade e sucesso] não é tanto uma prova de uma qualidade oculta como prova da falsidade da sociedade. (ADORNO, 2002a, p. 477, tradução nossa).

O jazz pertence à indústria cultural, sua lógica não se distingue da lógica dessa indústria: “O que a inocência entusiástica e obstinada vê como floresta virgem é inteiramente mercadoria fabril, mesmo nas ocasiões especiais onde a espontaneidade é apresentada como um ramo de negócio.” (ADORNO, 2001, p.120-121). O jazz não se distingue de outra mercadoria fabril qualquer. A oferta produz a demanda: os *hits* de jazz, cujo sucesso foi garantido pela “propaganda cientificamente elaborada” e pelas “quantias gastas pelas firmas na compra de tempo radiofônico”, exercem “um domínio firme e constante sobre a massa de ouvintes e seus *conditioned reflexes*” (ADORNO, 2001, p. 121).

Quanto mais a indústria cultural erradica as diferenças, reduzindo com isso as possibilidades de desenvolvimento do próprio meio, tanto mais esta empresa, orgulhosa do seu dinamismo, aproxima-se de uma situação estática. (ADORNO, 2001, p. 121).

Em termos concretos, para o jazz, isso significa que o sucesso de um certo número de técnicas, sons e instrumentos torna-se um padrão de produção. O jazz é estandardizado. Até mesmo as improvisações são resultado de padrões preconcebidos, “algo estudado cuidadosamente com precisão maquinal” (ADORNO, 2001, p. 119). Toda novidade melódica, harmônica ou rít-

mica não passa de mera ilusão de novidade: combinações e rearranjos cuja função é envolver o sempre igual nas vestes do sempre novo. O resultado é a mesmice:

A mesmice do jazz não consiste em uma organização básica do material, na qual a fantasia, como em uma linguagem articulada, poderia evoluir livremente e sem inibições, mas em uma promoção de truques, fórmulas e clichês bem definidos, que excluem todo o resto. (ADORNO, 2001, p. 120).

Como vimos, para Adorno, há, no jazz, em sua estrutura formal, e isso “desde o início”, algo que permite ou favorece essa standardização: a uniformidade e rigidez do esquema rítmico. Mas ele ainda encontra algo mais, algo que também percebe em Stravinsky: a inorganicidade, a ausência de “relação recíproca entre o esquema do todo e os não menos esquemáticos detalhes”, que favorece toda a ardilosa “arte” combinatória da indústria cultural, que produz o (pseudo-) novo todo por meio de rearranjos dos detalhes. Essa constitui, aliás, uma parábola do próprio “pesadelo” do mundo administrado:

Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada, não muito diferente do pesadelo retratado no *Brave New World de Huxley*³ (ADORNO, 2001, p.121).

O jazz não funcionava mais como música de dança e se dirigia cada vez mais a um público limitado, mas isso não fez Adorno rever ser argumento. O pluralismo estilístico e os revolucionamentos harmônico-melódicos presentes na história do jazz nunca foram analisados por Adorno, que mantinha como referência a uniformidade do jazz comercial da Alemanha dos anos 1920. A falta de análise de realizações jazzísticas específicas do contexto do jazz-arte testemunha contra as teses generalizantes de seus escritos, os quais, no entanto, parecem potentes, enquanto críticas das formas comerciais do jazz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As críticas de Adorno sobre o jazz recaem sobre um período obscuro dentro da história do jazz, cujo mergulho na indústria fonográfica acarretou a emergência de formas enrijecidas, estereotipadas e diluídas de jazz, quando comparado a suas formas mais espontâneas e legítimas. Na verdade, Adorno concentrou-se exclusivamente em uma forma de jazz, surgida em um momento específico, em um lugar específico: a Alemanha do período da República de Weimar. Suas críticas assumem, assim, um caráter conservador, no sentido de que, durante vinte anos, permaneceu na sombra do jazz da República de Weimar e não acompanhou o dinamismo his-

³ “*Admirável mundo novo* é uma obra de ficção científica escrita por Aldous Huxley em 1931. O livro retrata uma futura sociedade tecnológica, cujo centro ético é a maneira de produção inaugurada por Ford. Trata-se de um misto de fantasia e sátira. Nessa obra, as críticas à ciência e à tecnologia são evidentes. O cenário retratado é o de uma sociedade organizada por um sistema científico de castas. Não há vontade livre nem mobilidade entre as castas, e impera a estabilidade social. (...) Essa obra, então, é uma tentativa de previsão de um futuro dominado pela expressividade da ideia de progresso implementada pela produção em série – quase integralmente pelas técnicas e pelo saber científico –, que resulta em uma sociedade absolutamente mecânica, autoritária e desumanizada” (SANTOS; AMORIM NETO; GÓES, 2013).

tórico-social mais amplo do jazz, em seu processo de difusão e diversificação.

Enfatiza-se aqui a importância de considerar a dimensão histórica das teorias, tanto porque refletem a subjetividade histórica dos autores, como a forma histórica dos objetos a que elas se referem ou os contextos histórico-sociais que informam a percepção desses objetos. Sem essa dimensão histórica, seria impossível compreender o significado de obras como as críticas ao jazz de Adorno, que analisamos ao longo deste artigo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Moda intemporal – sobre jazz. In:__. **Prismas – crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. On jazz. In: LEPPERT, Richard. **Essays on music**. Berkeley: University of California. 2002a.
- _____. Farell to jazz. In:__. **Essays on music**. Berkeley: University of California., 2002b.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GOLDMAN, M. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. **Análise Social**, v. XLIV, n. 190, p. 106-107, 2009. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1236787453Q7qNY4ou6FI23NG6.pdf>. Acesso em: ago. 2020
- HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra. 2014.
- JAMESON, Fredric. T. W. Adorno; ou tropos históricos. In:__. **Marxismo e forma: teorias dialéticas de literatura no século XX**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- NOBRE, Jorge. **Apostila de Teoria Musical**. Ceará: Sistema Estadual Banda de Música. 2008.
- SANTOS, Ana Carolina; AMORIM NETO, Thomaz; GÓES, Andréa. Ficção científica e o Admirável mundo novo: previsões concretizadas no atual século e considerações bioéticas. **História, Ciência, Saúde-Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.20, n.2, p.655-656, mai. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702013000200653&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: ago. 2020
- SOUSA, Rafael. Samba e jazz: duas importantes vertentes da música afro-descendente no século XX. In:__. **O movimento hip hop**. A anticordialidade da república dos manos e a estética da violência. São Paulo: Annablume, 2009.
- TANAKA, Elder. Adorno e o jazz. **Crítica Cultural**. Palhoça, v. 7, n. 1, p. 137-148, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/954. Acesso em: ago. 2020
- THOMSON, Alex. **Compreender Adorno**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

A ESTÉTICA DA
VIOLÊNCIA NAS
MÚSICAS DE BEZERRA
DA SILVA

ARTIGO

THE AESTHETICS OF
VIOLENCE IN BEZERRA
DA SILVA'S MUSIC

PEREIRA, Ana
Carolina dos Santos

Graduada em História pela
Universidade Santo Amaro -

UNISA, São Paulo

Professor Orientador:

Dr. Rafael Lopes de Sousa

anacarolinaspereira@hotmail.com

Resumo

O presente estudo aborda a estética da violência simbólica evidenciada nas músicas do compositor e intérprete Bezerra da Silva entre os anos 1980 e 2000. Tal análise se realizou após ter sido estabelecido como problema as seguintes questões: Qual a visão do compositor sobre morros brasileiros, como o morro é representado em suas músicas? Quais as permanências evidentes dos problemas denunciados nas letras? De que forma o caráter de denúncia contido nas músicas pode ser evidenciado? Partindo dessas questões o objetivo do estudo é identificar a estética da violência, não apenas física, mas também simbólica e sobretudo institucional, sofrida pelos então marginalizados moradores das favelas cariocas e mesmo do Brasil. E ainda, entender o contexto de lançamento das músicas e discutir as possíveis permanências da mesma estética exposta nelas na atualidade. Sendo assim, para o desenvolvimento desse artigo, foi utilizado como Corpus Documental uma parcela do acervo musical interpretado por Bezerra da Silva; especificamente as músicas *Povo da Colina* (1988), *Vítimas da Sociedade* (1985) e *Desabafo do Juarez da Boca do Mato* (1996), além de entrevistas dos compositores e intérprete. O método utilizado como base teórica para o estudo é Análise de Discurso, uma vez que permite estabelecer correlações entre as denúncias e as permanências da realidade descrita nos versos do samba, atendendo, portanto, os objetivos mencionados. Dessa forma, a análise dos resultados foi amparada pelas concepções pós estruturalistas de Pierre Bourdieu e Michel Foucault através dos conceitos de Dominação, Violência Simbólica e Discurso, respectivamente.

Palavras-chave:

Cultura; Violência; Marginalização; Bezerra da Silva.

Abstract

The present study addresses the aesthetics of symbolic violence evidenced in the songs of the composer and interpreter Bezerra da Silva between the 80s and 2000s. This analysis was carried out after the following questions were established as a problem: What is the composer's vision of Brazilian hills, is the hill represented in your music? What are the evident permanences of the problems reported in the lyrics? How can the character of denunciation contained in the songs be evidenced? Based on these questions, the aim of the study is to identify the aesthetics of violence, not only physical but also symbolic and above all institutional, suffered by the marginalized residents of Rio's favelas and even Brazil. And yet, understand the context of launching the songs, and discuss the possible permanences of the same aesthetic exposed in them today. Thus, for the development of this article, a portion of the musical collection interpreted by Bezerra da Silva was used as the Documentary Corpus; specifically the songs *Povo da Colina*, *Victims of Society* and *Desabafo do Juarez da Boca do Mato*, as well as interviews with composers and interpreters. The method used as a theoretical basis for the study is Discourse Analysis, since it allows to establish correlations between the denunciations and the permanence of the reality described in the samba verses, meeting, therefore, the mentioned objectives. Thus, the analysis of the results was supported by the post structuralist conceptions of Pierre Bourdieu and Michel Foucault through the concepts of Domination, Symbolic Violence and Discourse, respectively.

Keywords:

Culture; Violence; Marginalization; Bezerra da Silva.

INTRODUÇÃO

Inicia-se aqui a execução da proposta de identificação, análise, problematização e reconhecimento da violência em seu aspecto simbólico. Para tanto, o material analisado foi parte da discografia do sambista e/ou partideiro Bezerra da Silva (1927-2005). O recorte tanto material quanto temporal estabelecido contempla três músicas da vasta discografia de Bezerra, capazes de responder e se relacionar com os problemas norteadores deste estudo.

As letras selecionadas correspondem ao período dos anos 80 até os anos 2000 que no contexto da história brasileira corresponde à acontecimentos como o fim da ditadura civil-militar, início da redemocratização nacional e, ainda outros momentos de grande agitação política como o processo de *Impeachment* do ex-presidente Fernando Collor. Todos esses momentos e o seu impacto no social podem ser notados nas entrelinhas dos versos de Bezerra e seus compositores, sendo alguns deles: repressão, censura, preconceito étnico, dentre outros que poderão ser verificados durante a análise proposta.

Os motivos acadêmicos, sociais e institucionais que justificam o estudo encontram respaldo no crescente estudo das matrizes culturais brasileiras, aspecto cada vez mais em foco, principalmente quando alinhadas ao caráter de instrumento da cidadania na atualidade. Sobre isso Aretha Pestana afirma:

[...] o fator cultural de um local pode resultar em um olhar específico em relação a sua dinâmica social. [...] que o cultivo e a valorização da cultura podem auxiliar na busca de formas para a promoção do exercício da cidadania a partir das manifestações e expressões culturais populares. (2011, p. 86)

Deste modo, percebe-se a força presente em coletivos culturais encarregados de representar grupos determinados da sociedade em vista das atividades desenvolvidas por eles. E assim, como nas letras que servem de material para esse estudo, esses grupos utilizam suas expressões como instrumento para mostrar suas opiniões sobre os diversos assuntos presentes no contexto retratado em cada música e os indivíduos nela representados. Dessa forma, o objetivo é analisar a presença e estética da violência simbólica sofrida por aqueles que usam da cultura em sua diversidade para expor a realidade vivenciada. Neste caso, foram usadas como fonte as letras das músicas citadas acima, ou seja, fontes imateriais submetidas ao método de Análise do Discurso, seguindo orientações de Laurence Bardin (2011) e, principalmente, como norteador desse trabalho, sempre de acordo com o conceito de "Violência Simbólica" estabelecido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2019).

Neste sentido, esta pesquisa buscou revisitar esse conceito já tão utilizado por inúmeros campos da ciência de modo a iniciar o debate levantado pelo

próprio Bezerra, seja nas letras ou em suas declarações públicas, sobre o cotidiano e os estigmas colocados sobre os moradores dos morros e periferias do país. Posto isso, abrimos o questionamento como a (des)qualificação de marginal era vista pelos protagonistas daquela realidade, as formas de resistência e a estética, o estigma notável através das ferramentas de expressão utilizadas pelos compositores.

Portanto, para melhor atender o objetivo geral desta pesquisa estabeleceram-se também objetivos específicos, a fim de identificar a estética presente nas interpretações de Bezerra da Silva, como a atribuição aos moradores dos morros brasileiros na década de 80 até o início dos anos 2000 e de analisar as músicas e o contexto ao qual seus versos remetem, com intuito de reconhecer possíveis traços da violência simbólica perante a população marginalizada de modo que alcancem resultados capazes de reverberar a essência desse trabalho. Nesse sentido, é necessário mencionar que a produção deste artigo não ocorreu com a intenção de esgotar ou encerrar a discussão iniciada, e sim, de direcionar o olhar a outros aspectos do samba e não apenas os perpetuados ao passar dos anos, sob influência da indústria cultural de massas. Portanto, a intenção aqui é devolver espaço às características do Partido Alto, conceituado por Nei Lopes (2008) e cantado por Bezerra, que nesse processo de massificação cultural teve sua essência vilipendiada.

Bezerra da Silva: de “sambandido” a embaixador do morro

De início, é importante ressaltar que apesar de não possuir caráter estritamente biográfico, é necessário reservar espaço para apresentar quem deu voz para aquilo que aqui nos serve de fonte e então viabilizou a execução da presente pesquisa. E ainda, demonstrar as relações entre o intérprete, gênero musical e o contexto no qual estavam inseridos, ou seja, o samba no Brasil (re)democrático. Todos esses fatores estão essencialmente ligados à trajetória de Bezerra da Silva.

José Bezerra da Silva (1927-2005), natural de Recife, migra para o Rio de Janeiro, ainda na adolescência com a intenção de fugir da desaprovação e conflitos familiares, devido ao apreço do jovem pelo mundo da música, com o qual teve contato durante a breve permanência na Marinha Mercante em Recife. A desaprovação e o ingresso na Marinha estariam ligados por se tratar de estratégias da família para amenizar as difíceis condições de vida, questão latente em todo o país e nesse caso, no Nordeste, permanecendo até os dias atuais:

Migrar, portanto, tem sempre um sentido ambíguo – como uma imposição das condições econômicas e sociais ou ambientais – e, nesse caso, ela aparece no mais das vezes como um dos mais fortes elementos que explicariam uma destinação do ser nordestino, mas também como uma escolha contra a miséria e a pobreza da vida no sertão. Migrar é, em última instância, dizer não

à situação em que se vive, é pegar o destino com as próprias mãos, resgatar sonhos e esperanças de vida melhor ou mesmo diferente. (GUILLEN, 2012, p. 2).

Sendo tão jovem, a ida precoce de Bezerra para o Rio de Janeiro se assemelhou com a de outros migrantes daquele período, pois ao chegar na cidade o rapaz fica por um curto período na casa da seu genitor, que antes do seu nascimento também deixou o nordeste, com destino a então capital federal. O fato remete-nos a questões da acolhida, aproximação e empatia entre migrantes nessa condição. Como salienta Maria Pascal (2008), historiadora dedicada ao estudo de migrações, quando identifica as questões familiares, estruturas políticas e impessoais como resultantes de redes sociais de apoio no que diz respeito a constante busca por trabalho e moradia. Sobre o início dessa trajetória, Bezerra fala em entrevista a antropóloga Leticia Vianna:

Fui trabalhar na construção civil, na avenida Presidente Vargas, naquele prédio de 22 andares. Negócio de pintura... Um sujeito me disse: –Olha, tem esse trabalho aqui para você dar caiação na parte externa do prédio. O prédio tinha 22 andares. Eu subia naqueles andaimes e via aqueles carrinhos do tamanho de caixas de fósforos. Eu disse: –Olha, eu não tenho onde morar, não tenho o que comer, não tenho nada, o senhor deixa eu dormir aí? Ele disse: –Pode dormir na obra, e o pagamento é no sábado. (1997, p. 17).

Através do trabalho nessas obras e, das andanças pelo tumultuado Rio

de Janeiro na década de 40, Bezerra encontra um dos territórios marcantes da sua vivência como músico de prestígio: O morro do Cantagalo foi “responsável por conectá-lo a música, ou melhor dizendo, ao samba e as amizades” (SEDANO, 2018).

Daí em diante, munido de muitas amizades, Bezerra circula pelos morros emergentes do Rio de Janeiro, participando de rodas de pagode com outros possíveis compositores, como conta Tião Miranda, compositor de Bezerra, em entrevista a Daniel de Plá: “O Bezerra tava fazendo aquele transplante do cocô pra... ai [disse] Moacyr me ajuda ai, tu tem que me levar lá na baixada que eu quero trazer lá umas músicas de uns compositor lá que diz que só tem cobra criada” (2017).

Como disse Tião, foi em reuniões como essas, os chamados pagodes, que Bezerra reunia a “rapaziada” para angariar as composições responsáveis pela atribuição de diversos vulgos, dentre eles o de “Sambandido”, que intitula esse tópico. No entanto, cabe evidenciar a insatisfação de Bezerra com o termo, como é possível perceber numa das estrofes da *música Partideiro Sem Nó Na Garganta*: “Dizem que eu sou malandro Cantor de bandido e até revoltado Somente porque canto a realidade De um povo faminto e marginalizado” (PARTIDEIRO..., 1992).

Em contrapartida, um dos títulos ostentados por Bezerra com orgulho era o de embaixador das favelas, já que esse

havia sido conquistado através do apreço popular entre os protagonistas da realidade periférica, para os quais Bezerra fora responsável por dar notoriedade no mercado fonográfico. Ao evidenciar em diversas declarações e até mesmo nas músicas, a importância dos Compositores de Verdade, uma das músicas em que ele canta sobre a razão do seu sucesso:

A razão do meu sucesso/ Não sou eu nem é minha versatilidade/ É que eu gravo com uma pá de pagodeiros/ que são compositores de verdade/ Eu sou do pico da colina maldita/ E se Deus desse asa à cobra a um punhado de bambas / Já mandei minha negra pro inferno/ E também viajei no Apolo do samba/ Sou produto do morro/ Sou malandro rife nesse mundo cão/ Gatuno que entra na casa de pobre / Toma tapa da minha sogra sapatão/ E depois sai gritando pela rua/ Pega eu que sou ladrão/ E o Chico também não deu sorte/ Para o bicho feroz tem uma planta maneira/ Liberdade é um lindo samba de quadra/ Fruto da minha querida Mangueira/ Veja bem que o malandro era forte/ Mas cipó caboclo foi quem lhe amarrou/ E virou comida de piranha/ Porque não aprendeu ser um bom sofredor/ Ele se diz da pesada,/ porém é um Judas traidor/ Quis bagunçar o meu coreto/ Fez a cabeça sozinho,/ esqueceu do vovô/ Veja bem que o Mané só fez graça/ E o que fez do pai véio 171/ Ele vendeu a bata da vovó/ Prum tal de Zé Fofinho de Ogum/ Sou Federal já falei com você/ Crocodilo comigo acaba no pinel/ E o defunto cagete foi barrado no inferno/ Como é que ele pode chegar lá no céu/ É por isso que eu vou contar até três/ Pra tu sair da aba do meu cha-

pé/ Aqueles morros que eu exaltei/ É do Pedro Botina e eu posso provar/ Joel Silva diz que não tem culpa/ Se ela não tem aonde morar/ Saudação às favelas é do Sérgio Fernandes/ Todos do Morro do Galo, que é meu lugar/ Eu estou aqui/ Mui respeitosa-mente/ Provando e comprovando minha versatilidade/ agradecendo a todos os compositores de verdade/ que vêm sempre gravando comigo/ Aí tem um lembrete, malandragem!/ Se liga no papo!/ Quem gravar pra compositores de verdade/ tá sempre fazendo sucesso!/ Inclusive compositores que se chama/ Doris Lupisa, Pé de Povo,/ Satino, Coisa Ruim!/ Entenderam, malandragem?! (COMPOSITORES..., 1986).

A letra acima, também não foi composta por Bezerra e serve para mostrar, portanto, a preocupação do intérprete em dar crédito e visibilidade a quem tornou viável e real a fama da qual ele pode desfrutar. Nesse sentido, Claudia Matos ressalta:

[...] ele próprio vai fazer questão de descobrir e conhecer seus compositores, quase todos muito humildes. E vai contribuir para tornar conhecidos seus nomes e até suas caras. Nesse processo, a composição em parceria, multiplicando o número de autores, desempenha um papel importante. O resultado é a construção e veiculação de um discurso ou narrativa cuja criação ganha dimensão comunitária, autorizando o intérprete central – Bezerra da Silva – a se identificar como a voz do povo, o embaixador das favelas, o produto do morro. (2011, p. 100).

Depois de conhecer o papel atribuído a Bezerra, também é fundamental para o conjunto dessa análise saber sobre qual é a realidade “de um povo faminto e marginalizado”, conforme cantado por ele.

A música e as favelas: sua realidade no pós-ditadura

Atuante no meio musical entre 1965 e 2005, Bezerra vivenciou diversas transformações na história dos pais, sobretudo a dos morros nos quais ele circulou. Um desses momentos abrange o período aqui estabelecido, partindo dos anos 80 e corresponde ao cenário de um país recém-saído de uma ditadura civil militar.

Esse acontecimento e seus desdobramentos são de extrema importância para entender o problema aqui lançado: a possível estética da violência, representação pretendemos com esse estudo, identificar nas interpretações de Bezerra. Sobre esse aspecto repressivo, Carocha diz:

Vigiados com atenção pelo regime militar, a MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneceram referências diversas para a ideia de resistência cultural (2006, p. 191).

E justamente para amparar o processo de análise proposto, é importante entender como se via o samba, e posteriormente, quem eram os marginali-

zados dos quais Bezerra anunciava ser embaixador. Para isso, em relação ao samba recorreremos a Maria Eduarda Guimarães que diz:

A construção de uma identidade nacional, cujo momento mais vigoroso se deu nos anos 30, embutido dentro do projeto de consolidação do Estado Nacional promovido pelo governo de Getúlio Vargas, vai ter em sua base as manifestações culturais populares em geral, mas de forma absolutamente fundamental, a música produzida por esses estratos sociais ou seja o samba. A imagem do samba como representante da “brasilidade” é até hoje, uma realidade e nenhum outro ritmo musical conseguiu destroná-lo enquanto “a” música brasileira por excelência é aquela que sempre está adjetivando aquilo que é brasileiro (1998, p. 13).

Ancorado na menção anterior, cabe mencionar as inúmeras transformações sofridas na identidade brasileira quando se pensa no cenário social da época, devido aos turbulentos processos de modificação que aconteceram no país de modo geral. Respectivamente, a abolição da escravatura e proclamação da república movimentam o cenário da capital federal no século XX. Dentre essas mudanças, a expansão das favelas é um fator a ser relacionado neste tópico e posteriormente sua conexão com o samba.

Esses aspectos são tratados por Claudia Matos em *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no tempo de Getúlio*, obra na qual a autora relaciona, e por vezes, também desassocia o gênero musical

com a situação socioeconômica, conforme anunciado no próprio título. Sobre a associação morro (favela) e samba, Claudia afirma: "João da Baiana, ao contestar também a origem do samba no morro, só faz ratificar a estreita ligação entre os dois" (MATOS, 1982). Ainda no intuito de associá-los, Claudia Matos ressalta:

Um confronto entre a cronologia do desenvolvimento do samba e a do processo de favelização dos morros cariocas reforça a associação entre samba e morro/favela. O samba nasce na virada do século, mas só começa a ser veiculado pelo rádio no início da década de 30. As favelas já existiam desde o final do século passado, mas a partir dos anos 40 integram-se oficialmente ao complexo urbano carioca. Ambos portanto surgem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade em movimentos mais ou menos paralelos. (1982, p. 28).

Sobre esse crescimento, Marcos Barreira e Maurilio Botelho (2008), evidenciam o fato da expansão demográfica do Rio de Janeiro sempre ocorrer acompanhada por um crescimento das favelas, num ritmo em média duas vezes maior e, em relação ao restante da população, mesmo com a queda no crescimento populacional. Ainda segundo os autores, esse fenômeno se justificaria pelas práticas econômicas, a crise e dependência financeira, sucedida no decorrer da década de 80 e por consequência resultaria na inviabilidade de acesso à moradia por parte das classes sociais menos abastadas. Dessa forma, então o cenário era propício para o:

[...] crescimento extensivo periférico, que gerou oportunidades de acesso à casa própria para amplos segmentos sociais, entrou em colapso, entre outras razões, pelo encarecimento da terra e pela perda da capacidade de endividamento dos trabalhadores em geral, atingindo aqueles com menor qualificação e sem proteção das leis trabalhistas (RIBEIRO; LAGO apud BARREIRA; BOTELHO; 2008, p. 2).

Tal crescimento pode sem muitos esforços servir de exemplo sobre a dinâmica dessas classes e sua realidade econômica como constata Milton Santos segundo Barreira e Botelho (2008):

"A criação de um circuito inferior nas cidades do mundo subdesenvolvido, antes de representar apenas a "informalidade" e a "ilegalidade", respondia por uma verdadeira economia subterrânea, que atendia necessidades de uma parcela da população que foi tragada pela violenta explosão urbana e pela incapacidade estrutural das economias e dos Estados periféricos em integrá-la. (SANTOS apud BARREIRA; BOTELHO, 2008, p. 3).

Com base nas afirmações e seguindo a intenção de contextualizar e conectar música e território, que nesse estudo se refere especificamente ao morro, as periferias. Logo, cabe discorrer sobre o cenário do samba neste período de ditadura e até pouco após seu fim para melhor entender em qual meio estavam inseridas as canções utilizadas como suporte e fonte para esta pesquisa.

Os anos 80 no Brasil ficaram marcados pelo fim da ditadura militar e a redemocratização do país. Nesse contexto, a música passou por episódios marcantes de censura nos seus festivais, tendo em vista que assim como as demais manifestações culturais, serviu como instrumento de manifestação contra o momento político.

O samba, além de ser ferramenta de resistência, sofria ainda com as sequelas de ter sido criminalizado, quando fora enquadrado no crime de vadiagem, como evidência Lira Neto:

O código penal em vigor, datado de 1890, trazia um capítulo inteiro, com seis detalhados artigos, destinado a coibir o chamado "crime de vadiagem". Segundo a letra da lei, seria declarado vadio todo aquele sem "profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida". A nova legislação entrara em vigor apenas dois anos após a abolição, quando milhares de negros, recém-libertos de seus senhores, não possuíam a devida qualificação profissional e, por isso, estavam à margem do mercado de trabalho. Os implicados na "Lei da Vadiagem" ficavam sujeitos à prisão por um mês e, findo o prazo, ao sair da cadeia, eram obrigados a firmar o compromisso "de tomar ocupação dentro de quinze dias". A simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vagabundagem. (2017, p. 48).

É nesse bojo que Bezerra usa sua arte para manifestar a realidade dos moradores dos morros, visando descon-

truir o estereotipo negativo existente sobre os moradores da periferia naquele contexto. A figura do malandro estudada na obra de Claudia Matos e evidenciada na maioria das interpretações de Bezerra, tem sobre si, imagens conflitantes: para quem está distante daquela realidade, o malandro é sinônimo de deméritos, ócio, boemia e má índole.

É justamente a partir dessas (des) qualificações que pretendemos ir ao encontro com o objetivo de evidenciar a manifestação e incidência de uma violência simbólica, conceituada por Pierre Bourdieu (2019).

Partideiro indigesto: a denunciada violência contra a periferia

O método sob o qual se pretende ancorar a análise tem como referência a proposta de Laurence Bardin (2011) em seu livro intitulado *Análise de Conteúdo*. Nele, a autora evidencia a pesquisa científica a partir do método concreto e operacional de investigação, na qual o rigor metodológico pode ser empregado não apenas por historiadores, sociólogos e cientistas das humanidades, mas, por diversas especialidades.

Segundo Bardin (2011), o interesse está na compreensão das palavras e dos discursos para interpretar opiniões, estereótipos, transformações individuais e sociais. É esse interesse, que vai de encontro com os objetivos aqui estabelecidos. Para aplicá-lo nesse percurso, foi

essencial compreender as especificidades dos métodos e como iria colaborar para que fossem encontrados resultados.

A fim de entender antecipadamente seu rigor e aplicabilidade estabelecida por Bardin, Rosana Câmara (2013), explica sobre a flexibilidade existente quanto as escolhas para utilizar esse método e afirma que a pesquisa em seu modo qualitativo permite estabelecer fatores de determinado fenômeno partindo da perspectiva de análise do real, por meio daquilo que se estuda. Também segundo a autora, o uso das modalidades mistas, qualitativa e quantitativa é muito comum em pesquisas sociais uma vez que:

Auxilia a aprofundar e melhorar a qualidade da interpretação, amplia o entendimento sobre o objeto de estudo e melhor esclarecer os dados quantitativos, pois capta as nuances da percepção dos entrevistados para ampliar a compreensão da realidade vivida pelos respondentes e aprofunda a questão de como as pessoas percebem os fenômenos. (CÂMARA, 2013, p. 180).

Durante a elaboração deste estudo, não foram realizadas entrevistas, mas recorreu-se ao documentário *Onde a Coruja Dorme* (2006), produzido por Márcia Derraik e dirigido por Simplício Neto visto que ele reúne depoimentos de Bezerra e seus compositores com suas diversas vivências, opiniões, mas, inseridos no mesmo espaço. E ainda através do documentário observando as letras analisadas, se realizou a apro-

ximação que conforme citado, ampliou a compreensão da realidade vivida por Bezerra e seus parceiros.

Retornando as especificidades do método, e agora de maneira mais específica quando se refere a sua execução, Bardin explica o método como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (2011, p. 47).

Dessa forma, tendo observado a técnica indicada pela autora e a proposta de análise a ser aplicada na construção desse artigo, verificou-se que a análise de 5 músicas conforme idealizado na proposta inicial, seria densa e talvez responsável por vilipendiar os resultados a serem extraídos. Portanto deixaram de ser analisadas as músicas *Se não fosse o Samba* e *Não é conselho*, uma vez que ao estabelecer os parâmetros, indicadores para análise, fica evidente a proximidade da temática abordada nas letras escolhidas mesmo tendo permitido limitar ainda mais o material.

Portanto, para melhor atender a proposta, foram analisadas as letras: Povo da Colina, Desabafo do Juarez da Boca do Mato e *Vítimas da Sociedade*. O quadro abaixo expõe as características estabelecidas e as referências

Unidade de registro	Frequência	Unidade de contexto
1) Criminalidade	08	<p><i>Vítimas da Sociedade (1985):</i> nunca roubei ninguém, sou um trabalhador/ Aí os jornais vêm logo dizendo/ que aqui no morro só mora ladrão/ Como posso ser ladrão / se eu não tenho nem o que comer; Povo da colina: Abandonado/ Covardemente injustiçado/ E você ainda diz/ Que lá só mora ladrão; Até a lei/Que foi feita para todos/Quando chega lá no morro/Ai a coisa fica feia/ Dá um pau no favelado/Depois o mete na cadeia;</p> <p><i>Desabafo do Juarez da Boca do Mato (1996):</i> Só combate o morro/não combate o asfalto também.</p>
2) Desigualdade Social	13	<p><i>Vítimas da Sociedade (1985):</i> A minha miséria a vocês despertou/ A verdade é que vivo com fome/ Como posso ser ladrão/ se eu não tenho nem o que comer/ Não tenho curso superior/ Nem o meu nome eu sei assinar; No morro ninguém tem mansão/Nem casa de campo pra veranear/Nem iate pra passeios marítimos/E nem avião particular/Somos vítimas de uma sociedade/Famigerada e cheia de malícias/No morro ninguém tem milhões de dólares/Depositados nos bancos da Suíça.</p> <p><i>Povo da Colina (1988):</i> Até a lei/Que foi feita para todos/Quando chega lá no morro/Ai a coisa fica feia/Dá um pau no favelado/Depois o mete na cadeia;</p> <p><i>Desabafo do Juarez da Boca do Mato (1996):</i> Como transportar escopeta? Fuzil AR-15 o morro não tem; Navio não sobe o morro doutor/Aeroporto no morro não tem/Lá também não tem fronteira/Estrada, barreira pra ver quem é quem; O morro pede/ O fim da discriminação/ Embora marginalizados/Nós também somos cidadãos;</p>
3) Repressão Policial	02	<p><i>Povo da Colina (1988):</i> Até a lei/Que foi feita para todos/Quando chega lá no morro/Ai a coisa fica feia/Dá um pau no favelado/Depois o mete na cadeia;</p> <p><i>Desabafo do Juarez da Boca do Mato (1996):</i> Só combate o morro, doutor/Não combate o asfalto também/ Como transportar escopeta?/Fuzil AR-15 o morro não tem;</p>
4) Discriminação	06	<p><i>Vítimas da Sociedade (1985):</i> Aí os jornais vêm logo dizendo/ que aqui no morro só mora ladrão; Povo da Colina: Abandonado/Covardemente injustiçado/E você ainda diz/ Que lá só mora ladrão; E é safado O ladrão que usa o colarinho branco/ Rouba o dinheiro do povo e assalta banco/ Isso não tens coragem de dizer/Mas na comunidade das favelas/Você mete o malho, e solta irá/Dessa elite famigerada/Que também tem instinto de traíra;</p> <p><i>Desabafo do Juarez da Boca do Mato (1996):</i> Só combate o morro/Não combate o asfalto também;</p>
5) Censura	01	<p><i>Vítimas da Sociedade (1985):</i> Falar a verdade é crime/ Porém eu assumo o que vou dizer</p>

FONTE: Própria autoria.

Encontrar essas métricas de análise, expostas no quadro é o que nos permite então verificar a estética da violência contida nessas letras. Muitas vezes vincula-se a violência ao seu aspecto físico, porém, a violência que pretendemos evidenciar aqui se caracteriza pelo caráter simbólico, conforme conceitua o sociólogo Pierre Bourdieu:

Violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (2019, p. 12).

De acordo com o pensador a violência simbólica se perpetua nessa população, em virtude das fragilidades estruturais, resultantes do cenário político, socioeconômico. Cenário intrinsecamente vinculado à identidade dos indivíduos característica que não depende apenas de fatores do indivíduo por si só, mas, deve-se considerar o social como corpo e construção coletiva.

A respeito dessa construção do indivíduo, pode se destacar a afirmação da filósofa Sueli Carneiro:

A sustentabilidade do ideário racista depende de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro. É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta, aquilo que o ideário lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa se

naturalizar. A profecia auto realizadora é imprescindível para a justificação da desigualdade. (2005, p. 29-30).

Observa-se no trecho acima, a ligação com a questão racial, que embora também seja abordado por Bezerra não é a principal questão a qual o intérprete mostre oposição. Porém, nos serve de apoio para aproximar do que concluímos com presente artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado do processo de construção desse material nos permite compreender que as interpretações de Bezerra trazem nas suas entrelinhas, muito mais a ser analisado além de uma estética violenta. Fazendo um trabalho cujo produto se aproxima de um viés antropológico. Bezerra deixa para os estudiosos das humanidades a exigente missão de destrinchar com rigor seus versos carregados de senso crítico, decorrentes da sua figura politizada.

Por fim, há duas constatações feitas ao longo desse percurso: a primeira é a da existência de diversas vertentes possíveis para a extensão da pesquisa que se iniciou com esse artigo. Podendo seguir em outras linhas de análise, sob a perspectiva de outros autores e seus respectivos conceitos quando se pensa em compreender as permanências da

violência aqui identificada como simbólica. Violência essa que segue marcada pelas tentativas de ser maquiada, justificada como plausível, natural, pelas lentes da superestrutura mantida pelo que o próprio Bezerra nomeia em suas músicas como a elite famigerada. Em contato com as fontes selecionadas, foi possível notar como as denúncias e indagações feitas pelo intérprete, mais tarde se desdobrariam em amplas discussões, ressignificações importantes para a quebra do estigma da marginalidade.

E a segunda, é o reconhecimento da complexidade do artista que protagoniza, ou melhor, dá voz e corpo a essa pesquisa, sendo possível entender por se tratar de cultura, identidade e resistência entre outras temáticas, todo e qualquer trabalho cujo corpus seja cultura popular, carece de amplo levantamento, sensibilidade e rigor com o material, podendo ainda multiplicar as problematizações e contribuições para o campo e fomentar a preservação da memória, característica da cultura.

Referências

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARREIRA, Marcos Rodrigues Alves; BOTELHO, Maurilio Lima. Crise urbana e favelização no Rio de Janeiro: para uma crítica da “questão urbana” contemporânea. *In: III Simpósio Lutas Sociais na América Latina*. 2008, Londrina. Anais do III UEL, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirosimposio/marcos-rodrigues.pdf>. Acesso: 29 nov. 2019.

BEZERRA da Silva descobre o samba da Baixada Fluminense. Direção de Daniel de Plá. [S.l.], YOUTUBE, 2017. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdl-meIpgHMo>. Acesso em 30 nov. 2019.

BOURDIEU, Pierre. Preâmbulo. In:__. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CAMARA, Rosana Hoffman. Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas às organizações. **Gerais: revista interinstitucional de psicologia**, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p.179-191, jul. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202013000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 29 nov. 2019.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (doutorado em filosofia da Educação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://docplayer.com.br/48065729-Aparecida-sueli-carneiro-a-construcao-do-outro-como-nao-ser-como-fundamento-do-ser.html>. Acesso em: 29 nov. 2019.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 44, p. 189-211, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>. Acesso em: 29 nov. 2019.

COMPOSITORES de verdade. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Romildo, Edson Show e Naval. *In: Alô malandragem, maloca e flagrante*. Intérprete: Bezerra Silva. São Paulo: RCA Vik, 1986. 1 disco vinil, lado B, faixa 6.

DESABAFO de Juarez da boca do mato. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Juarez da Boca do Mato e Bezerra da Silva. *In: Meu samba é duro na queda*. Intérprete:

Bezerra da Silva. São Paulo: RGE, 1996. 1 disco vinil, faixa 11.

FOCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso:** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. 3 ed. São Paulo: Edições Loyolla, 1996.

GUILLEN, Isabel. Seca e migração no nordeste: reflexões sobre o processo de sua banalização de dimensão histórica. **Trabalhos para Discussão.** São Paulo, v. 111, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/TPD/article/view/926>. Acesso em 29 nov. 2019.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do samba ao rap:** a música negra no Brasil. Orientador Octavio Nanni. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281318?mode=full>. Acesso em: 29 nov. 2019.

LOPES, Nei. O Samba dos bambas: Tentativa de conceituação. In:___ **Partido Alto:** Samba de Bamba. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MATOS, Claudia. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. 46. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Bezerra da Silva: singular e plural. **IPOTESI-REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS,** Juiz de Fora, v. 15, n. 2 p. 99-114, jul./dez. 2011. Disponível em <http://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25723/14646>. Acesso em: 29 nov. 2019

NETO, Lira. **Uma história do samba:** as origens. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ONDE a Coruja Dorme: documentário Bezerra da Silva. Direção de Márcia Derraik. Rio de Janeiro: Antenna & TV Zero, YOUTUBE, 2006.

1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PK9VmNNEB98>. Acesso em 29 nov. 2019.

PARTIDEIRO sem nó na garganta. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Franco Teixeira, Adelzonilton e Nilo Dias. In: Presidente CaôCaô. Intérprete: Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1992. 1 disco vinil, lado B, faixa 2.

PASCAL, Maria Aparecida Macedo. Imigração portuguesa em São Paulo: memórias, gênero e identidade. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre (Orgs.). **Deslocamentos e histórias: os portugueses.** Bauru: Edusc, 2008.

PESTANA, Bley Aretha. Cultura como prática de cidadania: uma perspectiva ampliada do conceito. Serviço Social em Revista. Londrina, v. 13, n. 2, p. 85-103, jan./jun.2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/article/view/7779/9109>. Acesso em: 04 jun. 2019.

POVO da colina. Intérprete: **Bezerra da Silva.** Compositores: Roxinho, Tião Miranda e Valmir da Purificação. In: Violência gera Violência. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.l.]: RCA Victor, 1988. 1 disco vinil, faixa 10.

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Bezerra da Silva: Música, malandragem e resistência. Morros** e subúrbios cariocas. Joinville: e-Manuscrito, 2018.

VIANNA, Leticia C. R. Bezerra da Silva, produto do morro. Trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VÍTIMAS da sociedade. Intérprete: Bezerra da Silva. Compositores: Crioulo Doido e Bezerra da Silva. In: Malandro Rife. Intérprete: Bezerra da Silva. [S.l.]: RCA Victor, 1985. 1 disco vinil, faixa 8.

SAMBA: RESISTÊNCIA,
CULTURA E
IDENTIDADE NACIONAL

ARTIGO

SAMBA: RESISTANCE,
CULTURE AND
NATIONAL IDENTITY

ARAÚJO, Cleide Franco

Graduada em Direito
pela UNISA. Graduada em
Licenciatura História pela
Universidade Santo Amaro -
UNISA, São Paulo
Professor Orientador:
Dr. Rafael Lopes de Sousa

cleide_29araujo@hotmail.com

Resumo

O artigo analisa o samba como resistência, cultura e identidade nacional em um contexto histórico que remonta o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Pretende-se identificar quais fatores deram início ao samba como resistência, além de investigar em qual momento passou a representar a identidade nacional, ou seja, o que levou Getúlio Vargas, na década de 1940, a reconhecer o samba como símbolo nacional. O artigo analisa estruturas de letras de canções como possibilidade de identificação das formas que o samba usou para se manter como resistência. A análise do discurso trata o material composto por letras de sambas tais como *Bonde de São Januário* de William Batista; *Agoniza, mas não morre* de Nelson Sargento; *Na cadência do samba* de Luiz Bandeira e *Brasil Pandeiro* de Assis Valente. Fundado na História Cultural e intermediado pelo conceito de identidade conclui-se que o samba como resistência sofreu transformações tratadas pela imprensa, intelectuais e pelo Estado para se tornar símbolo nacional, desvirtuando, desta forma, sua origem e raiz afro-brasileira. Assim, o estudo permite refletir sobre a apropriação do ritmo de matriz africana na atualidade e o seu legado.

Palavras-chave:

Samba; Resistência; Cultura; Identidade Nacional.

Abstract

The article analyzes samba as resistance, culture and national identity in a historical context dating back to the government of Getúlio Vargas (1930-1945). It is intended to identify which people and factors started samba as resistance, in addition to investigating when samba started to represent the national identity, which led Getúlio Vargas, in the 1940s, to recognize samba as a national symbol. The article analyzes the structures of samba lyrics as a possibility of identifying the forms that samba used to maintain itself as resistance. The discourse analysis deals with the material composed of samba lyrics *Bonde de São Januário*, William Batista; *Agoniza, mas não morre*, Nelson Sargento; *Na cadência do samba*, Luiz Bandeira and *Brasil Pandeiro*, Assis Valente. Founded in Cultural History and intermediated by the concept of identity, it can be concluded that samba as a resistance has undergone transformations treated by the press, intellectuals and the State to become a national symbol, thus distorting its Afro-Brazilian origin and roots. Thus, the study allows us to reflect on the appropriation of the rhythm of the African matrix today and its legacy.

Keywords:

Samba; Resistance; Culture; National Identity.

INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe o estudo do samba como resistência e identidade nacional no período de 1930 a 1945, época em que Getúlio Vargas governou o país promovendo inúmeras alterações tanto sociais como econômica lançando mão de ideologia nacionalista com viés populista para manutenção do poder. O objetivo geral da pesquisa é analisar o samba como resistência e sua transformação como identidade nacional; identificar as formas que o samba usou para se manter como resistência; analisar a estrutura da letra do samba como resistência e como identidade e estudar o samba no governo de Getúlio Vargas.

Os motivos acadêmicos, sociais e institucionais que qualificam o debate proposto estão ligados ao âmbito da pesquisa interdisciplinar que envolve Música e História (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL, 1997, p. 56). O samba e seus músicos, como agentes sociais, posicionavam-se contra ou a favor do governo. Podemos citar duas pessoas de grande relevância: Tia Ciata, que fez de sua residência espaço social integrado, onde teria “nascido” o samba de Ary Barroso, compositor mineiro de *Aquarela do Brasil* (1939), pessoas que antes e durante a Era Vargas foram de extrema importância para a construção e contribuição da nossa identidade nacional e resistência do samba. O Estado se projetou para elaborar um

Brasil singular, autêntico e diferente dos padrões europeus. Nesse momento é que identificamos a intenção do governo em utilizar essa manifestação popular como instrumento de disseminação da sua ideologia. De acordo com Kellen Katia Prates Silva e Carlos Eduardo Souza de Carvalho (2016) o Estado mostra-se mais preocupado em converter a cultura em instrumento de doutrinação do que propriamente pesquisa e reflexão.

Desta forma o artigo busca compreender como foi a relação estabelecida inicialmente entre o samba e o Estado Novo? Quais as oposições estabelecidas entre um samba de resistência e um samba de exaltação enquanto criador de uma identidade nacional? O artigo revela a diferença marcante entre samba exaltação e samba resistência, que se revelam através da cultura popular, onde o negro demonstra a sua manifestação de resistência e identidade, bem como aponta o legado deixado pelo samba para a sociedade atual.

O artigo consultou obras clássicas sobre o samba como *Uma História do Samba As Origens*, de Lira Neto (2017) e o livro *A construção do Samba*, de Jorge Caldeira (2007); músicas como *O bonde de São Januário, Agoniza, mas não morre* (1979), *Brasil pandeiro*, dentre outras. O livro *A Identidade Cultural na Pós- Modernidade*, de Stuart Hall (2003) permite refletir acerca do conceito de identidade. Através dessa bibliografia o debate em torno da identidade e do samba será mais complexo e

amplo. Além do que, o samba estudado como forma de resistência é encontrado em menor número nas pesquisas e artigos, pois ele é visto como símbolo de identidade nacional.

A partir da análise do material documental composto por letras de samba, estudadas como tema de resistência e identidade nacional durante o período do Estado Novo, e como exemplo a letra da composição Bonde de São Januário, de Ataulfo Alves e Wilson Batista (1939), é possível evocar tanto o contexto histórico, quanto as resistências negras. Não por acaso, essa obra foi censurada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), por suas críticas ao governo getulista. Através dela podemos observar o controle do Estado Novo sobre as manifestações culturais do Brasil. Outras composições que merecem destaque: *Brasil Pandeiro* de Assis Valente (1971), *Na cadência do samba* de Luiz Bandeira (1956) e *Agoniza, mas não morre* de Nelson Sargento (1979).

Como metodologia, o estudo parte da desconstrução da produção discursiva, que consiste em demarcar e sistematizar caracteres próprios da linguagem, que denunciam continuidades e rupturas de uma maneira de pensar e expressar (CARNEIRO, 1996), no caso, a história da transformação do samba resistência para a identidade nacional e exaltação no Brasil durante as décadas de trinta e quarenta, na configuração histórica do país e fortalecendo o nacionalismo. Cabe ressaltar que a proposta considera as letras e músicas de samba uma forma de dis-

curso, como uma narrativa do cotidiano.

No poder, Getúlio Vargas construiu uma série de símbolos nacionais, dentre eles o samba. Acreditava na possibilidade de criar uma identidade nacional unificada, pois não considerava as diferenças sociais e regionais do país. Porém "se sentirmos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu." (HALL, 2003, p. 13). Logo, tudo é construção e se realiza discursivamente, assim, o poder não pode ser nada além do resultado dessa relação. Vargas estabeleceu sua relação de poder com a sociedade através da criação de uma identidade e símbolos nacionais.

Na tentativa de resgatar a essência do samba como objeto, para compreender o significado que o mesmo tem na construção da identidade do negro, o artigo tende a compreender a dinâmica do discurso na construção de uma identidade nacional, desenvolvendo assim um debate objetivo para a compreensão do papel do samba resistência em contraste com as tendências de cultura e nacionalidade do estado. Por intermédio do samba de resistência os indivíduos vão se constituindo dentro de uma realidade, sofrendo modificações, construindo uma sociedade que é reflexo desse discurso. Dessa matriz teórica da História serão analisados os resultados do estudo ora proposto.

A desconstrução do discurso redimensiona fenômenos históricos e sociais,

pois o discurso é o que dá corpo às ideologias de uma sociedade e consequentemente, as ações humanas são forjadas por discursos geradores de sentidos, os quais permitem interpretar como se organizam as sociedades. É nesse processo que se dá a formação do sujeito, ao mesmo tempo em que se constrói a realidade na qual está inserido. No período do Estado Novo, houve negação e preconceito com a origem do samba e seus fundamentos, pois os ritmos de matriz africana vinham dos morros do Rio de Janeiro, onde habitavam as classes paupérrimas da população da cidade. Vários teóricos do regime o consideravam indecente, de ritmo selvagem, cogitando até a civilização, já que não havia a possibilidade de proibi-lo (VELLOSO, 1997).

O primeiro tópico da pesquisa, *Samba Suas Origens e o Estado Novo*, aborda o surgimento do samba no Rio de Janeiro que teve como idealizadora Tia Ciata, e como era a relação do governo nessa época com os sambistas. No segundo tópico, *Samba resistência em oposição ao samba exaltação*, será apresentado o samba, suas características e transformações durante o período de Vargas no poder. Concluindo, o último tópico da pesquisa falará do *Samba resistência e o seu legado*.

Samba, suas origens e o estado novo

Os primeiros sambas eram feitos no Rio de Janeiro de maneira livre, tratavam do cotidiano dos sambistas e de

seu meio. A partir da década de 1930, o poder dominante buscava por diversos meios e razões desfrancizar o corpo e a alma da nação brasileira através do embranquecimento do gênero musical, alguns sambas passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional. Como afirma Lira Neto:

Sambar, nesse caso, ainda não era um verbo associado a nenhuma espécie de gênero musical. Continuava sendo apenas uma maneira de fazer festa e dançar. Para alguns, a palavra seria originária da língua do povo quioco, de Angola — o verbo samba, que em português teria o sentido de “brincar”, “cabriolar”, “divertir-se como cabrito”. No idioma quicongo, também angolano existiria uma palavra similar (sàmba), para nomear um tipo de coreografia local, na qual os dançarinos bateriam o peito um contra o outro. Em quimbundo semba, com o significado de “separar”, “rejeitar”, definiria o movimento físico das umbigadas ou as medidas típicas de danças africanas. (2017, p.41).

No século XIX, período histórico do Império, o “samba” era definido simplesmente como “um tipo de dança de negro” com inegável origem africana, rimadas ao som da batucada. Permitidas nas fazendas, chamada genericamente de batuque, a manifestação cultural era tolerada estrategicamente pelos senhores na certeza que os escravos estavam no terreiro a brincar e não confabulando possíveis fugas. No Estado do Rio de Janeiro, em fins do século XIX, especificamente na casa

da Tia Ciata: [...] a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida, negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum — ou, como passaria à história, Tia Ciata. (LIRA NETO, 2017, p. 32).

Havia uma manifestação cultural que foi gestada em sua residência, que ora era reprimida, ora liberada. Esta manifestação, feita por negros através do batuque, lundu, semba e posteriormente pelo samba, tinha emprego de palavras e expressões que só os negros compreendiam. O samba é um meio de expressão, fusão e reinvenção de tradições.

Ciata desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam trabalhadores da estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia. (LIRA NETO, 2017, p. 32).

A casa da Tia Ciata foi mais que um ponto de difusão do samba. Nela existia a proteção da cultura negra sendo também um espaço de convivência social. Como pode ser analisado neste trecho do livro de Jorge Caldeira:

A casa de Tia Ciata, babala-ô mi-
rim respeitada, simboliza toda a
estratégia de resistência musical à

cortina de marginalizado erguida
contra o negro em seguida à aboli-
ção. [...] a partir daquela casa, e de
outras do mesmo estilo, o samba
ganhou ruas e avenidas. (2007, p19)

O espaço residencial e social de Tia Ciata era frequentado por um número expressivo de pessoas, desde a elite da música como Pixinguinha a negros libertos, expressando o que viveu sua luta e resistência através do samba autêntico. Os negros afirmavam-se contra sua condição social para a classe dominante que já tinha projetos de levar o samba para o asfalto, porém reafirmando a condição do negro de subalterno perante o branco. Entre os frequentadores da casa de Tia Ciata, é de suma importância destacarmos duas pessoas: Tia Amélia Silvana de Araújo, baiana, casada com Pedro Joaquim, tocador de bombardino nas horas vagas, pais de Donga, futuro compositor do samba *Pelo Telefone*, primeiro samba registrado em 1916.

A composição de Donga projetou um gênero musical para toda a sociedade. Ao longo do tempo, este adotou o gênero como algo seu, gerou um padrão de reconhecimento do samba como parte da identidade nacional forte o suficiente para que as certezas desaparecessem e Donga fosse reconhecido como o autor do primeiro samba. (CALDEIRA, 2007, p. 20).

Além de Donga, na casa de Tia Ciata foram revelados outros dois ícones do samba: João da Baiana e Sinhô.

Sinhô era conhecido como o Rei do Samba e gostava de ser ouvido pela aristocracia, por uma classe seleta. Para conseguir tal façanha, usava de sátira política e polêmicas musicais, falando de políticos como Rui Barbosa ou Arthur Bernardes, pois queria passar uma ideia, à época, de que o samba não era coisa da “ralé”. Outro membro importante do gênero musical foi João da Baiana, pois incorporou o pandeiro no samba e fez parte, esporadicamente, da banda de Heitor Villa Lobos. Donga, Sinhô e João da Baiana são frutos da casa de Tia Ciata, reduto de músicos negros. Afirma Lira Neto:

Aquele trio de pirralhos jamais passaria à posteridade pelos nomes de batismo — e menos ainda pelos respectivos sobrenomes. A menção às identidades de João Machado Guedes, José Barbosa da Silva e Ernesto Joaquim Maria dos Santos hoje pouco ou quase nada significa. Eles se tornariam célebres mesmo com seus prosaicos apelidos de infância: João da Baiana, Sinhô e Donga. (2017, p.33).

José Ramos Tinhorão (2010) notou a importância do fato, na medida em que o novo gênero de música urbana não nascia anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir sua criação uma coisa registrável. Vale dizer, para a formação do Estado Novo, fez-se necessária uma profunda reorganização da vida social, que englobou não somente aspectos políticos e econômicos, mas também a constituição de uma nova identidade,

destruindo, suprimindo laços culturais, tradições e formas sociais de um determinado povo. Como diz Silvio Luiz de Almeida (2018, p.76), “A ideologia nacionalista é central para a construção de um discurso em torno da unidade do Estado a partir de um imaginário que remonte a uma origem ou identidade comum.”

Havendo a destruição, a dissolução e a incorporação de tradições, costumes e cultura de um povo, eventualmente se estabelece o choque com o Estado. No ano de 1937, período do Estado Novo, foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Esse departamento era responsável pela censura aos músicos até a década de quarenta. Durante o Estado Novo, foi criado o programa de rádio A Voz do Brasil, programa que tinha o objetivo de divulgar as propostas e as iniciativas do governo para toda a população, em cadeia nacional. (CALDEIRA, 2007)

O programa de rádio foi mais um produto criado pelo DIP, departamento que era responsável por censurar os meios de comunicação e promover uma intensa produção cultural massificada, identificada com a ideologia do governo. Sobre o DIP, Severiano declara:

As campanhas de proibição ou incentivo ao uso de determinados temas prescindiam geralmente de instruções escritas, impondo-se através da conversa dos censores e de seu poder de veto. Assim aconteceu com a cruzada antimalandragem, uma tentativa de “purificação” do samba realizado pelo DIP

em seu primeiro ano de atividade. (2009, p. 266).

Como podemos verificar, a ideia de identidade nacional é construída, elaborada por determinadas instituições ligadas ou não ao governo. Este é o caso do governo getulista. A definição de identidade nacional depende das visões políticas que vigoram no momento e da visão que temos de nós e dos outros. Sobre isso, nas palavras de Stuart Hall (2003), as identidades nacionais não estão conectadas à questão de origem do indivíduo, mas são construídas e modificadas com a representação da cultura nacional de que o indivíduo participa e se sente participante.

A política industrial do Estado Novo contribuiu para a consolidação do processo de industrialização brasileira. A economia do país se diversificava em meio a um regime autoritário e conservador. Nesse momento Vargas cria e incentiva as indústrias estatais como a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), Companhia Vale do Rio Doce (1942) e Companhia Hidrelétrica do Vale do São Francisco (1945). O governo, através dos meios de comunicações e da indústria cultural, queria transformar o país ao seu modo de ver, criando instrumentos e mobilizando a imprensa a seu favor como esclarece o autor:

Em 1935 foi criada a Hora do Brasil, programa em cadeia radiofônica nacional que a partir de 1938 passou a ser transmitido obrigatoriamente por todas as emissoras en-

tre 7 e 8 horas da noite. Um dos elementos importantes do programa em cadeia era a participação de músicos populares, para apresentar “o que era nosso”, o Rio de Janeiro transformou-se numa espécie de centro nacional da música popular – não por força da indústria, mas do governo. (CALDEIRA, 2007, p. 39).

À luz dessas considerações, é possível concluir que a nacionalidade que se manifesta como orgulho nacional pátria, retrato de povo, é resultado da prática de poder e da dominação, convertidas em discursos de normalização da divisão social, e da violência praticada diretamente pelo Estado, ou por determinados grupos sociais que agem por intermédio dele (FERREIRA, 2013).

O samba resistência
em oposição ao samba
exaltação

Passamos à abordagem das letras de samba e suas transformações durante o período do Estado Novo, características e diferenças entre o samba resistência e o samba exaltação. O primeiro samba a ser trabalhado, trata-se do samba exaltação *Brasil Pandeiro* que tem como compositor Assis Valente e é interpretado por Carmem Miranda:

O Tio Sam está querendo conhecer a
nossa batucada/ Anda dizendo que
o molho da baiana/ Melhorou seu
prato/ Vai entrar no cuzcuz, acarajé
e abará/ Na Casa Branca/ Já dançou
a batucada/ Com ioiô e Iaiá/ Brasil/

Esquentai vossos pandeiros/ Iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar/ Há quem sambe diferente/ Noutras terras, outra gente/ Num batuque de matar/ Batucada/ Reuni vossos valores/ Pastorinhas e cantores/ Expressão que não tem par. (BRASIL..., 1971).

Analisando este samba podemos notar a referência que ele faz aos Estados Unidos devido à aproximação que o Brasil tem, naquele momento, com aquela nação de modo consequente com o desenvolvimento da indústria cultural brasileira: "O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/ anda dizendo que o molho da baiana/ melhorou seu prato" (BRASIL..., 1971). Outra característica do samba exaltação é a valorização da nossa natureza e cultura, sentimento de nação integrando o povo em um só contexto, numa só identidade.

[...] Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará/ Na Casa Branca/ Já dançou a batucada Com ioiô e Iaiá/ Brasil/ Esquentai vossos pandeiros/ Iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar/ Reuni vossos valores/ Pastorinhas e cantores/ Expressão que não tem par. (VALENTE, 1971).

No Brasil, durante o Estado Novo, Vargas fez uso da indústria cultural para exaltar o seu governo e ganhar mais simpatia do povo. Em 1940, ele torna a Rádio Nacional uma estatal e mantinha ao seu lado um grande elenco de artistas, dentre eles, Ary Barroso, tentando moldar assim uma identidade cultural

brasileira. Essa questão se torna relevante para o debate sobre a construção das identidades:

A identidade cultural do "sujeito", no decorrer da história cultural ocidental, vem passando por distintas definições. A concepção iluminista preconizava a existência de um sujeito provido de identidade fixa e estável, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Essa identidade se manifestava quando do seu nascimento e durante sua existência permanência inalterado. Num outro momento da história, a identidade é definida na relação do sujeito com os outros que se mostrassem importantes a ele – o sujeito sociológico, onde o núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente. Nessa relação, o sujeito passa a estabelecer seus valores, sentidos e símbolos, denominados de cultura, do mundo que habita. A identidade é, portanto, formada na interação entre o eu e a sociedade. (HALL, 2003, p. 50).

Para Stuart Hall a inalterabilidade da identidade de um sujeito autônomo na concepção iluminista de cultura se torna restritiva e o sujeito sociológico constrói sua identidade na interação com o outro. São definições distintas em períodos históricos distintos sobre a construção da identidade no ocidente como fluida. Em um período, a identidade do sujeito é uma só do nascimento até a morte, ou seja, inalterada, já no outro período, sua característica era de interação, não autônoma e sim

dependente. Essa dinâmica permite pensar que os negros buscaram firmar suas identidades através do samba resistência como podemos constatar nesta composição de Nelson Sargento, de 1979, intitulada Agoniza, mas não morre

Samba,/ Agoniza, mas não morre/
Alguém sempre te socorre,/ Antes do suspiro derradeiro./ Samba,/ Negro, forte, destemido,/ Foi durante perseguido,/ Na esquina, no botequim, no terreiro./ Samba/ Inocente, pé-no-chão,/ A fidalga do salão,/ Te abraçou, te envolveu,/ Mudaram toda a sua estrutura,/ Te impuseram outra cultura,/ E você não percebeu./ Samba,/ Agoniza, mas não morre,/ Alguém sempre te socorre,/ Antes do suspiro derradeiro. (AGONIZA..., 1979).

Esta composição se trata de um samba resistência. O samba que muito tempo existiu na marginalidade e foi renegado pelas elites do país, pois retrata o cotidiano dos terreiros, da Pequena África no centro do Rio de Janeiro, onde o ritmo ganhou força com escravos vindos da Bahia e do Vale do Paraíba. Sobre esse samba Lira Neto, nos diz:

O samba Agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais adentrou a periferia dos centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba incorporou-se aos cortejos dos

ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações. (2017, p. 25).

Diferentemente do samba exaltação, o samba resistência tem em suas letras o orgulho da identidade a representatividade as lutas e as tradições da cultura negra, resistindo aos valores e preconceitos da sociedade. O samba é mais próximo da realidade do povo negro, contrariando e contestando o sistema de governo. Logo, o samba resistência sofreu censura no período do Estado Novo.

Por coincidência, o clímax dessa história se dava exatamente no instante em que o Estado Novo recuperava a ferro e fogo a incumbência de construir um projeto de Brasil moderno, em simultâneo a tarefa de inventar uma tradição, ou seja, de forjar uma suposta "identidade nacional". (LIRA NETO, 2017, p. 24).

Através desses acontecimentos o governo getulista atingia o seu objetivo, transformando o samba em um símbolo nacional e retirando dele o seu aspecto de resistência, impondo ares de exaltação nacional.

[...] como um signo de resistência, ora percebida como um universo cultural submetido a um processo de crescente domesticação, essa música mestiça, que acabou encontrando no samba a sua maior forma expressiva, aprendeu a negociar espaços e a se reelaborar de

maneira permanente, antropofágica, incorporando e deglutindo múltiplas influências. Nessas idas e vindas, ao longo do intrincado percurso que retirou o samba da condição de gênero marginal e o converteu em “símbolo máximo da brasilidade”. (LIRA NETO, 2017, p. 24).

Dentre outros sambas de resistência conhecidos, não podemos deixar de citar um dos que mais se encaixa nesse aspecto: Bonde de São Januário de Wilson Batista e Ataulfo Alves, (1940). A letra sofreu censura por não se adequar nas normas do DIP. A censura alterou uma pequena parte da música mudando seu sentido, tornando-se uma verdadeira ode ao trabalho. Segue abaixo o trecho da música:

Quem trabalha é quem tem razão,/ eu digo sem medo de errar,/ o Bonde São Januário,/ leva mais um operário, [antes da censura, em vez de operário, era sócio otário, sou eu que não vou trabalhar],/ sou eu que vou trabalhar./ Antigamente eu não tinha juízo, mas resolvi garantir o meu futuro veja você:/ sou feliz,/ vivo muito bem a boêmia não da camisa a ninguém. (O BONDE..., 2020).

A composição permite uma discussão sobre o Estado Novo e o controle de Getúlio Vargas sobre as manifestações culturais populares no Brasil. O samba resistência nesse momento se torna samba exaltação perdendo as suas especificidades e sua essência. Sendo assim, Vargas o usa para influenciar a sociedade para a importância da

modernidade. Como podemos verificar na observação de Lira Neto (2017, p. 34): “[...] O amor como princípio, a ordem como base e o progresso como meta.”.

O florescimento do samba urbano em diversos bairros cariocas, sua estréia na rádio, no teatro de revista e no cinema, fez com que a composição Na cadência do samba de Luiz Bandeira, se tornasse símbolo de exaltação e nivelando o samba como se fosse um só: “Que bonito é ver um samba no terreiro assistir um batuqueiro numa roda improvisar/ que bonito é a mulata requebrando os tambores repicando uma escola desfilar.” (NA CADÊNCIA..., 1956). O samba exaltação ignora os problemas sociais e tenta iludir a sociedade. Já o samba resistência, de origem negra, difunde os problemas sociais e pede igualdade social, cantando as realidades das ruas e dos morros do Brasil. O samba resistência sobreviveu graças ao enfrentamento dos sambistas que desafiavam o sistema de censura e repressão imposto pelo Estado Novo. Firmados nos terreiros, morros e barracões, colaboraram para a sobrevivência do samba resistência e sua difusão.

O samba resistência e o seu legado

Para finalizar, esta última parte é dedicada ao samba resistência e ao seu legado, sua influência na atualidade, permanência e ruptura. O samba resistência persistiu e lutou para chegar aos dias de hoje. Apesar do fim do Estado Novo, em

1945, a censura sobre o samba se manteve, pois como indicam os pesquisadores:

A censura continuou, revigorando-se a partir de 1964 com a ditadura militar. Nesse ínterim, houve até em governos democráticos episódios curiosos, como o do samba "Não vou a Brasília" (de Billy Blanco), que em 1957 foi proibido na programação da Rádio Nacional, por ordem do simpático presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. (SEVERIANO, 2009, p. 270).

Devemos evidenciar que houve um processo de coexistência entre o samba resistência e o samba exaltação, porém o legado do samba exaltação se perpetuou por várias gerações, com sua subjetividade. Afirma Stuart Hall:

Assim o mito da identidade nacional é constituído por uma vontade social de se fazer do espaço brasileiro um espaço onde se pode inventar a utopia de uma terra e de uma gente rica, próspera e feliz. Faz-se também pelo confronto da ironia da situação real, desperta da utopia e provoca uma certa transformação. (2004, p. 8)

Sendo assim, o samba visto pela teoria de Stuart Hall obtém a identidade como sistema simbólico e a resistência como sistema social, o que se confirma através do pensamento de Lira Neto (2017). O processo de incorporação e apropriação da cultura popular pela indústria cultural não se deu sem contradições e ruídos. Isso explica a difusão do samba e a escolha dele

para ser a nossa identidade nacional.

O povo cria a nação e é criado por ela, e neste momento o samba apresenta a sua característica de resistência social. O homem não é escravo da sua língua, raça ou religião. Embora sejam elementos comuns que constituem uma nação, eles só adquirem significado se forem de interesse comum das pessoas que elaboram uma identidade nacional homogênea. O samba quebra esse pensamento através da valorização e orgulho negro que é o seu legado. Ao se falar de identidade temos que citar o aspecto étnico-cultural que segundo Stuart Hall:

A questão da cultura popular negra tem sua especificidade histórica; e embora esses momentos sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação. (2004, p.335)

Encontramos o samba resistência e o seu legado atualmente em algumas composições, seja em samba enredo ou músicos que valorizam a identidade e cultura negra. Podemos citar a escola de samba Paraíso do Tuiuti, que fez uma crítica social sobre a escravidão no seu enredo Meu deus, meu deus, está extinta a escravidão?

Pobre artigo de mercado/ Senhor,
eu não tenho a sua fé/ E nem tenho
a sua cor/ Tenho sangue avermelha-
do/ O mesmo que escorre da ferida/
Mostra que a vida se lamenta por nós
dois/ Mas falta em seu peito um co-
ração/ Ao me dar a escravidão/ E um
prato de feijão com arroz/ Amparo
do Rosário ao negro Benedito/ Um
grito feito pele do tambor/ Deu no
noticiário, com lágrimas escrito/ Um
rito, uma luta, um homem de cor/
E assim, quando a lei foi assinada/
Uma Lua atordoada assistiu fogos no
céu/ Áurea feito o ouro da bandeira/
Fui rezar na cachoeira contra a bon-
dade cruel. (MEU DEUS..., 2018).

O samba resistência continua sendo composto e interpretado por Martinho da Vila em Quatro séculos de modas e costumes (1968), que canta a miscigenação e os rituais africanos: "Negros, brancos, índios/ Eis a miscigenação/ Ditando a moda, fixando os costumes/ Os rituais e a tradição." (QUATRO..., 1968). Paulinho da Viola, Candeia, Moacyr Luz, Zeca Pagodinho e Jorge Aragão são exemplos de compositores e intérpretes que cantam o samba resistência e de identidade negra, apesar de ser pouco difundido na mídia brasileira, e ter o seu gênero musical mais explorado durante o carnaval, que também é um símbolo nacional.

O samba resistência continua atuante, composto dentro das comunidades, expondo as desigualdades sociais, preconceitos e valorizando a cultura negra. Como podemos ver nesse samba do grupo A tríade CPF no CD Revendo Conceitos. um trabalho dedi-

cado aos nossos ancestrais e a todos aqueles que lutam pela cultura popular brasileira, na faixa intitulada *Batatas de Chapéu* assim evidencia a questão:

Via Láctea. Sistema Solar, planeta Terra,/ hemisfério Sul, São Paulo – Brasil, estamos tentando contato/ Do big bang ao genoma humano, sem entender a mente de Deus/ em meio ao som, em meio ao caos, em meio à fome e as equações./ A mecânica quântica que calcula o invisível,/ controle remoto, improvável e impossível,/ na corda bamba com busca e apreensão, aluguel e pensão/ Do carnaval, do futebol, das eleições/ Dos "animal", do colossal, da distração/ Das Facções de Portugal/ Na quebrada mil grau, é a função, pancadão/ e os "moleque" um volume anormal/ Fastfood de peixe, de carne, de álcool de coca e de crack é mortal Sacolão, atacado, crossfit, barbeiro/ Igreja, macumba e sarau./ Genocídio, exclusão social/ Onde fica? Advinha! País tropical/ Do carnaval, do futebol, das eleições/ Dos "animal", do colossal, da distração/ Das Facções de Portugal/ Bairro nobre tem grana é teatro, é boutique/ O bacana esbanjando o real/ Restaurante vegano, out back, bistrô/ O "básica" e o beck é normal/ Hortifruti, outlet, metrô, ciclo faixa/ Ayahuasca, umbanda e luau/ Preconceito e discriminação/ Descobriu? Diz aí!/ País tropical/ "Sapucai e sarapatel, nêutrons e elétrons/ tem sangue e petróleo cotado nas bolsas,/ atrás da bola, do pandeiro e do fuzil./ Neandertal e bitcoins, senhas, códigos e chips,/ controle mundial, aquecimento global, rede social,/

time line e touch screen, a glândula pineal./ Misericórdia para com os homens na terra senhor! (BATATAS..., 2020).

A música *Batatas de Chapéu* demonstra que o samba continua atento e denunciando as mazelas e injustiça social. O samba pode ser considerado um produto cultural e de significado nacional que quebra barreiras, unifica e é um canal de comunicação diversificado da sociedade brasileira. Assim se tornou referência da identidade nacional, dando voz a um povo que luta para manter e perseverar a essência e suas manifestações culturais, colocando o samba, povo, no lugar onde tem que estar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba autêntico superou diversos obstáculos, numa sociedade de classes em que a elite não tem apenas o poder socioeconômico, mas também cultural. Desta forma, a aproximação ao samba foi com a intenção de mudar sua estrutura e letras. Contudo, o samba permaneceu como símbolo de identidade nacional; logo, merece ser respeitado e difundido sem vulgarizá-lo, mantendo raízes as tradições o legado e a história.

Através da pesquisa conclui-se que o samba exaltação não conseguiu acabar com o samba resistência que sobrevive até os dias de hoje, proliferando nas comunidades, pois possui valor simbólico que atingem as identidades negras bem como um valor social, através da resistência que influenciou sambistas ao longo dos anos. Mantendo sua raiz negra nos morros e barracões o samba sobreviveu ao Estado Novo, ao DIP e vive atualmente. As pessoas são diferentes por conta da diversidade das tradições locais do meio em que elas crescem e amadurecem; são produtos da educação, criaturas da cultura.

Nesse percurso o samba perdeu a condição de gênero marginal para se converter em "símbolo máximo de brasilidade". Desse momento em diante sua autenticidade passou a ser apropriada pelas classes médias em seus valores de crítica e contestação social. Contudo, de resistência cultural negra o samba tornou-se símbolo da exaltação nacional.

Rerências

AGONIZA, mas não morre. [Compositor e intérprete]: Nelson Sargento. *In: SO-NHO de um sambista*. Intérprete: Nelson Sargento. São Paulo: EMI-ODEAN, 1979. 1 disco LP, lado A, faixa 3.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BATATAS de chapéu. Intérprete: A Tríade CPF. Compositores: Caio Prado, Jônatas Petróleo e William Fialho. *In: REVENDO conceitos*. Intérprete: A Tríade CPF. São Paulo: TOP Disc Ind. Brasileiro, 2020. 1 C, faixa 05.

BRASIL pandeiro. Intérprete: Anjos do Inferno. Compositor: Assis Valente. *In: BRASIL Pandeiro*. Intérprete: Anjos do Inferno. São Paulo: RCA S/A Eletrônica, 1971. 1 disco LP, lado 2, faixa 5.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Editora Mameluco, 2007.

CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. *O Discurso da Intolerância. Fontes para o estudo do racismo*. *In: DI CREDO, M. do C. S.; ALVES, P.; OLIVEIRA, C. R. Fontes Históricas: abordagens e métodos*. Assis: UNESP, 1996.

FERREIRA, Jorge. (org.) *Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora, 2004.

LIRA NETO. **Uma história do samba as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MEU DEUS, meu Deus, está extinta a escravidão? Intérpretes: Nino do Milênio, Celsinho Mody e Grazi Brasil. Compositores: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Dona Zezé, Jurandir e Anibal. *In: SAMBAS de enredo das escolas de samba 2018*. [S. l: s.n.], 2018. 1 CD. Vários intérpretes. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2jh3Olwb9to2jvADRN9sYn?highlight=spotify:track:6ZmHPUuW0FEOXejn9Gqh-QJ>. Acesso em: 2 jul. 2018.

NA CADÊNCIA do Samba (Que bonito é). [Compositor e intérprete]: Luiz Bandeira. [S.l]: YOUTUBE, 1956. 1 música. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9uU3Ron9_84. Acesso em: 2 mai. 2020.

O BONDE de São Januário. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69158/o-bonde-de-s%C3%A3o-januario>>. Acesso em: 30 out. 2020. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

QUATRO séculos de modas e costumes: samba enredo. Intérprete: Martinho da vila. Compositor: G.R.E.S Unidos de Vila Isabel. [S.l.]: YOUTUBE, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmjmlaiM5EE>. Acesso em: 14 set. 2020.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília: MEC/SEF, 1997**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/>

seb/arquivos/pdf/livro06.pdf. Acesso em:
2 jul. 2020

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das Origens a Modernidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Kelen Katia Prates; CARVALHO, Carlos Eduardo Souza. A construção da identidade nacional durante a Era Vargas: os políticos, os intelectuais e o futebol. **Revista Outras Fronteiras**, Cuiabá, v. 3, n. 1, jan/jun., 2016, p. 246-254.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política, Curitiba**, n.9, 1997

MÚSICA DURANTE O
INTERREGNO (1649-
1660): O IMPACTO DA
ASCENSÃO PURITANA
NA PRODUÇÃO MUSICAL
INGLESA

ARTIGO

MUSIC DURING THE
INTERREGNUM (1649-
1660): THE IMPACT
OF THE PURITAN
ASCENSION ON
ENGLISH MUSICAL
PRODUCTION

MELLO, Luiz
Henrique Mueller

Bachelor of Music - Performance
(Classical Guitar), pelo Royal
Conservatoire of Scotland
(2016). Atualmente, estuda
alaúde e cursa Interpretação
Historicamente Informada na
Escola de Música e Artes do
Espetáculo (ESMAE), no Porto,
em Portugal

lhmmello@hotmail.com

Resumo

Este trabalho se debruça sobre a importância da música durante o governo de Oliver Cromwell (1599-1658) e o impacto sofrido pela produção musical inglesa durante o período conhecido com Interregno. A análise desse período observou o contexto social do governo de Oliver Cromwell e suas políticas para a música, contraste entre as biografias do poeta e dramaturgo William Davenant (1606-1668) e do editor John Playford (1623-1686), bem como ambos reagiram às mudanças sociais da época. Especial atenção foi dada ao documento *A proposition for advancement of moralitie - by a new way of entertainment of the people*, atribuído a William Davenant. A produção editorial de John Playford também foi analisada, bem como a relação desta produção com o momento político e social da época. Por fim, o trabalho também analisou parte do legado musical deixado por esse período.

Palavras-chave:

Interregno; puritano; ópera; masque.

Abstract

This work approaches to the importance of music under Oliver Cromwell's rule and the impact it caused on English musical production, during the period known as Interregnum. The analysis of this period observed the social background of Oliver Cromwell's rule and his policies towards music, the contrast of the biographies of the poet and play wright William Davenant and the publisher John Playford, as well as how both reacted to the social changes of the time. Special attention was given to the document *A proposition for advancement of moralitie - by a new way of entertainment of the people*, attributed to William Davenant. Concluding, this work analyses part of the musical legacy left by this period.

Keywords:

Interregnum; puritan; opera; masque.

INTRODUÇÃO

O período do Interregno (1649-1660) está compreendido entre a execução do rei Charles I e a volta de seu filho, Charles II, após a queda da república puritana instalada por Oliver Cromwell. Cromwell assumiu o poder em 1653, morreu em 1658 e seu filho, Richard, assumiu seu lugar. Porém, Richard não foi capaz de controlar as tensões políticas entre diferentes grupos que disputavam o poder, e o regime colapsou pouco depois.

Durante o Interregno, a vida cultural inglesa sofreu diversas alterações, devido às intervenções de Oliver Cromwell para tornar-se um reflexo do severo código moral dos puritanos, que condenavam a “alegria lasciva” da corte de Charles I (1625-1649) (ZAGHA, 2002), com seus diversos espetáculos teatrais, com dança e música (cujo mecenato era a marca da corte), além das festividades religiosas anglicanas, vistas pelos puritanos como “imodestas”. A supressão da música de cunho religioso, além da proibição das *masques*¹ e até mesmo canções natalinas (BURTON-HILL, 2014), forçou o meio musical inglês a adaptar-se à nova realidade, transformando sua produção artística.

Este trabalho se propõe a estudar justamente a extensão da influência política na vida cultural inglesa, como desdobramento das transformações sociais da época. Portanto, a análise do governo puritano concentra-se na sua intervenção direta na produção artística deste momento histórico, e como tais inter-

venções afetaram as trajetórias do poeta e dramaturgo William Davenant e do editor John Playford.

Para embasar os argumentos desse trabalho, foram abordados documentos da época, como o panfleto *A proposition for advancement of moralitie – by a new way of entertainment of the people*, atribuído a William Davenant, que acabou por nortear as políticas de Oliver Cromwell em relação às artes (JACOB; RAYLOR, 1991). Os artigos *Opera and Obedience: Thomas Hobbes and A proposition for advancement of moralitie by Sir William Davenant*, de James R. Jacob e Timothy Raylor (1991) e *John Playford – Music and Politics in the Interregnum*, de Peter Lindenbaum (2001), serviram como ponto de partida para a pesquisa das trajetórias de Playford e Davenant, bem como seu subsequente contraste. De forma pontual, a *Encyclopaedia Britannica Online* e o *Oxford Grove Music Online*, para consultas breves de biografias e fatos que não careciam de maior aprofundamento.

O trabalho está dividido em três partes, onde são abordadas a relação ambígua de Oliver Cromwell com as artes e os artistas de sua época e como William Davenant e John Playford (dois monarquistas), reagiram ao resultado da guerra civil.

O estudo deste tema oferece uma análise de caso de como a arte pode ser não só influenciada, mas manipulada de acordo com os interesses políticos do momento, além de questionar a ideia usualmente difundida de que nesse período não houve produção artística.

¹ As *masques* são uma “espécie de diversão da corte inglesa do final do Renascimento teve origem na Itália e na França e unia declamação, encenação e música” (DOURADO, 2004, p. 197).

Oliver Cromwell e as artes

Oliver Cromwell buscou ativamente moldar a produção cultural de sua época, primeiro com o banimento de formas de entretenimento consideradas “impuras”, como o teatro, masques, música de cunho religioso e depois, com a reformulação desses mesmos entretenimentos para servir à propaganda dos ideais de seu governo. A tentativa de controle político sobre a produção artística, como de costume, teve resultados inesperados e até mesmo irônicos, como o surgimento das primeiras óperas em solo inglês (a despeito da perseguição que o meio teatral sofria) e a utilização de canções de natal como canções de protesto, após tentativa de banimento dessas canções (BURTON-HILL, 2014).

Porém, o interesse de Cromwell por música e teatro desafia o estereótipo de “inimigo das artes”, que usualmente lhe é atribuído. Isso não significa que o estereótipo tenha surgido do nada (BURTON-HILL, 2014). Órgãos foram depredados dentro das igrejas, porém, por ordem sua, o órgão da capela Magdalen, em Oxford, foi cuidadosamente retirado. Em seguida, foi reinstalado em seu palácio, em Hampton Court. Embora os teatros estivessem fechados por ordem do Parlamento desde 1642, no casamento de sua filha, Lady Mary Cromwell (1637-1713), o poeta Andrew Marvell (1621-1678) apresentou um “entretenimento pastoral” onde, especulasse, o próprio Oliver Cromwell partici-

pou em uma parte não-vocal, como um “benevolente Júpiter” (ZAGHA, 2002).

A quantidade de músicos profissionais que constava entre o alto oficialato de seu governo e seu corpo diplomático também argumenta contra o estereótipo supracitado, ao menos no que diz respeito à música secular. O coronel regicida John Hutchinson (1615-1664), segundo relatos, tocava viola da gamba com destreza, enquanto o embaixador de Cromwell na Suécia, Bulstrode Whitelock (1605-1675) era o “orgulhoso compositor de um coranto”, além de ter levado um número expressivo de músicos para sua embaixada. Cromwell também honrou velhas dívidas de Charles I com seus músicos, além de contratar um pequeno grupo de músicos para a sua própria corte (LINDENBAUM, 2001). A devoção de um puritano não o impediria de gostar de música, aprender canto ou algum instrumento, ou até mesmo de escrever música. Porém, esse mesmo puritano devoto jamais aprovaria coros e órgãos em igrejas, e reprovava também o que chamavam de *tavern-singers*, com suas poesias cruas e seu ambiente onde o vício era, no mínimo, “suspeito de prosperar” (MURDOCK, 1935).

Com os teatros fechados e o banimento de diversos divertimentos musicais, o governo de Cromwell carecia de algo diferente para distrair o povo. Em 1654, algo foi proposto por William Davenant, e sua proposta não só orientaria as diretrizes puritanas para a cultura, mas também moldaria a História da Música na Inglaterra.

Sir William Davenant e a mudança da maré

Anteriormente, poeta laureado por Charles I — e autodeclarado filho natural de Shakespeare (1564-1616) (ZAGHA, 2002) — William Davenant adaptou-se ao novo governo com uma velocidade considerada embaraçosa por alguns de seus biógrafos. Escritor de várias *court masques*, Davenant foi tornado cavaleiro em 1643, já durante a guerra civil. Apoiou a corte de Stuart até a sua queda, quando foi enviado para apoiar a causa monarquista na América, como “tenente governador” de Maryland. Porém, seu navio foi capturado ainda no Canal da Mancha e ele foi enviado para Torre de Londres, onde ficou preso até 1654. Pouco depois, ainda em 1654, foi preso novamente, desta vez por dívidas. Especula-se que foi durante este período que Davenant teria elaborado os conceitos contidos no panfleto intitulado *A proposition for advancement of moralitie - by a new way of entertainment of the people*, atribuído a ele, embora o dito panfleto não tenha sido assinado (JACOB; RAYLOR, 1991). Em seu primeiro parágrafo, lê-se:

Na qual devem ser apresentadas diversas Artes engenhosas, como Movimento e Transposição de Luz, para obter uma semelhança mais natural dos atos virtuosos que são eminentes na História, e principalmente daquelas famosas batalhas em terra e mar, pelas quais esta Nação é reconhecida. (DAVENANT, [1654?], tradução nossa).²

Através desses mecanismos, Davenant esperava despertar nos espectadores

“coragem e animosidade” diante de seus inimigos, guiá-los para a “virtude” e para longe dos “vícios e delinquências”, além de inspirar uma atitude “calma e amistosa” para com o governo. Nesse mesmo panfleto, Davenant pede a concessão de uma “licença para representações públicas”, que também deveria permitir a “supressão” de qualquer outra performance pública. Em troca, o portador da licença garantiria que “nada de escandaloso à religião e aos modos” ou “prejudicial ao governo” seria apresentado (DAVENANT, [1654?]).

Davenant conseguiu manter-se influente mesmo após a mudança de governo e alguns revezes pessoais e entre o alto funcionalismo de Cromwell, pelo menos Bulstrode Whitelock ainda era do seu círculo de amizades. Argumenta-se até mesmo que o estímulo para a criação do panfleto tenha vindo de dentro do próprio governo (JACOB; RAYLOR, 1991). O panfleto também deixava claro o comprometimento de Davenant com o sucesso da república de Cromwell, a despeito de sua relação com Charles I até sua deposição.

A licença foi concedida, o que significou a retomada das atividades de palco, ainda que de forma improvisada, catorze anos após o ato parlamentar que decretou seu fechamento (PARK, 2016). Era o momento perfeito para Davenant introduzir a ópera (gênero já amplamente difundido na Itália, França e na Alemanha na altura), no palco inglês. Publicada em 1656, a obra *The Siege of Rhodes* é considerada a primeira ópera inglesa e teve tanto sucesso que Davenant chegou a escrever uma continuação: *The Siege of Rhodes - Part*

² “In which shall be presented severall ingenious Arts, as Motion and transposition of Light; to make a more naturall resemblance of the great and vertuous actions of such as are eminent in Story; and chiefly of those famous Battails at Land and Sea by which this Nation is renownd.”

II, encenada em 1659, mas publicada apenas em 1663 (ZAGHA, 2013). As primeiras apresentações ocorreram na casa do próprio Davenant (Rutland House), por falta de local mais adequado, mas logo foram movidas para o teatro The Cockpit.

O texto da ópera atendia aos interesses coloniais ingleses, assim como o restante das obras que apresentou durante o período de Cromwell, como *The Cruelty of the Spaniards in Peru* e *The History of Sir Francis Drake*, que buscavam contrastar a postura dos britânicos (corretos, civilizados e heróicos) com a dos espanhóis (bárbaros e cruéis) no Novo Mundo. Desta forma, buscava-se transformar a colonização da América em um “esforço virtuoso” por parte dos puritanos (PARK, 2016).

Ao menos cinco compositores escreveram a música para os libretos de Davenant: Matthew Locke (1624-1677), Henry Lawes (1595-1662), Henry Cooke (1616-1672), Charles Coleman (1615-1664) e George Hudson (1615-1672) embora, lamentavelmente, quase tudo tenha se perdido (PRICE, 2002).

John Playford e sua produção editorial

John Playford já era um editor prolífico e bem estabelecido, antes de mudar o foco do seu negócio para a publicação de livros relacionados à música. Seu foco inicial parecia ser a política, a julgar pelos 26 títulos publicados por ele entre 1647 e 1651 - 25 deles sobre política ou sobre assuntos religiosos relacionados à

política. Dentre eles, consta a transcrição do discurso do rei Charles I no cadafalso, que mais tarde transformou-se no *King Charls His Tryal at the High Court of Justice*, com duas “continuações”, além do título *A Perfect Narrative of the Whole Proceedings of the High Court of Justice in the Tryal of the King*, todos impressos em 1649, ano da ascensão dos puritanos ao poder. Tais publicações levaram o Conselho de Estado a expedir uma ordem para sua prisão, além da apreensão de toda a tiragem. O vigésimo sexto título tratava-se de uma gramática francesa (LINDENBAUM, 2001).

As inclinações políticas de Playford, bem como a sua produção editorial durante o Interregno, tornam sua trajetória interessante para o objeto dessa pesquisa, pois, quando Playford entrou para o ramo de publicações musicais, acabou por tornar-se o editor mais importante de seu tempo nessa área (LINDENBAUM, 2001). Suas edições não apenas documentam a produção musical da época, como também o tipo de música que era consumida nesse período, além de oferecer uma lista de músicos favorecidos (ou esquecidos) por ele.

São ao menos 24 os títulos dedicados à música, entre partituras vocais, instrumentais, livros didáticos e outros assuntos relacionados, entre 1651 e 1660. A ausência de músicos empregados por Cromwell entre os publicados é notável, embora o próprio Cromwell tenha aproveitado parte dos músicos empregados na corte de Charles I (LINDENBAUM, 2001). Outro detalhe notável reside no

contraste entre o número dos títulos relacionados à música, publicados em pleno governo puritano, com sua quase inexistência no período entre 1620 e 1650, quando Playford entrou para o ramo (KIDSON, 1918).

Enquanto a música de inspiração religiosa era perseguida em todas as suas formas, a música secular não pareceu sofrer com a mudança de governo. Dois livros editados por Playford são de especial interesse para essa pesquisa: *The English Dancing Master*, publicado pela primeira vez em 1651, e *Select Ayres and Dialogues*, publicado pela primeira vez em 1653. Ambos foram editados e ampliados sucessivas vezes e são de música secular, sendo o primeiro, instrumental. A primeira edição de *The Dancing Masters* consiste em uma compilação de 104 danças rurais inglesas, impressas sem barras de compasso ou harmonização. De acordo com Kidson (1918), muitas dessas melodias foram impressas pela primeira vez nessa edição, que é “uma verdadeira casa de tesouros de melodias populares”¹ (KIDSON, 1918, p. 519, tradução nossa).

O livro *Select Musicall Ayres and Dialogues* (1652), posteriormente também publicado como *Select Ayres and Dialogues* (1659), reúne alguns dos mais importantes compositores e poetas da época (KIDSON, 1918). A obra também é repleta de nomes adeptos à monarquia dos Stuart. Na edição de 1659, pode ler-se na capa, ao lado do nome dos compositores Henry (1596-1662) e William Lawes (1602-1645), Nicholas

Laneare (1588-1666) e William Webb (c.1600-1657), a descrição “Cavaleiros e servos da última Majestade em sua música pública e privada”² (PLAYFORD, 1659, tradução nossa), além de John Wilson (1595-1674) e Charles Coleman (1605-1664), referidos como “Doutores em Música”³ (PLAYFORD, 1659, tradução nossa). William Lawes, irmão mais novo de Henry Lawes, lutou e morreu pela causa real, no cerco à cidade de Chester, em 1645.

Os poetas que emprestaram suas letras à obra também têm histórico de apoio à corte de Stuart. Richard Lovelace (1617-1657), o “poeta cavaleiro”, foi perseguido por seu apoio manifesto ao rei Charles I, tendo morrido na pobreza, em 1657 (RICHARD..., 2020). Robert Herrick (1591-1674), em seu único livro *Hesperides*, publicou diversos poemas favoráveis à realeza e à nobreza, além de críticas a oficiais de governo e suas políticas (ROBERT..., 2020). Edmund Waller (1606-1687) foi além das palavras e teve até mesmo uma conspiração para chamar de sua. A conspiração, conhecida como *Waller's Plot*, planejava estabelecer Londres como bastião real e levou Waller à prisão em 1643. Entre subornos e traições, conseguiu escapar da pena de morte e fugir para o exterior, até fazer as pazes com o seu primo distante, Oliver Cromwell, em 1651. (EDMUND...,2020).

1 “Treasure-house of the popular tunes”

2 “Gentlemen and Servants to his late Majesty in his Publick and Private Musick”

3 “Doctours of Musick”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições políticas e sociais deste período moldaram a produção de William Davenant e John Playford de modo verificável. Ao fim da guerra civil, Davenant era um dramaturgo em país de teatros fechados, onde seu antigo mecenas tinha acabado de ser decapitado. Na busca de adaptar e emprestar seu talento ao novo governo, Davenant trouxe a ópera para Inglaterra e seu estilo heróico ainda influenciaria as futuras gerações de compositores.

Também parece ser mérito de Davenant, o retorno das atividades de palco, após um hiato de catorze anos. O sucesso das primeiras óperas preencheu o vazio deixado pelas antigas masques. Lamentavelmente, quase toda a música das óperas de Davenant se perdeu, mas os compositores envolvidos em suas peças têm outras obras publicadas, através das quais podemos conhecer um pouco de seus respectivos estilos. Ao agradar o governo com seus temas e discursos favoráveis, Davenant garantia sua longevidade nos palcos ingleses, mesmo com Charles II, na Restauração, de quem recebeu além do perdão, uma patente real para fundar uma nova companhia teatral. (WILLIAM...,2020).

O catálogo publicado por John Playford é prova documental da música comercializada e executada em sua época. Tais músicas talvez não tivessem

sobrevivido, não fosse pelo seu registro, como as canções rurais em *The English Dancing Master*. A mudança de linha editorial deu-se por fatores políticos e teve enorme impacto na produção musical inglesa da época. Playford, diferentemente de Davenant, manteve-se monarquista durante o Interregno. Deixou de publicar artigos sobre política para publicar sobre música, por força do momento político. Mesmo assim, o fez empregando diversos músicos monarquistas e opositores do governo, embora o fato de publicar música secular o colocasse fora do escopo da censura de Cromwell.

O material abordado nessa pesquisa questiona o mito de que o período do Interregno foi um deserto de produção artística. Seja pela arte colaboracionista de Davenant, ou pela resistência silenciosa de Playford, trata-se de um período de intensa criação artística. Apesar da censura e das perseguições de Cromwell, o interesse pela música secular parece ter permanecido, na pior das hipóteses, inalterado. A partir do notável catálogo musical publicado por Playford, é possível até mesmo supor que o interesse pela música secular tenha aumentado: seja porque uma demanda maior explicaria tamanha tiragem, ou porque um catálogo dessa envergadura certamente atingiria mais pessoas.

Referências

BURTUN-HILL, Clemency. **When Christmas carols were banned**. [S.l.]: BBC Culture, 2014. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20141219-when-christmas-carols-were-banned>. Acesso em: 26 jun. 2020.

DAVENANT, William. **A proposition for advancement of moralitie - by a new way of entertainment of the people**. Sheffield: University of Sheffield, [1654?]. Disponível em: https://www.dhi.ac.uk/hartlib/view?docset=main&docname=53A_04. Acesso em: 10 jun. 2020.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

EDMUND Waller. In: **ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA**. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Edmund-Waller>. Acesso em: 13 jun. 2020.

JACOB, James R.; RAYLOR, Timothy. Opera and obedience: Thomas Hobbes and a Proposition for Advancement of Moralitie by Sir William Davenant. **The Seventeenth Century**. Londres, v. 6, n. 2, p. 205-250. 1991.

KIDSON, Frank. John Playford, and 17th-Century Music Publishing. **The Musical Quarterly**. Oxford, v. 4, n. 4, p. 516-534, out.1918.

LINDENBAUN, Peter. John Playford: music and politics in the Interregnum. **Huntington Library Quarterly**. Filadé-

lfia, v. 64, n. 1/2, p. 124-138, 2001.

MURDOCK, Kenneth. Book Review: The Puritans and Music in England and New England. A Contribution to the Cultural History of Two Nations. By Percy A. Scholes. **The New England Quarterly**. Boston, v. 8, n. 3, p. 433-437, set. 1935).

PARK, Judy H. The limits of the empire in Davenant's The Siege of Rhodes. **Mediterranean Studies**. [S.l.], v. 24, n. 1, p. 47-76, 2016.

PLAYFORD, John. **Selected Ayres and Dialogues**. Londres: [s.n.], 1659. Disponível em: <https://archive.org/details/selectayresdialo0000wils/page/n8/mode/1up>. Acesso em: 15 jun. 2020

RICHARD Lovelace. In: **THE POETRY FOUNDATION**. Chicago: Poetry Foundation Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/richard-lovelace>. Acesso em: 13 jun. 2020

ROBERT Herrick. In: **THE POETRY FOUNDATION**. Chicago: Poetry Foundation, 2020. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-herrick>. Acesso em: 13 jun. 2020

PRICE, Curtis. **The Siege of Rhodes**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904718>. Acesso em: 26 jun. 2020.

WILLIAM Davenant. In: **ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA**. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/William-Davenant>. Acesso em: 18 jun. 2020

ZAGHA, Muriel. The puritan paradox. **The Guardian**. [S.l.], 16 fev. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/education/2002/feb/16/artsandhumanities.highereducation>. Acesso em: 15 maio 2020.

ENTREVISTA



Entrevista com o Doutor Rafael Lopes de Sousa. Professor do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (Unisa). Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

R. P.: Pensando em sua trajetória enquanto pesquisador, observamos a presença de estudos acerca de diversos movimentos políticos e artísticos, entre eles o movimento punk, hip-hop e rap. A partir disto, como, em sua análise, a arte (em específico a música) e a política podem se relacionar?

Rafael: Filio-me a uma tradição de militância de esquerda que enxerga a arte e a política como braços de um mesmo corpo. Assim, se entendemos a arte como expressão cultural de um povo e que as diversas artes existentes exprimem as inquietações, vontades, desejos e a liberdade desse povo, então é perfeitamente concebível o uso da estética (ainda que seja a estética da anti-cordialidade) para romper com as convenções políticas para: dizer sim quando todos dizem não, e dizer não quando todos respondem sim. Na música, por exemplo, falo de música popular, – então deixemos Debussy de lado – essa simbiose entre Arte e a Política é intensa. Numa perspectiva macro e, considerando apenas as vertentes mais conhecidas da música pop do século XX, podemos citar o jazz, o soul e o rock roll e o inarredável compromisso desses gêneros musicais com as causas sociopolíticas de sua época. Numa perspectiva micro, devemos como o anjo da história, voltar nossos olhos para o passado mais remoto de nossa formação cultural lá, certamente, encontraremos certamente as raízes de nossa ruína social, mas encontraremos também as pistas de toda uma tradição de luta e resistência que a canção negra legou aos herdeiros do “Atlântico negro”,

para usar uma expressão de Paul Gilroy, Essa foi, por exemplo, a fórmula encontrada por Wilson Batista que criticou de maneira sarcástica às imposições disciplinares que o trabalho fabril queria impor à sua gente: “O bonde de São Januário/ leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar”. Eis aí um exemplo de dizer não quando todos dizem sim. Talvez por isso, ou seja, por sua insubordinação, por não aceitar as regras do sistema, seus versos tenham sido censurados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Transitando do Estado Novo para outro momento igualmente obscuro da história brasileira, pode-se dizer que as décadas de 1960 e 1970 foram os períodos mais produtivos da arte de contestação ou em outros termos da música engaja e com causas que combinavam genuinamente políticas, mas sem perder do horizonte a ternura. Nesse período, entre tantos compositores e bandas que trabalhavam em suas canções com pautas políticas, mas sem esquecer os elementos libertários da arte, podemos destacar do lado dos compositores: Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara, Edu Lobo e das bandas: Secos e Molhados, Novos Baianos e Movimento tropicalista. Desse caldo cultural resultou um sentimento de rejeição ao establishment reverberaria ainda na década de 1980 com as bandas de rock nacional, destaque para Titãs, Legião Urbana, Barão Vermelho, Inocentes e Ratos de Porão.

R. P.: Como você enxerga o movimento punk e o rap na situação presente no país? É possível dizer que os ideais

políticos destes movimentos condizem com suas posturas no cenário atual?

Rafael: Respondo com as lentes e as palavras (ainda que de maneira não literal) de Tolstoi, que no final do século XIX veio a público e sentenciou: o mundo contemporâneo erra miseravelmente ao querer restringir a arte e suas manifestações ao padrão da estética burguesa¹¹. Apesar de falar de sua aldeia, Tolstoi escreve como um gigante da comunicação universal, pois antes mesmo do modo de produção capitalista ser implantado em sua nação, ele já intuía que a saída para a arte seria coletiva, com o intercâmbio praticado entre as diversas culturas, vale dizer pelas diferentes classes sociais, por isso mesmo, não poderia ser guiada por um princípio ou por um raciocínio único. Faço esse paralelo a fim de localizar os pontos de intersecções do coletivismo cultural de Tolstoi com a cultura do “faça você mesmo” dos punks. Essa aproximação fica perceptível na fé que ambos advogam na capacidade individual de cada ser e no total desprezo pelo individualismo da vida burguesa. A cultura punk é uma cultura por excelência coletiva; vivem nas bordas da sociedade e resistem com a incrível capacidade de fazer e desfazer aparências para escapar de seus algozes. Assim, ainda que os centros iluminados da cidade e seus agentes de segurança farejem e identifiquem os traços subversivos desses agrupamentos, num mesmo movimento eles evocam a tradição de fazer e desfazer aparências: criam novos percursos, novas vestes e novos códigos de comunicação para suas in-

cursores na cidade. Os rappers seguem os mesmos caminhos e orientam-se pelas mesmas referências e tradições das subversivas comunidades juvenis. Talvez, por isso, são tratados como párias, seres “estranhos”²² que reverenciam a cultura da diáspora negra – sobretudo do estilo soul norte-americano – e reinventam uma visualidade de valorização corpórea do universo negro masculino e feminino. No espaço e nas disputas dessas articulações e formas de representação social valorizam um vernáculo próprio e outras formas heteróclitas de comunicação entre seus pares que oferecem elementos para a apropriação e construção de uma identidade própria. Eis aí uma postura eminentemente política, mas que ecoa também as preocupações que atravessam o cenário de invenção e criação artística dos jovens de periferia. Ela é política porque cria códigos de comunicação específicos, fortalece os laços de pertencimento e forja uma identidade própria para os seus membros; é artística porque rejeita os padrões de beleza consagrados pela elite branca exclusivista e põem em questão o que parece estar salvo de questionamento. Enfim, eles desestabilizam a harmonia da paisagem urbana em uma ação coordenada entre política e arte.

R. P.: Devido à tragédia em Paraisópolis podemos traçar um paralelo entre o funk, como resistência e expressão cultural, e a luta de classes?

Rafael: Sim, creio que há conexões entre esses acontecimentos. Por exemplo, a expressão funk que originalmente, isto é, no

vernáculo africano significa 'suor positivo' e expressa uma estética africana de engajamento comunitário vigoroso teve, no contexto das Américas, suas raízes e seu significado esvaziados e encontrou uma derivação nada elogiosa para seu uso, já que o verbo funk significa, em inglês, "trem de medo". Assim, 'black funkiness', em inglês – medo intenso –, sugere os suores frios do escravo, uma imagem vergonhosamente negativa. Foi, pois, com o propósito de inverter o significado pejorativo que a expressão funk adquiriu no contexto da sociedade norte-americana que os jovens negros daquela sociedade, isto é, os afros americanos empreenderam um retorno ao passado e recuperaram alguns princípios esquecidos e menosprezados na cultura de consumo estadunidense. Nesse retorno e renovação de os laços com as tradições culturais da mãe África eles recuperam o sentido original da palavra funk de sorte que, desse momento em diante, só podia ser funk quem era original, autêntico e solidário com as lutas e causas dos negros. Essa nova fase ficou emblematicamente representada e conhecida para a tradição do "Atlântico Negro" no famoso bordão de James Brown, que serviu de trilha sonora para a luta dos negros dos Estados Unidos, contra a discriminação e opressão: "Soy it loud! I'm black and I'm proud". No Brasil a expressão funk assume analogamente ao que ocorria nos EUA, uma conotação também dúbia; ou seja, para os jovens suburbanos é sinônimo alegria e possibilidade de divertimento barato. Todavia, para os meios de comunicação e polícia, um caso de "arruaceiros"; delinquentes que precisam ser

controlados com rigor e determinação. O caso de Paraisópolis é, neste sentido, revelador: como foi acompanhado e qual o retorno o Ministério Público ofereceu para a sociedade deste caso? Os agentes públicos envolvidos foram julgados que, punições receberam? Como a mídia corporativa acompanhou e que destaque deu para este acontecimento em seus noticiários? As perguntas não são meramente retóricas, elas traduzem as angustias e medos dos discriminados, perseguidos e rejeitados pela cultura hegemônica sentimentos, que na perspectiva do materialismo histórico, podem ser compreendidos como sintomas da luta de classes, uma vez que revela os mecanismos e força do Estado na defesa e preservação da cultura hegemônica na disputa entre ricos e pobres pelo "controle" da paisagem urbana. A lógica desse pensamento reducionista está associada à idéia bastante difundida de que a classe baixa não produz cultura nem arte.

R. P.: Sabemos que as classes mais altas não enxergam com bons olhos o que é produzido pela periferia, atacando, marginalizando e criminalizando covardemente as manifestações culturais dos mais pobres, foi assim com o rap e é assim com o funk. Com os recentes ataques à cultura realizada pelo atual governo brasileiro, podemos esperar mais ataques às produções artísticas das comunidades periféricas?

Rafael: Essa pergunta parcialmente contemplada na questão anterior. O que você está chamando de classes mais al-

tas e eu, modestamente, estou me reportando como cultura hegemônica, elite diretora ou cultura branca exclusivista, luta desesperadamente pela preservação de seus valores. Em tempos mais remotos essa separação era tida como “natural” e inquestionável. Porém, quando o advento da Revolução Francesa dinamitou os alicerces de sustentação dos valores naturais da elite branca exclusivista, num mesmo movimento, descortinou as possibilidades de novas experiências e sensações culturais interclasses. Apesar disso, a rejeição com a cultura periférica continuou. Por exemplo, o jazz, em seus primórdios foi rejeitado por parte de quase todos os adultos (música selvagem, maluca, e negros, baderna, que comprova a ausência de cultura), associada, assim, como porta de entrada para o descontrole e a delinquência juvenil. No Brasil – parecendo até uma ação coordenada entre a elite branca estadunidense com a brasileira – o samba sofre o mesmo tipo de rejeição. Mais recentemente o soul (1970-1980), o rap (1990-2000) e o funk (2010-2020) sofrem com as mesmas perseguições. Em comum com seus congêneres do passado, isto é, com o jazz e com o samba, seus representantes têm a baixa escolaridade, são moradores da periferia e bebem nas fontes da cultura do Atlântico Negro.

R. P.: A música como forma de comunicação social recriada por esforço coletivo no espaço cibernético, por exemplo, a SoundCloud, pode ser considerada um produto da cultura?

Rafael: Os alemães, sempre eles, a nos impulsionar para o novo. Devo dizer, contudo que o mais próximo que cheguei dessas inovações foi o meu flerte com a banda Kraftwerk que assim como as plataformas em tela era também da Alemanha e influenciou fortemente a música popular como pioneiros da música eletrônica. Não quero, portanto, tecer comentários sobre um universo musical sobre o qual tenho poucos conhecimentos. Sim, sei que o SoundCloud, assim como Mixcloud são plataformas online de publicação de áudio utilizada por produtores de música. Essas plataformas, pelo que entendi, possibilitam um contato mais próximo e interativo entre o público, os músicos. Assim, sem nenhum receio de ser direto eu digo: onde há vestígios da ação humana os traços de nossa cultura ficam impregnados. Pode ser mais ou menos compreendido em nossa ou em outras épocas, mas abre espaço para novas experimentações e difusão de seus valores em outros territórios do saber.

R. P.: Como você vê a presença da música no dia-a-dia das pessoas na atualidade?

Rafael: A música não ocupa mais a centralidade que ocupou em minha geração. Explico: na década de 1970 havia prazer e virtude intelectual em compartilhar o conhecimento e a cultura musical. Havia uma relação prazer hedonista com a música e as possibilidades de emoção que ela nos oferecia. Assim, cada uma de nossas reuniões musicais era espaço para novas descobertas e conhecimen-

tos. Nesses encontros cada Long Play vinha carregado de símbolos, mistérios e segredos que nos obrigavam a estudar todas as suas representações pense, por exemplo, no grupo Secos & Molhados e no álbum homônimo de sua estreia, lançado em agosto de 1973, para além das músicas precisaríamos compreender a mensagem que sua capa como uma esfinge com quatro cabeças na bandeja a nos desafiar: decifra-me ou devoro-te. Quero dizer com isso, que a música da atualidade é mais efêmera e menos desafiadora para os jovens. A casa não é mais um ambiente tão musical como era até a década de 1990. Pergunta singela: quem tem de toca disco ou toca CD em casa? Isso passa longe dos jovens da atualidade, sobretudo, porque a música do século XXI é feita para se ouvir no carro, celular, computador, etc.. Ninguém, ou quase ninguém compra disco, de modo que tornou-se prática quero foi naturalizada a idéia de “baixar música” pelas mais diferentes plataformas. Não quero fazer tabula rasa sobre o tema quero, contrariamente, alertar que o capital e seus ardis estão sempre a nos oferecer vantagens sobre o trabalho alheio. Em outras palavras, atualmente quem menos ganha com a modalidade de ouvir e compartilhar conhecimento musical são os artistas e quem mais lucra são os grandes proprietários de streaming, ou seja, os atravessadores do talento alheio. Essa tecnologia fragilizou também os vínculos de pertencimento e identidade grupal dos jovens e, num mesmo movimento, deu centralidade ao individualismo nas relações juvenis. Sabemos, todavia, que

o vínculo grupal é um importante locus de fortalecimento da personalidade dos jovens, afinal com o apoio e suporte do grupo eles exercitam a criatividade e põem em prática toda a invencionice característica desta etapa da vida longe da censura e das amarras características do mundo adulto. Sutil, mas é uma plataforma de combate ao individualismo com a eficiência de fazer e desfazer aparências a fim de resgatar a urgente e necessária a individualidade como método eficaz no enfrentamento do totalitarismo de outrora e de agora

MARGINALIZAÇÃO
INFANTIL E
REGULAMENTAÇÃO
DO CONCEITO DE
INFÂNCIA NO BRASIL:
O CASO BERNARDINO
(1889-1930)

SILVA, Sangilly
Pereira dos Santos da

Graduada em História pela
Universidade Santo Amaro -
UNISA, São Paulo. Pesquisadora
do Grupo de Pesquisa Ciência,
saúde, Gênero e Sentimento -
CISGES/UNISA/CNPq

Professor Orientador: Dr. Paulo
Fernando de Souza Campos

sangillysantos@outlook.com

ARTIGOS LIVRES

CHILD
MARGINALIZATION
AND REGULATION
OF THE CHILDHOOD
CONCEPT IN BRAZIL:
THE BERNARDINO'S
CASE (1889-1930)

Resumo

Este artigo remonta as origens da regulamentação de infância no Brasil República e analisa o processo de marginalização da criança negra pobre entre 1889-1930 por intermédio do caso Bernardino. Seu estudo permite observar que a marginalização da criança decorre não apenas da falta de leis que fundamentem os seus direitos e para entender este processo buscamos os pormenores de um acontecimento ou como o caso Bernardino, garoto negro, pobre, preso aos 12 anos, colaborou para ampliar as normativas constitucionais sobre a infância na sociedade brasileira. Assim, analisa-se o processo marginalização infantil com o objetivo de problematizar categorias classificatórias relacionadas à infância brasileira, sobretudo, a caracterização do termo menor, terminologia usada para crianças oriundas da pobreza e vinculado ao processo de marginalização infantil atrelado à noção de raça e classe. Os resultados desvelam que a criança negra e pobre é considerada naturalmente marginal, correlatos de uma permanência histórica fundada na exclusão e preconceito.

Palavras-chave:

História da Criança no Brasil; Marginalização Infantil; Legislação; Caso Bernardino.

Abstract

This article goes back to the origins of childhood regulation in Brazil República and analyzes the process of marginalization of the poor black child between 1889-1930 through the Bernardino case. His study allows us to observe that the marginalization of children results not only from the lack of laws that substantiate their rights and to understand this process we seek the details or how the case of Bernardino, a black boy, poor, imprisoned at 12 years old collaborated to expand the norms on childhood in Brazilian society. Thus, the child marginalization process is analyzed in order to problematize classificatory categories related to Brazilian childhood, above all, the characterization of the terminology used for children from poverty linked to the child marginalization process and to the notion of race and class. The results reveal that the poor and black child is considered naturally marginal, correlates of a historical remain based on exclusion and prejudice.

Keywords:

History of the Child in Brazil; Child marginalization; Legislation; Bernardino case.

INTRODUÇÃO

Com o advento da República a sociedade brasileira sentiu a necessidade de se adequar aos ideais inseridos nas representações de uma nova lógica. Nesse período a cidade do Rio de Janeiro passa por profundas transformações em suas estruturas demográfica, social e econômica. As modificações enfatizavam que a criança, principalmente a pobre, não poderia se encontrar em abandono, pois a rejeição como propunha as normas médicas e higiênicas, prejudicaria a paisagem das ruas, o bem viver. O ato de perambular sem rumo era contrário à necessidade de apresentação imediata de uma boa e adequada ordem social. (MOURA, 2007, p. 110).

O presente artigo aborda a história de crianças marginalizadas, em especial, o caso do menino Bernardino, garoto negro, pobre, de 12 anos de idade, nascido 20 anos após a implementação da Lei Áurea, em 1888, filho de escravizados, foi enviado pelo pai para cidade de Niterói para aprender o ofício de jornaleiro. Para complementar a renda, Bernardino entregava jornais pela manhã e na parte da tarde permanecia na Praça XV, onde engraxava sapatos de homens que passavam por ali. Certo dia, ao engraxar as botas de um homem que não lhe pagou pelo serviço, o menino, indignado, jogou tinta nas roupas da pessoa, que logo chamou a polícia.

O menino foi levado para a prisão e apesar de sua insistência e dos colegas que alegavam sua inocência, Bernardino foi preso junto com mais de 20 homens adultos. Sofreu todo tipo de abuso sexual e psicológico que mais tarde ganharam as páginas policiais de jornais do Rio de Janeiro (CAMARA, 2010, p. 56). Este artigo problematiza a situação de Bernardino como estrutural, pois trata-se de uma permanência na qual crianças vivem divididas entre pobreza e completa miséria. A infância desvalida compelida à prática do subemprego, dos pequenos furtos e dos expedientes eventuais e incertos, a fim de compor a renda familiar, são os fios que conduzem a essa história trágica, que se repete cotidianamente no Brasil.

O caso de Bernardino, por sua tamanha atrocidade, retrata a necessidade da criação de leis para garantir a integridade e o cuidado da criança negra abandonada. Assim, analisa-se como a história das crianças negras atravessa a sociedade brasileira, bem como suas existências impactam a regulamentação da infância no Brasil, pois como a historiografia avalia o processo de marginalização da infância no Brasil e em que medida o conceito de infância atinge o cotidiano da criança pobre? Como o caso de Bernardino impacta nas mudanças da legislação brasileira?

Os motivos acadêmicos sociais e institucionais que justificam problematizar o tema encontram respaldo na legislação brasileira da atualidade. Os textos legais novamente discutem

a redução da maioridade penal, o que evoca o debate em torno dos direitos da infância no Brasil. Vale ressaltar, a infância e o menor em situação de rua são temas em discussão na contemporaneidade, para tanto, nos estimula a tratar historicamente a infância negra brasileira para, assim, entender em quais medidas o poder legislativo se baseia para propor a redução da maioridade penal.

As crianças e os adolescentes são titulares de direitos como quaisquer pessoas. Complementarmente, em razão de sua condição de pessoa em desenvolvimento, fazem jus a um tratamento diferenciado, sendo dignos de uma esfera ainda maior de direitos e garantias fundamentais a serem garantidas pelas famílias, Estado e sociedade. (ROSSATO; LEPORE; CUNHA, 2012, p. 49).

Deste modo, o estudo do caso Bernardino nos permite identificar permanências históricas na sociedade contemporânea. O Estudo de Caso permitiu descrever o acontecimento, possibilitando uma análise mais aprofundada, pois visa transmitir a complexidade de situações reais que permeiam o cotidiano e a vida social (VENTURA, 2007). Ao voltar nosso olhar para Bernardino, amparados em fontes historiográficas, podemos identificar permanências deste acontecimento na sociedade brasileira contemporânea.

Neste sentido, procuramos desvelar como a figura inferiorizada da

criança negra está relacionada com a trajetória da infância no Brasil e como a marginalização da criança em situação de rua, na cidade do Rio de Janeiro, a partir do caso Bernardino, impacta neste processo. O propósito visa demonstrar em que medida o conceito de infância e sua regulamentação atinge o cotidiano da criança pobre e negra, analisar como a sociedade criou leis para regulamentar o conceito de infância no Brasil.

Baseado nas reflexões de Carlo Ginzburg (1989) é possível considerar que estudar o caso de Bernardino é uma forma de interpretar fontes documentais a partir da redução da escala de análise, sem deixar de lado as considerações das estruturas estabelecidas pela história mais geral. A micro-história recusa o modelo positivista que narrava a história dos grandes heróis, dos grandes feitos históricos como via de mão única. A perspectiva historiográfica atribui lugar aos figurantes e marginalizados, como Bernardino que, para o autor, passam a ser os principais agentes das transformações sociais. Desta forma, podemos observar que o papel do pesquisador é comparado ao de um investigador, que se baseia em indícios imperceptíveis para a maioria das pessoas, mas que permitem a análise dos pormenores como possibilidade de interpretação dos acontecimentos.

Nesta etapa, traçamos a trajetória da criança negra no Brasil como possibilidade de evidenciar o percurso

desde a escravidão, demonstrando que mesmo após a lei do Ventre Livre, filhos de escravizadas eram obrigados a ficar sob a tutela do dono de seus pais até atingirem a fase adulta ou mesmo após a escravidão, com a precariedade de leis e instituições que atendessem essa demanda.

A partir do caso em análise, é possível observar como as mudanças na legislação fizeram com que a criança e adolescente passassem de objetos a sujeitos, cujos direitos fundamentais são assegurados nos termos do artigo 227 da Constituição Federal de 1988. No plano normativo se delinea a chamada Doutrina de Proteção Integral à Criança e Adolescente e remonta mudanças nesses contextos a exemplo da criação do Código de Menores de 1927. O tópico permite refletir sobre as medidas nas quais o poder legislativo se baseia para propor a redução da maioridade penal no contexto histórico atual.

Contudo, ao abordamos o caso Bernardino e sua passagem pela prisão, objetivamos discutir as circunstâncias que levaram um garoto pobre, negro, de apenas 12 anos de idade a ser preso e brutalizado sem ter cometido crime algum. Neste tópico, observa-se que as notícias de crimes protagonizados por crianças eram corriqueiras, bem como as mudanças sofridas pela legislação após o caso Bernardino ganhar as manchetes dos jornais da época.

Isto posto, este artigo resulta de um estudo de caso, a partir do qual se pretende demonstrar a trajetória da

criança negra no Brasil, o processo histórico de marginalização desta infância. Assim, sem pretender esgotar o assunto, o artigo apresenta descobertas encontradas durante a realização da pesquisa, as permanências que permeiam a trajetória da infância marginalizada e traz à tona, discussões sobre a Lei da maioridade penal.

História das crianças negras no Brasil ou perpetuação das diferenças?

A trajetória da criança negra no Brasil passa por diversas transformações até mesmo quando se criam leis referentes aos direitos assegurados a elas como, por exemplo, a Lei nº 2.040, de 1871, assinada pela Princesa Isabel. O objetivo da Lei era tornar livre crianças nascidas após essa data a partir dos 8 anos de idade.

Art. 1.º Os filhos de mulheres escravas que nascerem no Império desde data dessa lei serão considerados de condição livre. § 1.º Os ditos filhos menores ficarão em poder ou sob autoridade dos senhores de suas mães, os quais terão a obrigação de criá-los e tratá-los até a idade de oito anos completos. Chegando o filho da escrava a essa idade, o senhor da mãe terá a opção, ou de receber do estado a indenização de 600\$000, ou de utilizar-se de serviços dos menores até os 21 anos completos. No primeiro caso o governo receberá o menor e lhe

dará destino, na conformidade da referida Lei. (BRASIL, 1871).

Percebe-se que tal Lei não é precedida de uma série de fundamentos que assegurem os direitos da criança supostamente livre a partir dos 8 anos de idade. A criação da Lei nada mais é do que uma forma de apaziguar os ânimos das pressões populares e estrangeira junto com revoluções abolicionistas que pediam a fim da escravidão no Brasil. Contudo, a Lei conta com poucas instituições que pudessem acolher essas crianças já que seus pais ainda eram considerados escravos.

Seguindo a trajetória da infância negra no Brasil, por intermédio da bibliografia fundamental, os negros, inclusive crianças, sempre estiveram à margem da sociedade. Como destacado por Miriam LifChitz Moreira Leite (1991), permite considerar que a maioria das crianças abandonadas na roda dos expostos eram negras e que eram depositadas ali por escravas, por acreditarem que seus filhos poderiam ser livres e como a criança negra tinha menos privilégios do que uma criança branca depositada na mesma roda. Diante do elevado índice de mortalidade infantil – o que durou até o início do século XX – conhecida a experiência de Portugal, com fundamento na piedade e caridade, em 1726, instala-se uma Roda dos Expostos junto à Santa Casa de Misericórdia de Salvador mantida com subsídios do rei de Portugal¹.

Porém, segundo a autora, tra-

ta-se de algo mais subjetivo, pois as crianças abandonadas não eram exatamente para serem criadas e educadas segundo a fé cristã. Esta situação, no decorrer do tempo, acaba se tornando um negócio lucrativo, tanto para as famílias designadas pelo Estado para ter a tutela da criança, pois recebiam um valor para isso, quanto para os donos de escravas que as obrigavam a depositarem seus filhos e depois vendiam os serviços de amas de leite para o estado, para alimentar essas crianças abandonadas.

Identificamos nesta fase que uma parcela da sociedade vai se construindo em bases corruptas, sem ética, com tamanha facilidade em burlar os sistemas tirando vantagens para interesse próprio. Deste modo, fica evidente que a roda dos expostos tem inúmeras irregularidades, composta por um esquema de fraudes muitas vezes com a conivência de pessoas de dentro dessas instituições. Não eram raros casos em que as amas de leite não declaravam a morte de uma criança à Santa Casa para continuar recebendo por mais tempo seu salário de ama, mesmo a criança não estando mais aos seus cuidados, levando em conta em que as amas em maioria eram mulheres pobres, negras, solteiras e muitas vezes escravizadas, que viam nessa situação uma forma de resistência em um cenário extremamente discriminatório (LEITE, 1991).

O período estipulado para a ama de leite receber seu pagamento para criar a criança era três anos de idade,

¹ "A Roda, que tem origem nos mosteiros e conventos medievais com absoluto regime de clausura, era peça cilíndrica que, presa à parede ou muro da instituição e girando sobre um eixo central, permitia a troca de objetos e de correspondência sem qualquer visualização do mundo exterior. Nas Santas Casas, acreditando-se pudessem ser criadas e educadas na fé cristã, passaram a servir ao abandono de crianças, além de preservar a identidade de quem depositava as crianças ali." (LEITE, 1991. p. 98-99).

após este período muitas amas se recusavam a continuar com a guarda dessa criança sem receber mais nada por isso, pois faltava recurso para continuar com a criação das mesmas. Desta forma, observa-se que sem o cuidado das amas essas crianças voltavam para a roda dos expostos ficando novamente sob a tutela do Estado.

Apesar de haverem outras instituições de caridade e filantrópicas, essas crianças não eram alvo de um planejamento de recolocação na sociedade, era comum ver crianças vagando pelas ruas sem rumo ou buscando trabalhos alternativos a fim de nutrir suas necessidades a qual o Estado era omissivo, portanto, salvar essa criança era uma missão que ultrapassava os limites da religião e da família e assumia a dimensão política de controle, sob a justificativa de defesa da sociedade em nome da ordem, moral e paz social.

[...] da noite para o dia (surgia), uma perigosa malta de pessoas marginalizadas que ameaçavam a ordem vigente, seja como massa ativa nos constantes motins urbanos, seja no exemplo negativo de um extrato que não vivia do trabalho "honesto". No interior dessa malta, destacava-se, pela primeira vez, o grupo de crianças e adolescentes. No período anterior, eram pouco visíveis, pois as crianças tinham como destino as Casas dos Expostos e os adolescentes trabalhavam como escravos. (PEREIRA, 1999, p. 38).

É evidenciado que a preocupação

das autoridades era suprimir menores abandonados à rua devido à exposição de miséria que se encontravam. Na visão do autor, o negro é representado de forma depreciativa evidenciando a visão estereotipada do determinismo que naturalizou o negro como vagabundo, marginal impedindo que a sociedade veja essa infância como agente cidadão do futuro.

Todavia, nota-se a efetiva participação da sociedade na questão do menor no Brasil republicano, que passou a exigir que a situação que se encontrava essa criança negra, a margem da sociedade, fosse revista de forma a estabelecendo leis que visassem o benefício para essas crianças. Isto decorre através das transformações pelas quais a legislação passa ao longo dos anos, como as leis permitem que crianças fossem presas sem estabelecer parâmetro para o bem-estar desta infância e marcava o sujeito "criança" como infrator, e a partir da idade que o menor tinha no ato da infração seria decidido seu destino.

Neste contexto, uma parcela da sociedade cobra das autoridades que o Estado assuma a responsabilidade através de mudanças na legislação levando em conta o número de menor abandonado. É analisado, deste modo, que a sociedade civil percebe a falta de regulamentação do conceito de infância não para cuidá-las, mas sim para tirá-las das ruas, já que criança era vista como um sujeito objeto, sobretudo a criança negra que não se enquadrava dentro das normativas

instituídas a ela. É observado, neste bojo, que a infância negra estava à margem da sociedade que carregava ainda os adventos da escravidão.

A sociedade escravista não oferecia grandes alternativas de ascensão para gerações mais novas de livres e libertos. Especialmente para os meninos negros, a escravidão continuava a impor-lhes papéis subservientes e serviçais. Nas tendas dos mestres de ofício, por exemplo, eram submetidos à rigorosa disciplina, a castigos corporais e a tarefas estafantes. Diante disso, as vadiagens e peraltices de rua apareciam com um misto de desdém, indiferença, protesto e resistência a um mundo adulto de horizontes limitados. Muitos desses menores estavam ligados a algum ofício, mas com frequência conseguiam impor o próprio ritmo de trabalho alternando as obrigações com as aventuras que a rua oferecia a cada momento. (FRAGA FILHO, 1996, p. 112).

Neste sentido, observamos que a falta do conceito de infância está longe de ser um problema isolado, trata-se de um problema estrutural, pois se a criança cria sua identidade por meio de interação social e assume característica da sociedade em que vive. Tais características vão se refletir no adulto a qual se tornará necessário reduzir nossa escala de análise e identificar que essa criança negra, pobre e marginalizada que até então não tinha direito ou reconhecimento, agora, precisa encontrar meios para sobreviver, através

de resistência às medidas repressivas e disciplinadoras do espaço público.

Em 3 de junho de 1860, um grupo que se reunia no Largo da Saúde enfrentou uma patrulha policial com pedras e insultos depois da prisão de um jovem crioulo, tendo o mesmo acontecido em setembro do mesmo ano na tentativa de resgate de um jovem preso. Também havia queixas de quebra de lâmpadas das praças e becos, recurso utilizado para inibir o trânsito na rua e dificultar as buscas da polícia à noite. Negros, mestiços escravizados ou tutelados e brancos pobres empreendiam fugas de maus-tratos de senhores e mestres de oficinas, bem como de ambientes familiares hostis. Fugiam também da escola de marinhagem e agrícola. (FRAGA FILHO, 1996, p. 130).

Contudo, esses marginalizados tornam-se agentes de modificações principalmente legislativas e nos leva a entender como foram e são capazes de transformações históricas que a historiografia tradicional não daria importância, suas experiências e sua voz. Ou seja, seus direitos não tinham espaço dentro de uma sociedade com visões positivistas e as mudanças legislativas em sua maioria são resultados de absoluta resistência desses marginalizados como o caso de Bernardino.

Regulamentação do conceito de infância: mudanças na legislação brasileira

Em 2015 a Câmara dos Deputados aprovou a redução da maioria penal por meio da PEC 171². O texto aprovado diz que maiores de 16 anos podem ser responsabilizados por crimes considerados hediondos, isto é, homicídio doloso ou lesão seguida de morte, porém essas transições ainda precisam passar por aprovação do senado pela comissão de constituição e justiça e só após será enviado ao plenário onde necessita de 49 votos para ser aprovado (PEC, 17193).

Identificam-se modificações ocorridas na legislação brasileira que, na maioria das vezes, estavam relacionadas à inferiorização da criança negra e pobre, considerada, pela sociedade, um problema civilizatório. Desvela-se, neste sentido, que as leis acerca dessa infância, não objetivavam a recolocação dessa criança na sociedade, sobretudo, sublinha a estigmatização dessas crianças que acabavam vivendo pelas suas, compreendidas como menores infratores. Através disto, é observado como essa infância vivia nas ruas e fazia deste espaço, um lugar para as mais variadas formas de sobrevivência como vendedores de balas, jornais, bilhetes e até engraxate que, como o menino Bernadinho, vivem na rua em busca de uma vida mais digna.

Para entender situação de vul-

nerabilidade vivida pela infância, bem como as mudanças sofridas pela lei da maioria penal, analisou-se suas características, quais propostas de recuperação agregam e foram causadas por elas na sociedade. O sistema jurídico que predominou no Brasil no período colonial foi o mesmo modelo português, quando a família real desembarcou no Brasil, em 1808, o Direito Penal que estava em vigência eram as Ordenações Filipina³:

De acordo com as Ordenações Filipinas, a imputabilidade penal iniciava-se aos sete anos, eximindo-se o menor da pena de morte e concedendo-lhe redução da pena. Entre dezessete e vinte e um anos havia um sistema de "jovem adulto", o qual poderia até mesmo ser condenado à morte, ou, dependendo de certas circunstâncias, ter sua pena diminuída. A imputabilidade penal plena ficava para os maiores de vinte e um anos, a quem se cominava, inclusive, a pena de morte para certos delitos. (LARA, 1999. p. 165).

Somente após a Proclamação da República, promulga-se o primeiro código, o Código Criminal do Império que, em 1830, dava ao Juiz pleno poder de arbitrar subjetivamente a pena de crianças de 9 a 14 anos. Já no Código Penal Republicano de 1890, segundo (VIEIRA, 2016), crianças de 9 a 14 anos eram submetidos a testes de discernimento no qual se regulamentava os menores de 9 anos e aos demais era aplicada uma pena determinada a cada tipo de situação.

² Comissão Especial destinada a proferir parecer à Proposta de Emenda à Constituição nº 171-A, de 1993, do Sr. Benedito Domingos e outros, que "altera a redação do art. 228 da Constituição Federal" (imputabilidade penal do maior de dezesseis anos) e (PEC, 17193).

³ As Ordenações filipinas - o mais bem-feito e duradouro código legal português - foram promulgadas em 1603 por Filipe I, rei de Portugal, e ficaram em vigência até 1830. São formadas por cinco livros, sendo o último deles dedicado inteiramente ao Direito Penal (LARA, 1999).

Art.30. Os maiores de 9 anos e menores de 14, que tiverem obrado com discernimento, serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriais, pelo tempo que ao juiz parecer, contanto que o recolhimento não exceda a idade de 17 anos, (BRAZIL,1890).

Neste sentido, crianças a partir dos 9 anos podiam ser levadas ao tribunal e sofrer julgamento igual a criminosos adultos, pois essa prática estava regulamentada pelo Código Penal Republicano de 1890. O intuito da lei era conter a violência urbana devido a crescimento demográfico e perpetuação da miséria que se encontrava as classes de menos favorecidas e pobres (LARA, 1999). Ao analisar a situação que se encontravam essas crianças no Brasil identificou-se que essas mudanças não tiveram êxito, visto que a situação não se altera, as transformações sociais acontecem com velocidade voraz e as leis não acompanham o desenvolvimento e aumento da população negra, portanto, os direitos fundamentais da infância na legislação Brasileira ainda não é satisfatória mesmo que o Estado se empenhe em dar uma solução rápida a essa situação (BRASIL,1890).

Em 1921 a Lei 4.242 de 06 de janeiro de 1921, se refere à assistência de proteção de mores abandonados e menores delinquentes. Porém, agora menores de 14 anos ficam imputáveis e a lei do discernimento, de 1890, fica devidamente invalidada. Com esta

nova lei só podiam ser presas crianças acima de 14 anos. Considera-se este fato um avanço na proteção e regulamentação do conceito de infância, pois mostra o quão arbitraria era a lei anterior a qual se podia condenar ou não, segundo discernimento da criança. Tendo em vista que uma criança de 9 anos teria que ser capaz de discernir certo e errado.

A sociedade teve papel decisivo na questão do menor no Brasil republicano, que passou a exigir que a situação de marginalização que se encontrava a criança negra fosse revista de forma a estabelecer leis que acreditavam, na época, poder beneficiá-las (PASSETTI, 1991). O autor descreve as transformações pelas quais a legislação passa ao longo dos anos, como as mudanças no Código Penal Brasileiro, a invalidade do discernimento e a imputabilidade para os menores de 14 anos, relata como as leis permitem que crianças sejam presas em cadeias. O Código Penal Brasileiro estabelecia as fases da infância que marcavam o sujeito "criança" no ato da infração e a partir da idade que o menor tinha no ato da infração seria decido seu destino, pois:

O Código penal brasileiro de 1920 isentava da criminalidade os menores de 14 anos quando não era provado o discernimento do fato, recolhendo-os a casa de correção até completarem 17 anos. No código de 1890 ficavam estabelecidas as fases da infância que marcavam o sujeito no ato da infração penal – os de idade inferior a 9 anos eram

considerados inimputáveis; aqueles que cuja a idade estava entre 9 e 14 anos eram recolhidos quando apresentavam discernimento; e os que estavam entre 14 e 21 anos, pelo fato de ainda não terem chegado à maioridade, eram beneficiados com atenuantes. Esse código somente foi alterado com a lei 4242 de 15/1/1921 que prescreveu a inimputabilidade até 14 anos, [...] (PASSETTI, 1991, p. 146).

O debate historiográfico desvela que a luta da criança pela sua própria existência acontece desde que o mundo é mundo, como afirma Oliva (2006). Estes fatores contribuem para que a sociedade passe a perceber a criança como um ser em desenvolvimento, com necessidades específicas para sua formação como cidadão e que necessitam da intervenção do Estado quanto a sua formação, no entanto, analisa-se que nem sempre as leis criadas atenuavam a trajetória da infância no Brasil.

Deste modo, torna-se imprescindível as decisões do Estado quando, em 1890, o então chefe do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, Marechal Manoel Deodoro da Fonseca (1889-1891), decreta o primeiro Código Criminal da República, que no artigo 27 ficavam estabelecidas as fases da infância que marcavam o sujeito no ato da infração penal:

Art 27. Perde o pátrio poder o pai ou a mãe: III, que castigar imoderadamente o filho; IV, que o deixar em completo abandono; Art. 61.

Se menores de idade inferior a 18 anos forem achados vadiando ou mendigando, serão apreendidos e apresentados à autoridade judicial, a qual poderá: I. Se a vadiagem ou mendicância não for habitual: a) re-preendê-los e entregá-los às pessoas que os tinham sob sua guarda, intimando estas a velar melhor por eles; b) confiá-los até a idade de 18 anos a uma pessoa idônea ou uma instituição de caridade ou de ensino pública ou privada. II. Se a vadiagem ou mendicância for habitual, interná-los até a maioridade em escola de preservação. Art. 68. O menor de 14 anos indigitado [indiciado] autor ou cúmplice de fato qualificado crime ou contravenção não será submetido a processo penal de espécie alguma. Art. 69. O menor indigitado autor ou cúmplice de fato qualificado crime ou contravenção que contar mais de 14 anos e menos de 18 será submetido a processo especial. § 2º Se o menor não for abandonado nem pervertido, a autoridade o recolherá a uma escola de reforma pelo prazo de 1 a 5 anos. § 3º Se o menor for abandonado, pervertido ou estiver em perigo de o ser, a autoridade o internará em uma escola de reforma, por todo o tempo necessário à sua educação, que poderá ser de 3 anos, no mínimo, e de 7 anos, no máximo. Art. 101. É proibido em todo o território da República o trabalho dos menores de 12 anos. Art. 104. São proibidos aos menores de 18 anos os trabalhos perigosos à saúde, à vida, à moralidade, excessivamente fatigantes ou que excedam suas forças. Art. 112. Nenhum varão menor de 14 anos

ou mulher solteira menor de 18 anos poderá exercer ocupação alguma que se desempenhe nas ruas, praças ou ruas ou lugares públicos. (PASSETTI, 1991 p. 138).

Neste sentido, Sonia Camara (2010) identifica a normalidade que a situação do menor causa na sociedade e como esta sociedade estigmatizava a criança que vivia pelas ruas, sendo atribuído um sentido social de repulsa, como explicita o termo menor abandonado. Como destacado pela autora, a infância vivida nas ruas fazia deste espaço um lugar para as mais variadas formas de sobrevivência, como vendedores de balas, jornais, bilhetes, engraxate, como o menino Bernadinho.

Desta forma, o estudo do caso Bernardino nos permite entender como a criança negra era estigmatizada, vivendo a margem da sociedade e, na maioria das vezes, vista como criminosa e não como uma infância desvalida, desprovida e desprotegida a qual estavam submetidas.

Ao recorrer a estigmatização das crianças desviadas, marginais, abandonadas, procurou-se confirmar a normalidade de outras, mas também conceber as múltiplas diferenciações que compunham as estigmatizações estabelecidas, sendo preciso, até mesmo entre os desvalidos, prescrever a tênue, mas necessária diferenciação entre os perigosos e os desprotegidos. (CAMARA, 2010, p. 68).

Observam-se as mudanças de leis

que permeiam a trajetória da infância no Brasil estão ligadas a criminalidade ou ao trabalho e não a inserção social. A infância abandonada experimenta um cotidiano marcado por fome e miséria, como mostra Marques (1976), que percorre as dificuldades que a criança brasileira enfrenta, desde a gestação, abandonada depois quando criança, vista como menor infrator e ao se tornar adulto passa a ser delinquente ou marginal, pois “toda essa situação conjuntural nos leva a afirmar que o menor, antes de ser infrator ou abandonado, é vítima de uma situação que começa na gestação e termina com a maioridade, quando passa a ser delinquente adulto.” (MARQUES, 1976, p. 38).

A bibliografia consultada considera a figura inferiorizada da criança negra como, por exemplo, o termo “menor” é uma herança do código de menores de 1927 direcionada mais especificamente as camadas populares do século XX, sendo possível identificá-lo principalmente, em jornais da época, porém, este termo só é usado ao se referir à criança negra, já que caso contrário usa-se o termo “criança branca”.

Surgem crianças de todos os lados, sujas, maltrapilhas, rompendo de portas que se abrem com fragor, saltando cercas, correndo isoladas ou em grupos pelos caminhos do povoado, a gritar, a pular, aos empurrões, aos socos! Vivem assim, desencabrestadas pelas ribanceiras, inquietas e turbulentas, como potros, só se aquietando quando divertidos na faina de empinar pa-

pagaios'[...]. (EDMUNDO, 1987, p. 253-254).

É observado que essas crianças andam pelas ruas ociosas, sem inserção nenhuma na sociedade, são filhos abandonados destinados a viver perambulando em busca de perspectiva de que a sociedade, ou o Estado, tome iniciativas que resgatem sua dignidade a merecer da própria sorte.

Contudo, identificamos que por mais que a leis e a sociedade partiam do pressuposto que mudar a legislação seria uma forma de beneficiar a criança de algum modo, conclui-se que, tais leis não beneficiam a infância pobre. Ao contrário, a criação de leis que continuem a prender crianças nos mostra que permeia, até o século XXI, o sentimento de infância ainda não está consolidada e demonstra um desejo de higienização, de "tirar do caminho" a fim de manter a ordem, moral e acabar com a importunação causada por esse menor vadio, que perambulava pelas ruas causando alvoroço. Essa necessidade surgiu, pois ao se percorrer a cidade, havia a possibilidade de se confrontar com a miséria e com a carência dos serviços públicos fundamentais, aspectos que reforçavam a ideia de demolição do que era arcaico e de instauração do moderno. A doença, a mendicância, o analfabetismo, a criminalidade, a vadiagem, o alcoolismo, a prostituição eram vistos como chagas que assolavam a Capital do País e, com tais deveriam tratadas em nome do

bem-estar social, visto que constituíam um risco em potencial para a sociedade moderna e higiênica (CAMARA, 2010).

Todavia, a falta de regulamentação do conceito de infância é uma situação que a sociedade é acostumada a ver até mesmo na contemporaneidade, pois todos os dias cruza-se com crianças abandonadas, trabalhando, se drogando pelas ruas das cidades de maneira "natural", pois trata-se de um problema estrutural que faz parte do nosso cotidiano.

Marginalização da criança negra: o caso Bernardino

Em 1926 um crime brutal chamou atenção da população da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se da prisão de um garoto negro, pobre, de apenas 12 anos de idade após jogar tinta em um cliente que se recusou a pagar por seus serviços de engraxate. O caso Bernardino ganha destaque entre tantos outros relatos organizados no livro de Sonia Camara (2010) por se tratar de um crime contra uma criança. Bernardino foi preso sem ter cometido crime algum além de ser abusado por cerca de 20 homens adultos enquanto esteve preso.

A história social das crianças negras é reveladora das condições permanentemente aviltantes nas quais são submetidas. Uma síntese da historiografia existente sobre o tema, tratado no âmbito da literatura brasileira indica que, desde a expansão marítima portu-

guesa sofreram todos os tipos de abusos, “[...] sofreram com o medo recorrente das dificuldades com que eram feitas as viagens, a fome, a violência física e moral dos adultos e diversos outros constrangimentos.” (FALCUNDES; BASEIO, 2020, p. 137).

Bernardino faz parte de uma categoria a partir das quais as crianças passaram a ser descritas, isto é, com base em atributos morais, social, estéticos e higiênico, pelos quais se era possível a inserção a determinados grupos dos excluídos a ordem. Nesse tocante, a estigmatização a que as crianças foram submetidas assumiu um significado profundamente depreciativo, um quadro social dividido entre a pobreza e a minoridade, desvio e abandono e fundamentalmente ausência de políticas públicas por parte do Estado.

O Código Criminal de 1890 permitia que crianças fossem presas pelos crimes aleatoriamente, com o objetivo de manter a ordem, a moral e bons costumes, e prender por vadiagem, objetivava a prevenção da desordem na cidade. Sonia Camara (2010) reúne em seu livro, diversas situações de maus tratos, abandono, prostituição, todos protagonizados por crianças. Dentre esses depoimentos nos deparamos com o caso do menino Bernardino:

Meu pai mora com minha madrasta em Niterói. Eu, como tenho meus afazeres nesta capital, pois de manhã, sou engraxate, e, vendo jornais, nas horas restantes, moro com meu patrão na casa, número 12 da

Rua da Misericórdia. Certa manhã, não me lembro o dia, mas só sei que foi antes do carnaval, engraxei as botinhas de um sujeito, na praça XV. Depois de terminado o trabalho, exigi (sic.), como de direito, o devido pagamento. O sujeito não quis me pagar, e, entender as minhas reclamações e a dos colegas que faziam coro comigo, retirou-se. Indignado, atirei-lhe um vidro de tinta vermelha as pernas, respingando-lhe as calças. Chamando um guarda civil, este me levou á delegacia, onde fui removido para a polícia central [...] sem atenderem as minhas explicações, atiraram-me no xadrez, onde já estavam vinte homens presos. Foi aí que estes perversos, aproveitando-se do silêncio da noite, me obrigaram a sujeitar-me a tudo quanto eles quiserem, deixando-me nesse estado, eram vinte contra um, ameaçaram-me de morte se eu gritasse por socorro. Depois, a certa altura eu perdi os sentidos e só despertei no dia seguinte (CAMARA, 2010. p. 57).

Como evidenciado através do depoimento do menino, percebe-se o desprezo e abandono em que vivem as crianças vítimas da falta de intervenção do Estado quanto a sua inserção na sociedade.

Após passar um mês na prisão, Bernardino foi abandonado em uma viela desacordado e doente, foi encontrado por um jornalista e levado a Santa Casa de misericórdia. Bernardino não foi um caso isolado que ocorreu neste cenário, porém ganhou reper-

cussão por se tratar de um caso brutal o que contribuiu para o despertar de uma consciência quanto a especificidade que a infância necessita e por conseguinte, a necessidade de separá-las do mundo adulto. No mesmo texto encontramos também um retrato na sociedade e como a marginalização infantil vai se formando pelas ruas da cidade, onde cita-se:

O abandono moral e material que se encontrava a infância, bem o crescimento da exploração realizada de diferentes formas nas fábricas, nos subempregos, na prostituição, na mendicância, no próprio seio familiar, compunha um cenário nefasto e entristecedor que impulsionava as crianças a ingressarem, compulsivamente, no mundo da delinquência e do vício, procurando capturar esse universo social. (CAMARA, 2010, p. 40).

Portanto, caso Bernardino representa o estopim para normatizações de Leis específicas voltadas para proteção da criança e do adolescente já que esse caso culminou na promulgação do código de menores de 1927. Contudo, o tratamento jurídico relegado a Bernardino representava o marco para historiografia, pois permite entender como um indivíduo pode ser capaz de mudanças nas normativas institucionais que vigoravam a sociedade representando a consolidação do status jurídico de sujeitos de direitos às crianças e adolescentes. As discussões em torno da redução da maioridade.

Isto posto, discute-se a permanência destas ocorrências identificando não se tratar de um problema presente no contexto histórico analisado por esta pesquisa, mas sim, nos dias atuais, visto que recentemente nos deparamos com a notícia de um garoto negro, pobre torturado ao furtar um chocolate em um supermercado na Cidade de São Paulo, segundo entrevista à Revista Veja (2019), o menor de 17 anos foi amarrado e chicoteado com fios por cerca de 40 minutos.

Todavia, ao estudar o Caso Bernardino é perceptível que sua história é quase sempre relacionada às discussões sobre a redução da maioridade penal quando na realidade, a marginalização infantil na maioria das vezes está relacionada ao negro, assim como a figura da menor associada à criança negra, pobre abandonada. Porém, o caso Bernardino ressalta o reconhecimento do sujeito da condição de direitos que essa infância necessita.

Desamparado e sem importância para uma sociedade de caráter conservadora, identificou-se que crianças como Bernardino não possuem lugar e acabam sendo marginalizadas. Essa marginalização é aparente também na escrita da História, visto que, a característica positivista presente, que engrandecia alguns sujeitos históricos, não tinha lugar para o negro pobre. Buscou-se, através dos pequenos detalhes, apresentar como um sujeito comum, rejeitado pela sociedade, torna-se capaz de transformações históricas.

Deste modo, o caso do menino Bernardino costuma ser associado apenas ao debate sobre a maioria penal no Brasil, representa o início do próprio reconhecimento da condição da criança negra como sujeito de direitos, pois, mais do que analisar a cronologia das leis especiais que caracterizam cada fase da transformação histórica dos direitos da criança e do adolescente, nosso objetivo foi discutir a construção da condição de sujeito direito a partir das Constituições brasileiras, situando, assim, o caso do menino Bernardino como precursor da própria adoção da Doutrina da Proteção Integral⁴ no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção histórica dos direitos das crianças e adolescentes remonta um longo processo que uniu movimentos sociais, políticas públicas e instrumentos normativos em busca do reconhecimento de que crianças e adolescentes são pessoas em desenvolvimento que devem ter especial proteção por parte da família, da sociedade e dos Poderes Públicos. Observa-se, através do estudo desenvolvido, a urgência por parte da sociedade brasileira em compreender o processo de marginalização infantil e regulamentação do conceito de infância no Brasil para, deste modo, entender de que maneira esse processo permeia as elaborações de leis e normativas institucionais que vigoram em nossa sociedade.

O caso Bernardino se tornou público por se tratar de uma brutalidade cometida contra uma criança, que alcançou as páginas do *Jornal do Brasil* em 1926. As novas discussões em torno da redução da maioria penal reiteram a necessidade de compreender esse processo histórico a fim de incluir, nesse novo ato, os problemas emblemáticos que tomaram conta das prisões relacionadas a crianças como ocorreu no caso Bernardino.

4 A Doutrina da Proteção Integral fundada em três pilares principais: o reconhecimento da condição da criança como sendo pessoa em desenvolvimento, desta forma, carecedor de proteção especial, visando sempre que possível preservar o direito a convivência familiar através de garantias e deveres das nações subscritoras desta convenção para assegurar os direitos insculpidos na mesma com absoluta prioridade.

Referências

BASTOS, José Tavares. **Código Penal Brasileiro**. Devidamente anotado com grande cópia da Jurisprudência do Supremo Tribunal Federal e opiniões dos Doutos e todas as Leis e Decretos Penais posteriores ao Código. São Paulo: C Teixeira, C Editore, 1918.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Decreto Nº 847, de outubro de 1890. Promulga o **Código Penal da República do Brasil**, Rio de Janeiro, DF, Coleção de Leis do Brasil, p.2664, 1890.

BRASIL. Comissão Especial – PEC 171/93 – Maioridade Penal. Câmara dos Deputados, Brasília, DF. 1993.

CUNHA, José Ricardo. O Estatuto da criança e do adolescente no marco da doutrina jurídica da proteção integral. **Revista da Faculdade de Direito Cândido Mendes**, Rio de Janeiro, v. 1, 1996.

CAMARA, Sônia. **Sob a Guarda da República: A Infância Menorizada no Rio de Janeiro da década de 1920**. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Meu Tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1987.

FALCUNDES, Jéssica Aline Barros; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. José Lins do Rego: crianças negras na obra "Menino de Engenho". In: SOUZA CAMPOS, Paulo Fernando de.; BELMUDES, Rita de Cássia Caparroz Pose (orgs.). **Negros na Literatura Brasileira: iden-**

tidades, representações e formas de subjetividades. São Paulo: Todas as Musas, 2020. p. 135-153.

FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX**. São Paulo: EDUFBA, 1996.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 143-179.

LARA, Silvia Hunold. **Ordenações Filipinas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. O obvio e o Contraditório da Roda. In: PRIORE, Mari Del (Org.). **História da Criança no Brasil: Caminhos da história**. São Paulo: Contexto, 1991. p. 98-128.

MARQUES, João Benedito. **Marginalização: menor e criminalidade**. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOURA, Vera Lúcia Braga. Infância: assistencialismo e proteção em Pernambuco no início do século XX (1900-1930). In: **História da Infância em Pernambuco**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, p.110.

OLIVA, José Paulo Dantas. **O princípio da proteção integral e o trabalho da criança e do adolescente do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASSETTI, Edson. O menor no Brasil Republicano. In: PRIORE, Mari Del (Org.). **História da criança no Brasil: Caminhos da história**. São Paulo: Contexto, 1991. p. 146-168.

PEREIRA, André Ricardo. Criança X Menor: a origem dos mitos da política brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 19, n. 38, p. 165-198. 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v19n38/1001.pdf>>. Acesso em: 12 de out. 2019.

PRIORE, Mari Del (Org.). **História da Criança no Brasil**: Caminhos da história. São Paulo: Contexto, 1991.

ROSSATO, Luciano Alves; LEPÓRE, Paulo Eduardo; CUNHA, Rogério Sanches. **Estatuto da Criança e do Adolescente**: comentado artigo por artigo. São Paulo: Saraiva. 2012.

VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. **Pedagogia Médica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 5, p. 383-386, 2007.

VIEIRA, Amanda Campos. Histórico da **Regulamentação normativa da Criminalização da Infância na Evolução Jurídico Penal Brasileira**. 2016. 31 f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Universidade Estadual Da Paraíba, Campina Grande, 2016.

ZILBERKAN, Mariana. Jovem torturado por seguranças em Supermercado vive na rua há cinco anos. **Revista Veja**, São Paulo. v. 41, n. 14, p. 02, 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/seguranca-acusado-de-torturar-jovem-em-supermercado-se-apresenta-a-policia/>. Acesso em: 18 de dez. 2019.

PRÁTICAS DA
SENSIBILIDADE
RELIGIOSA: O AMOR
CRISTÃO EM TERESA
DE LISIEUX

ARTIGOS
LIVRES

RELIGIOUS
SENSIBILITY
PRACTICES: THE
CHRISTIAN LOVE IN
TERESA OF LISIEUX

MONTEIRO, Danilo
Moura

Graduado em História pela
Universidade Santo Amaro (2015).
Membro do conselho editorial da
Revista Hydra (UNIFESP).

Professor Orientador: Dr. Paulo
Fernando de Souza Campos

sdanilo.monteiro@unifesp.br

Resumo

A sensibilidade humana compõe um vasto universo em que o corpo apreende a realidade que o circunda e a manifesta subjetivamente, logo, apresenta-se como de interesse histórico. A partir dessas considerações, este artigo procura compreender qual o significado do sentimento religioso em relação às sensibilidades das práticas cristãs e como esta realidade é apontado nos escritos de Teresa de Lisieux. Observando as representações do catolicismo em relação às sensibilidades femininas é possível considerar que o exercício religioso profissional, em especial para Teresa de Lisieux, imprimiu uma nova dinâmica ao amor cristão. Este sentimento religioso evidenciado pela protagonista abrange dimensões subjetivas e corpóreas, cujas manifestações exprimem práticas e experiências próprias dotadas de historicidade. Os resultados ora alcançados através da perspectiva dos estudos da História das sensibilidades compreenderam que a religiosidade católica foi transformada sob a liderança do comportamento pessoal de uma monja carmelita.

Palavras-chave:

História das sensibilidades; religiosidade; Teresa de Lisieux; Mulheres.

Abstract

Human sensibility composes a vast universe in which the body apprehends the reality that surrounds it and manifests it subjectively, thus presenting itself as an historical interest. Hence these considerations, this article seeks to understand the meaning of religious feeling in relation to the sensibilities of Christian practices and how this reality is pointed out in the writings of Teresa de Lisieux. Observing the representations of Catholicism in relation to female sensitivities, it is possible to consider that the professional religious exercise, especially for Teresa de Lisieux, gave a new dynamic to Christian love. This religious feeling evidenced by the protagonist covers subjective and corporeal dimensions, affects manifestations expressing practices and practices endowed with historicity. The results now achieved through the perspective of the studies of the History of sensibilities understood that Catholic religiosity was transformed under the leadership of the personal behavior of a carmelite nun.

Keywords:

History of sensibilities; religiosity; Teresa of Lisieux; Women.

INTRODUÇÃO

Os sentidos e sentimentos apresentam-se ao campo de investigação dos historiadores como uma nova forma de interpretação, na qual a sensibilidade humana situa-se nos limites das funções intelectuais, que no imaginário pode confundir-se, ou ainda, estender-se às representações produzidas em relação ao corpo. Serge Gruzinski sintetiza:

A história das sensibilidades diz respeito a zonas ainda pouco estudadas, que se estendem à margem da história das ideias, das representações, dos corpos ou das imagens. Ela toca o que se situa além da elaboração intelectual, mas nunca se separa dela. Ela coincide com os territórios do imaginário, mas tampouco se confunde com ele. (2008, p. 7).

Conforme as palavras do autor, nosso estudo, que compreende a sensibilidade das mulheres religiosas, ambienta-se sobre os limites do imaginário e da representação específica do corpo, cuja dinâmica dos sentidos e sentimentos apresentam-se de acordo com as orientações da religiosidade própria do século XIX.

Importa ressaltar que o século XIX destacou-se no que se refere ao tratamento dado às mulheres, na medida em que a sensibilidade destas foi levada à superfície das atividades cotidianas, principalmente na França:

[...] nas derradeiras décadas do século XIX os efeitos conjugados da industrialização, da urbanização, da alfabetização e da politização das mulheres obrigam a Igreja a adaptar-se às classificações da ciência social laica e a definir o mundo feminino, até então indiferenciado. (GIORGIO, 1997, p. 203).

A Igreja, de acordo com sua atuação em cada época, tratou o sensível feminino de poucas formas, ora aquelas ligadas à representação da Eva, a mulher que levou o homem ao pecado, ora aquelas ligadas à imagem da Virgem Maria que, através do corpo imaculado, trouxe o Deus cristão ao mundo (HITCHENS, 2007). O catolicismo enquanto instituição não somente reduziu o universo feminino a representações em duas extremidades, mas também pouco ou nada procurou entender a sensibilidade das religiosas que praticavam assiduamente as orientações cristãs. Tal consideração vale também para aquelas que se encerravam de forma perpétua em conventos e claustros (LUZ, 2011).

Experiência particular que sobressaiu a vivência do claustro foi a de Teresa de Lisieux, cuja sensibilidade destacou-lhe como monja carmelita, na medida em que propôs o sentimento do amor como o centro de toda a realização cristã, o que demonstra rompimento com as dinâmicas que envolviam ascetismo e a religiosidade feminina (CALVACANTE, 2002; GAUCHER, 1992; LUZ, 2011).

A partir dos manuscritos autobiográficos de Teresa de Lisieux, especialmente a famosa compilação *Histoire d'une âme* (1898), foi possível elencar uma série de considerações sobre como a experiência pessoal desta monja carmelita alterou as concepções do que se convencionou chamar de amor cristão, vale dizer, de uma ruptura com as considerações de um amor religioso fundamentado no temor e no ascetismo rígido para um amor sustentado nas pequenas práticas diárias que por ventura podem ser consideradas banais.

A partir de seus cadernos autobiográficos é possível constatar como a religiosidade católica, segundo os exercícios que são próprios do ascetismo, modificou-se, haja vista todas as transformações e experiências que os conventos e claustros da Igreja Católica passaram ao longo da história. Em outras palavras, a busca da realização espiritual mudou ao decorrer dos séculos e isto também transpareceu tanto nas realidades corpóreas, quanto nas subjetividades próprias de quem se encontra inserido em atividades da vida religiosa (GAUCHER, 1992). "A pequena via", pressuposto religioso criado por Teresa de Lisieux, manifesta como este prisma do amor cristão alterou-se tanto para sua vivência como carmelita e também para a posteridade, na ascese dos fiéis católicos, o que nos permite lançar observações especiais quanto a sua experiência religiosa em particular.

Neste sentido, o objetivo deste estudo foi investigar e compreender

como a sensibilidade se manifesta no universo subjetivo e corpóreo da mulher cristã a partir da experiência religiosa de Teresa de Lisieux e apontar a historicidade que há no sentimento religioso feminino, bem como examinar como a historicidade que envolve o ascetismo modificou-se sob o prisma da obra desta santa católica.

As discussões quanto ao lugar que a História das sensibilidades ocupa na historiografia sugerem que a mesma se aproxima da História Cultural (PESAVENTO, 2008). Os sentidos e sentimentos humanos mostram-se, desta maneira, como um efetivo campo cuja História, partindo das habilidades que envolvem suas práticas, tem a eminente possibilidade de compreender as transformações que ocorrem com a sensibilidade, ampliando suas problemáticas e abordagens para temas outrora pouco explorados ou relegados a outros saberes, o que expande mais ainda o horizonte dos objetos e fontes.

A pesquisa documental, neste caso em que os escritos autobiográficos de Teresa de Lisieux são a fonte primária, partiu do acesso e análise, bem como da seleção dos pressupostos apresentados: a história da sensibilidade do amor religioso. Em síntese, a fonte usada por este estudo foram os *Manuscritos A, B, e C* publicados em *Obras completas de Santa Teresinha do Menino Jesus e da Sagrada Face*, da editora Paulus (2002), bem como o recorte temporal se ateu à vida de Teresa, vale dizer, de 1873 a 1897. Arilda S. Godoy aponta do seguin-

te modo o trabalho do historiador junto ao documento:

Selecionados os documentos, o pesquisador deverá se preocupar com a codificação e a análise dos dados. A análise de conteúdo, [...] tem sido uma das técnicas mais utilizadas para esse fim. Consiste em um instrumental metodológico que se pode aplicada discursos diversos e a todas as formas de comunicação, seja qual for a natureza do seu suporte. (1995, p. 23).

Conforme, sugere Godoy, esta pesquisa pautou-se na codificação dos dados levantados, ou seja, foi usado como instrumental para alcance das respostas pretendidas a análise dos conteúdos, de forma a explicitá-los e sistematizá-los, sustentados no campo da História das Sensibilidades.

Mulheres religiosas: a vida de Teresa de Lisieux

A nova História iniciada com a revolução da escrita historiográfica francesa dos Annales (BURKE, 2010) redimensionou as possibilidades de estudos nos quais os historiadores, de acordo com as proposições da mesma, conseguiram contemplar suas pesquisas sob diversas orientações, conforme assinala Montenegro, “[...] A história, ao criar outros entendimentos sobre o passado, propicia novos olhares acerca do presente e, por extensão, novas práticas.” (2006, p. 108). Assim, Montenegro propõe que as

novas leituras sobre o passado possibilitam encontrar objetos deixados à margem ou abandonados, considerados sem historicidade.

As práticas religiosas, especialmente os elementos subjetivos das mesmas são carregados de historicidade e se apresentam aos historiadores como uma fonte de estudo. Para os indivíduos que se lançaram ao exercício religioso, a historicidade é marcada pelo posicionamento dos sentidos e sentimentos conforme a égide da religião e os costumes sociais comuns de cada época, o que se aproxima do que se considera como a “cultura sensível”:

O acontecer histórico e a temporalidade do acontecimento definem-se como formas de abordagem de determinados contextos e situações, bem como do conjunto dos atores sociais daquele momento preciso, suas visões de mundo e sua cultura sensível. (LANGUE, 2006, p. 26).

Langue (2006) orienta que esta “cultura sensível” provém dos atores sociais, dentre estes, por exemplo, indivíduos que viveram na Idade Média e conduziram a dinâmica do emocional a partir do conjunto de pressupostos da credulidade cristã, ou mesmo de outro ponto de vista religioso que não o catolicismo, entre os quais a feitiçaria. Mesmo com concepções inflexíveis, a religião católica adaptou-se segundo os critérios da ordem social vigente, o que denota que a “cultura sensível”, mesmo sob a circunstância de verdades religiosas inflexíveis, é passível de alteridade.

Portanto, a experiência das religiosas profissionais, no caso desta pesquisa as freiras católicas, é imbuída de historicidade, cujas formas particulares que estas apreenderam o mundo, segundo os princípios do cristianismo e como a regularidade da prática religiosa católica, conduziram e continuam a conduzir seus sentidos e sentimentos.

Marie-Françoise Thérèse Martin, conhecida mundialmente pelo nome religioso de Santa Teresinha do Menino Jesus e da Sagrada Face, ou ainda, Teresa de Lisieux, foi uma monja carmelita descalça que exerceu e continua a exercer influência entre os fiéis católicos, principalmente pelo conjunto de sua obra. Pedro Teixeira Cavalcante aponta a importância religiosa de Teresa de Lisieux nestes termos:

Seu ambiente familiar, seu relacionamento com a família, seu lar, seu despertar para a vida, seus primeiros sentimentos religiosos, sua luta para realizar a vocação, sua existência cotidiana em uma Carmelo pobre e rigoroso da Normandia, sua experiência como orientadora espiritual, a prática dos seus dons e carismas na sua comunidade, sua doença, sua morte, tudo isso se apresenta marcado por um amor ardente e vivido por um coração feminino, sensível, apaixonado e forte. (2002, p. 35).

Cavalcante considera que a vida desta religiosa é marcada pelo seu modo particular de apreender o mundo e a espiritualidade católica, o que reite-

ra a relevância de tomar esta experiência como ponto elementar na análise do sentimento religioso feminino ao longo da história e o que mudou a partir dos pressupostos elaborados para a vida espiritual na perspectiva desta santa católica. Teresa considera nos seguintes termos sua influência sob a Igreja segundo o sentimento do amor:

Jesus, para que te servirão minhas flores e meus cânticos?... Ah, bem eu sei... Esta perfumada chuva, essas frágeis pétalas sem nenhum valor, estes cânticos de amor do mais pequenino dos corações haverão de te encantar. Sim, estes nada te alegrarão, e farão a Igreja triunfante sorrir. Ela recolherá minhas flores, desfolhadas por amor e, fazendo-as passar por suas divinas mãos. (MARTIN, 2002, p. 174).

Característica substancial em Teresa de Lisieux é sua sensibilidade. Partindo deste amor dilatado sobre os aspectos da vida, Teresa fez-se sobressair por uma alternativa, ao que tange a prática religiosa, que até então estava voltada para a rigurosidade da vida ascética dos conventos e seminários, ao que considera: "Sim, encontrei meu lugar na Igreja, e este lugar, oh meu Deus, fostes vós que me destes [...] No coração da Igreja, minha Mãe, serei o Amor [...] Assim serei tudo." (MARTIN, 2002, p. 173). Vale lembrar que Santa Teresinha foi incompreendida no início da devoção dirigida a ela:

Poucos santos foram mal compreendidos como ela durante a vida.

Depois de morta, talvez tenha sido mais ainda, vítima que foi dos excessos de uma devoção sentimental que a traía, vítima, outrossim, do seu linguajar, próprio do declínio do século XIX, tributário da religiosidade da sua época. (GAUCHER, 1992, p. 8).

Michela Giorgio (1997) sublinha a experiência religiosa de Santa Teresinha como uma construção, cujo afeto e os laços familiares, especialmente em relação à mãe, são ostensivamente projetados no modelo de santidade que a carmelita francesa almejou durante a vida:

Para Thérèse Martin [...] última dos nove filhos de um casal que perdeu dois meninos e duas meninas, a morte precoce é uma vivência desde a infância, no plano místico a pequena Teresa viverá como a preferida de sua mãe. Órfã aos quatro anos, construirá o seu modelo de santidade em simbiose com o breve amor materno. (GIORGIO, 1997, p. 232).

A própria santa sentença que a morte da mãe provocou sua sensibilidade de modo a dilatá-la em excessos, influenciando o caráter pessoal diante das relações sociais:

[...] a partir da morte de Mamãe, meu alegre caráter mudou completamente. Eu, tão viva, tão expansiva, tornei-me tímida e doce, sensível ao excesso. Bastava um olhar para desfazer-me em lágrimas; para ficar contente, era preciso que ninguém se ocupasse de mim; não podia suportar a companhia de pessoas estranhas e só encontrava minha

alegria na intimidade da família. (MARTIN, 2002, p. 63).

Teresa reconhecia-se como uma alma pequena que estava lançada sobre a incapacidade de atingir o mesmo nível de santidade dos outros santos católicos. Assim sendo, considerava-se como uma criança que estava sob a circunstância do que ela denominou como "infância espiritual". No entanto, faz o seguinte apontamento:

Sou apenas uma criança, impotente e fraca. Contudo, é minha própria fraqueza que me dá a audácia de oferecer-me como Vítima do teu Amor, oh, Jesus. Outrora, somente as vítimas puras e sem manchas eram aceitas pelo Deus forte e poderoso. [...] mas à lei do temor sucedeu a lei do Amor, e o Amor escolheu-me para holocausto, a mim criatura fraca e imperfeita. (MARTIN, 2002, p. 173).

Deste modo, sugere o amor como alternativa para se alcançar o paraíso e o reconhecimento das misericórdias do Deus cristão. Por conseguinte, esta religiosa elabora uma via alternativa de espiritualidade, tendo em vista apenas a capacidade de oferecer este amor generoso e voluntário. Esta alternativa é conhecida como "pequena via" ou "caminho pequeno". Teresa indica o fundamento desta "pequena via" no *Manuscrito B da Histoire d'une âme*:

[...] a Caridade é a via excelente que conduz seguramente a Deus [...] A Caridade deu-me a chave da

minha vocação. Compreendi que a Igreja tinha um Coração e que este Coração era ardente de amor. Compreendi que só o amor fazia agir os membros da Igreja e que se o amor viesse a se extinguir, os apóstolos não anunciariam mais o evangelho, os mártires recusariam derramar seu sangue. (MARTIN, 2002, p. 172).

O impulso das missões religiosas que provinham da Europa do século XIX, demonstra que as mulheres exerceram uma considerável importância no que se refere aos valores ocidentais, o que colaborou para que a experiência religiosa de Teresa de Lisieux sobressaísse, como assinala Michelle Perrot:

O século XIX é, em toda a Europa e especialmente na França, a idade de ouro das congregações, que desempenharam um esforço missionário que acompanharam a colonização. Vemo-nos diante de um paradoxo, pois as mulheres que não eram plenamente cidadãs, ajudaram na extensão da cidade e dos valores ocidentais. [...] O poder espiritual das mulheres exercia-se através da piedade, da mística, assim, Teresa de Lisieux preconiza o "caminho pequeno", o caminho da infância, que se pretendia acessível a todos. Daí a popularidade desta santa. (1998, p.110-111).

Destarte, como propõe Frank K. Flinn (2007), Teresa de Lisieux, em função da sua enorme influência entre os católicos, especialmente pelos seus notórios manuscritos autobiográficos, "[...] tornou-se uma das santas mais popula-

res da Igreja Católica [...]"¹. (FLINN, 2007, p. 598, tradução nossa).

Importa lembrar também que na perspectiva religiosa católica, Teresa de Lisieux teve importante papel na medida em que colaborou, segundo a experiência pessoal da religião, no combate à heresia denominada Jansenismo, cuja proposta era a releitura dos pressupostos de Agostinho de Hipona no viés protestante, premissas elaboradas por Cornelius Otto Jansen (1585-1638), entre as quais houve forte influência sobre os franceses até o século XIX, "Jansenismo foi um poderoso movimento dentro da Igreja Católica, especialmente na França, que salientou uma teologia augustiniana, assemelhando-se a dos protestantes nas áreas da graça e livre arbítrio"². (FLINN, 2007, p. 416, tradução nossa).

Uma santa moderna

Marie-Françoise Thérèse Martin nasceu em 2 de janeiro de 1873, na comuna de Alençon, França. Os pais Zélie Martin e Luís Martin eram assíduos devotos católicos. Todas as cinco filhas do casal Martin tornaram-se freiras, sintoma de como a orientação religiosa na França do século XIX colocava em maior destaque a participação da mulher no âmbito da religião: "O catolicismo do século XIX, escreve-se pois no feminino. A feminilização das práticas, da piedade, do clero, aí estão para demonstrá-lo." (DUBY; PERROT, 1997, p. 202). Teresa nutria forte apego aos seus familiares,

1 "[...] has become one of the most popular saints in the catholic church [...]."

2 "Jansenism was a powerful movement within the Catholic Church, especially in France, that stressed the Augustinian theology that seemed to resemble that of the Protestants in the areas of Grace and free will."

em especial, às irmãs, nas quais buscava modelar e espelhar sua sensibilidade, “Orgulhava-me de minhas duas irmãs mais velhas, mas o meu ideal de criança era Paulina [...]. Quando comecei a falar e Mamãe me perguntava: “Em que estás pensando?, a resposta era invariável: Em Paulina!” (MARTIN, 2002, p. 54).

A saúde frágil acompanharia toda a sua vida como sublinha em um dos últimos colóquios, “Sou uma ‘menininha’ muito doente. Sim, muito doente [...]” (MARTIN, 2002, p. 188). Ao nascer, fora acometida pela enterite, doença que quase a matou. No Carmelo, sofreu com a pouca disposição em praticar mortificações e penitências corporais, como murmúria em carta à Irmã Maria do Sagrado Coração, companheira de clausura,

Haverá uma alma mais pequenina, mais impotente do que a minha? Entretanto, por causa mesmo da minha fraqueza, aprovou-te, Senhor, cumular meus pequenos desejos infantis [...] Sou apenas uma criança impotente e fraca. Contudo é minha própria fraqueza que me dá audácia de oferecer-me como Vítima ao teu Amor. (MARTIN, 2002, pp. 172-173).

Esta situação seria um dos principais fatores para a elaboração da sua via alternativa de espiritualidade, cujo amor contemplava a indisponibilidade física para seguir o ascetismo. Em 1888, aos 15 anos, ingressou no Carmelo de Lisieux, cidade pertencente a região da baixa Normandia, onde adotou o nome de Teresa do Menino Jesus e da Sagrada face após a tomada de hábito. Da entra-

da ao Carmelo, considera um dos momentos mais importantes da sua vida, de encontros com severas provações:

Esta felicidade não era efêmera, não havia de se desvanecer com as ilusões dos primeiros dias. Quanto às ilusões, o bom Deus concedeu-me a graça de não ter nenhuma ao entrar para o Carmelo. Achei a vida religiosa tal qual a imaginava, nenhum sacrifício me surpreendeu, e no entanto, sabeis minha Mãe, que meus primeiros passos encontraram mais espinhos que rosas. (MARTIN, 2002, p.142).

Como Carmelita descalça, viveu uma vida discreta, sem grandes feitos ou atos de destaque comuns nas hagiografias, “Compreendi, ainda que o amor de Nosso Senhor se revela tanto na alma mais simples, que não resiste em nada à sua graça, como na alma mais sublime”. (MARTIN, 2002, p. 145). E completa a sua vontade de ser “esquecida”: “Ah! Queria que, como o de Jesus o ‘meu rosto fosse verdadeiramente escondido e que sobre a terra, ninguém me reconhecesse.’ Tinha sede de sofrer e de ser esquecida.” (MARTIN, 2002, p. 145). A pedido de sua irmã e companheira de Carmelo, Paulina, então sob o nome religioso de Madre Inês de Jesus, escreveu a autobiografia que seria parte da publicação da *Histoire d’une âme* (1898), obra que se tornou uma referência do ascetismo católico. Da importância que Teresa atribuiu aos seus próprios escritos, considera que além do incentivo dado pela irmã Paulina, o próprio Jesus dava-lhe suporte na redação da autobiografia:

“No dia em que me pedistes para o fazer, parecia-me que isto dissiparia meu coração, ocupando-o consigo mesmo, mas depois, Jesus me fez sentir que Lhe deixaria contente, obedecendo simplesmente.” (MARTIN, 2002, p. 49).

Assim, Teresa considera que é unicamente para o serviço divino que sua obra é redigida e reitera que “não é, portanto minha vida propriamente dita que escrevo, são meus pensamentos sobre as graças que o Bom Deus se dignou conceder-me.” (MARTIN, 2002, p. 163). Pedro T. Calvancante aponta nos seguintes termos a importância da obra: “Ninguém dúvida de que, entre todos os escritos de santa Teresinha, História de uma alma é o mais conhecido, o mais lido, o mais estimado, e também, o mais importante”. (CAVALCANTE, 2002, p. 34). No geral, Teresa descreve sua caminhada religiosa, entre as quais sugere o amor como o fundamento da sua vocação religiosa:

Não tenho outro meio para provar-te meu amor senão jogando flores, isto é, não deixando escapar nenhum sacrifíciozinho, nenhum olhar, nenhuma palavra, aproveitando de todas as pequenas coisas e fazendo-as por amor (MARTIN, 2002, p. 174).

É de suma importância lembrar também da expressão religiosa máxima de Teresa de Lisieux, ao qual a mesma denominou como a “Pequena Via” ou “Pequeno Caminho”. Em linhas gerais, a santa reflete sobre as “saídas” diante da simplicidade que possuía:

Como pode uma alma tão imperfeita como a minha aspirar e possuir a plenitude do amor? [...] Oh, Jesus! [...] Considero-me como um fraco passarinho coberto de uma leve penagem. [...] Mas, aí! Tudo o que pode fazer é levantar suas asinhas, voar, porém não está ao seu alcance! O que irá fazer? Morrer de tristeza, vendo-se tão impotente? [...] Enfim, não podendo plantar como as águias, ocupa-se ainda com as bagatelas da terra. Contudo, depois de todos esses pequenos desvios, ao invés de ir esconder-se num canto para chorar sua miséria e morrer de arrependimento, o passarinho volta-se para seu amado Sol, apresenta a seus raios as asinhas molhadas. (MARTIN, 2002, p. 176).

Neste sentido, as pequenas atividades do dia a dia, como saudar uma companheira de carmelo, ou suportar com amor a companhia de uma irmã que não Lhe despertasse tanto o agrado, era oferecido como pequenos “grãos”, como formas simples de se obter a perfeição religiosa, evidentemente sem o grande esplendor como as atitudes dos outros santos, mas no silêncio que agrada ao divino.

Em 30 de setembro de 1897, Teresa de Lisieux morre aos 24 anos vítima de tuberculose. Seus manuscritos, cartas, poemas e peças influenciaram e continuam a influenciar no ascetismo de muitos fiéis católicos, como sublinha Calvancante: “Não escreveu muito, mas nos deixou uma literatura apreciável, que num registro de linguagem bastante simples, é densa e rica em doutrina.” (2002, p. 12).

O processo que levou a carmelita francesa à canonização foi consideravelmente rápido. A crescente popularidade provocada pelos escritos autobiográficos, colaborou para que a Igreja Católica desse considerável atenção para a causa da santidade de Santa Teresa do Menino Jesus. Em 17 de maio de 1925 é elevada aos altares católicos,

Apenas falece Teresa, se abre seu processo de canonização. O Papa Bento XV atesta as virtudes heroicas e, feito único nos anais da santidade, para o mesmo Papa Pio XI, com intervalo de dois anos, sua primeira beata e sua primeira santa.³ (PHILIPON, 1932, p. 53, tradução nossa).

O autor destaca a velocidade entre os processos de beatificação e canonização, sugerindo que a influência de Teresa de Lisieux era crescente e ostensiva, o que pedia um olhar especial por parte da Igreja. Philipon ainda sublinha que, “[...] Pio XII proclama-a patrona secundária da França [...]”⁴. (1932, p. 53, tradução nossa). Em 1997, Santa Teresinha recebe o título de “Doutora da igreja”, dado pelo papa João Paulo II. Este título fez esta religiosa ainda mais notável no enorme conjunto de santos católicos, principalmente pelo irrisório número de mulheres que são proclamadas com a referida titulação. João Paulo II afirma:

[...] Santa Teresa de Lisieux não pode frequentar uma Universidade e nem sequer os estudos sistemáticos. Morreu jovem: entretanto, a partir de hoje será honrada como Doutora da Igreja, qualificado reconheci-

mento que a eleva na consideração da inteira comunidade cristã, muito para além de quanto possa fazê-lo um “título acadêmico”. (1997)

Assim, como apontou o papa, Teresa de Lisieux destaca-se de forma singular, até porque, mesmo sem títulos acadêmicos, difundiu de forma inteiramente nova os interesses do cristianismo e colaborou para que a fé da Igreja Católica permanecesse influente na Idade Contemporânea.

Manuscritos autobiográficos

Em meados de 1895, Teresa de Lisieux, à pedido de sua própria irmã e companheira de carmelito Paulina, então sob o nome religioso de Madre Inês de Jesus, escreveu as recordações de infância que acreditava serem as valiosas para tal exercício. Este manuscrito, redigido num caderno à parte, viria a ser intitulado de *Manuscrito A*. Por volta de setembro de 1896, Teresa escreve uma carta à madrinha de carmelito, irmã Maria do Sagrado Coração, na qual descreve as premissas da “Pequena via”, documento este que viria a ser conhecido como Manuscrito B. No ano de 1897, escreve a última parte dos manuscritos à pedido da própria Madre Maria de Gonzaga, intitulado *Manuscrito C*. Em razão da saúde frágil e precoce morte, Teresa deixa incompleto este último manuscrito. Guy Gaucher aponta que:

³ “Apenas fallecida Teresa, se abre su proceso de canonización. El papa Benedicto XV atestigua la herocidad de sus virtudes y, hecho único em los anales de la santidad es, para el mismo papa Pio XI, con intervalo de dos años, su primera beata y su primera santa.”

⁴ “[...] Pio XII la proclama patrona secundaria de França [...]”

Estes três documentos foram reunidos por Madre Inês de Jesus, revistos por ela e publicados em 1898 com o título de História de uma alma. Em 1956, na edição crítica dos manuscritos autobiográficos, o Pe. François de Sainte-Marie fez a distinção entre os três, de acordo com sua feição original. (1977, p. 10).

Gaucher destaca que Madre Inês de Jesus foi a tutora dos manuscritos originais, o que é importante ressaltar, como sugere Pedro Cavalcante: “É certo que houve muitas manipulações dos preciosos textos originais de nossa santa.” (2002, p. 15). Este fato é sintomático e de extrema importância na obra teresiana, tendo em vista as possíveis supressões irrecuperáveis, até mesmo porque Teresa indica a inteira abertura dos seus escritos em vista da difusão das graças divinas:

Parece-me que se uma florzinha pudesse falar, diria simplesmente o que Deus fez por ela, sem tentar esconder seus benefícios. [...] A flor que vai contar sua história, alega-se em publicar as liberalidades inteiramente gratuitas de Jesus; reconhece que nada há em si capaz de atrair os olhares os olhares divinos e que somente a Misericórdia fez o bem que nela há. (MARTIN, 2002, p. 51).

É preciso reiterar que a História tem o dever intrínseco e constante de pesquisar a historicidade que envolve as mulheres, e de certa forma, como propõe esta pesquisa, lançar atenção

especial ao que concerne à vida religiosa e ao feminino, até porque mesmo sob o destaque de uma religião específica, as mulheres ainda são comumente marginalizadas como destaca Perrot: “A idéia de que a natureza das mulheres as destine ao silêncio e à obscuridade está profundamente arraigada em nossas culturas.” (1998, p. 59). No que se refere à importância das correspondências e cartas no século XIX, vale lembrar que,

As correspondências de toda espécie assumem uma amplitude considerável no século XIX, favorecidas pelo correio e das estradas de ferro, elas se tornam um meio de comunicação generalizado. Receber, trocar notícias “frescas” torna-se uma necessidade e o papel epistolar das mulheres torna-se intenso. Mas ele é principalmente familiar. (PERROT, 1998, p. 74).

Perrot (1998) considera que a comunicação epistolar é ostensiva e que as mulheres tem enorme participação na escrita e circulação destas cartas. Assim sendo, é notável como a sensibilidade feminina colocou-se na dinâmica das palavras comuns às correspondências. Não é diferente com a escrita epistolar de Teresa de Lisieux, cuja expressão religiosa orientou ostensivamente a produção dos seus escritos e sentenciou a forma de demonstrar sua sensibilidade. Os “rastros” desta sensibilidade são deixados por ela:

Tinha-me tornado verdadeiramente insuportável devido à minha ex-

trema sensibilidade. Se me acontecesse causar, involuntariamente, algum pequeno desgosto a uma pessoa que eu queria bem, ao invés de reagir e não chorar -- o que aumentava a falta invés de diminuir --, chorava como uma Madalena, e quando começava a consolar-me pela coisa em si, chorava por ter chorado [...] Todos os raciocínios eram inúteis; não conseguia corrigir-me deste terrível defeito. (MARTIN, 2002, p.105).

Na perspectiva de uma autobiografia, vale dizer que o narrador imprime sua experiência particular, ou seja, suas qualidades e marcas pessoais independentes das circunstâncias socio-culturais. Portanto, Teresa exprime sua sensibilidade interior e exterior na escrita e vivência religiosa,

A percepção do caráter configurativo das narrativas, em especial, as autobiográficas e vivenciais, se articula, quase de modo implícito, com o caráter narrativo da experiência. A reflexão de Ricoeur, a relação entre temporalidade e experiência, crucial para a história, remete tanto a um passado que impõe sua marca quanto a uma antecipação para o imprevisível. Duplo movimento que é também, lembremos, o que acompanha o trabalho – o intervalo – da identidade narrativa. (ARFUCH, 2010, p. 118).

Como propõe a autora, o caso de Teresa de Lisieux é interessante na medida em que a emotividade desta se articula com a experiência narrada, o que

demonstra a peculiaridade na vivência descrita, em especial no que a religião tangeu, principalmente pelo sentimento do amor, cuja ênfase é constante nos manuscritos,

Não é, portanto, minha vida propriamente dita que escrevo; são meus pensamentos sobre as graças que o Bom Deus se dignou conceder-me [...] Também vou falar livremente, sem me inquietar com o estilo, nem com as numerosas digressões. (MARTIN, 2002, p. 51).

.Quanto à pesquisa histórica, nestes manuscritos autobiográficos é necessário sinalizar na escrita as “marcas” ou “rastros” em que os sentidos e os sentimentos sentenciam a visão de mundo. Na descrição autobiográfica de Teresa de Lisieux é fundamental elencar, por exemplo, como esta encara a emotividade na medida da vivência familiar, na morte da mãe, nos costumes da ascendente classe burguesa da França, na experiência com o catolicismo, principalmente no claustro, entre outros.

Quanto à publicação intitulada *Histoire d'une âme* (1898) que rendeu à Teresa crescente notoriedade, é necessário salientar que,

[...] não se pode esquecer que História de uma alma promoveu uma verdadeira revolução a partir do momento em que veio à luz. Revolução pela maneira que a santa escreveu; revolução pelo que provocou nos carmelos nos inícios do século XX; revolução pelo best-seller que se transformou desde

a primeira edição; revolução pelas propostas que contém e apresenta, tais como são os fundamentos da Pequena Via. (CAVALCANTE, 2002, p. 34).

O autor descreve que a importância dos manuscritos autobiográficos de Teresa de Lisieux provém de inúmeros fatores, entre as quais é possível destacar, de acordo com as proposições desta pesquisa, a forma como uma religiosa carmelita expõe seus sentidos e sentimentos, essencialmente aqueles ligados ao amor,

Compreendo muito bem que só o amor pode tornar-nos agradáveis a Deus e este amor é o único bem que ambiciono [...] Ah! Se todas as almas fracas e imperfeitas sentissem o que sente a mais pequenina de todas, a alma de vossa Tereziinha, nenhuma delas desesperaria de chegar ao cume da Montanha do Amor. (MARTIN, 2002, p. 168).

O discurso que exprime a sensibilidade nos manuscritos autobiográficos está atrelado ao discurso religioso católico ao qual Teresa de Lisieux deixa as marcas no corpo e nos sentidos e, ao mesmo tempo, exclui qualquer outra possibilidade de manifestação que está fora da égide religiosa. Neste ponto, é possível destacar a forma como se busca a santidade proposta pela Igreja Católica e como esta se utiliza de argumentos específicos que validem tal descrição como verdadeira para a vida dos que pertencem ao espaço delimitado pela mesma. Em outras palavras,

o catolicismo vale-se de um discurso que propõe abnegações para se obter o reino dos céus, por exemplo, a observância dos sete pecados capitais que se não cometidos, os cristãos ficam mais próximos da perfeição que a Igreja exige. Por isso a mesma Igreja, através de um discurso específico, domina e regula os corpos dos religiosos. Orienta as análises foucaultianas:

Assim, ao refletir sobre os fenômenos religiosos pode-se perfeitamente recorrer às análises de Foucault. Para o filósofo está claro que as doutrinas (algo extremamente recorrente na esfera das crenças religiosas) obedecem à essa ordenação dos discursos, e por mais que a doutrina proíba os enunciados que lhes são exteriores, precisa deles para estabelecer sua singularidade, sua diferença. Além disso, vai usar outros enunciados internos para reforçar esta lógica identitária que lhe permita forjar sua coesão. O discurso das doutrinas coage e é coagido para e pela lógica da identidade. (VALÉRIO, 2004, p. 233).

Em suma, conforme Valério especifica, a sensibilidade se enquadra na ordem do discurso que lhe dá caráter de identidade dentro do que foi previamente delimitado, o que transforma o sentimento religioso numa cadeia singular para o corpo e os sentidos.

“Pequena via”: a nova representação do amor cristão

O Manuscrito B, Histoire d'une âme (1898) é sintomático para pensar a mudança do sentido atribuído ao amor cristão por uma religiosa profissional na medida em que atesta a importância das premissas elaboradas por Teresa de Lisieux para a vivência da religião católica. Considerada tal importância, o início da carta dirigida à Irmã Maria do Sagrado Coração indica o substancial do que é a “pequena via”:

Imolai a Deus sacrifícios de louvor e de ações de graça. Eis aí tudo que Jesus exige de nós. Ele não tem necessidade de nossas obras, mas somente de nosso amor, pois este mesmo Deus que declara não ter necessidade de nos dizer se tem fome, não teme mendigar um pouco de água à Samaritana. [...] Mas dizendo: “Dai-me de beber”, era o amor de sua pobre criatura que o Criador do universo reclamava. Tinha sede de amor... Ah eu o sinto: mais do que nunca Jesus está sedento. (MARTIN, 2002, p. 168).

Em outras palavras, Santa Teresinha dá um novo viés ao amor cristão que até então era voltado para os grandes sacrifícios, as grandes mortificações e penitências corporais, ações que exigiam enormes disposições físicas. Contudo, esta religiosa compreende, segundo sua sensibilidade, que Deus não necessita de nenhuma obra mortificadora e que amor é a única medida tanto

para as pequenas ações, quanto para as maiores, sem o qual não há relevância a vivência cristã. Ela completa:

[...] mas à lei do temor sucedeu a lei do Amor, e o Amor escolheu-me para o holocausto, a mim, criatura fraca e imperfeita [...] Esta escolha, não é ela digna do Amor?... Sim, para que o Amor seja plenamente satisfeito, é preciso que se abaixe, que desça até o nada e transforme este nada em fogo. (MARTIN, 2002, p. 173).

Portanto, Teresa de Lisieux compreende que o sentimento do amor superou e se impôs ao que antes imperava na ótica do Deus judaico-cristão: o temor, e por isso, a constante penitência. Como sugere Ruth Gauer ao analisar as considerações de Hume, a própria religião monoteísta é uma evolução do medo: “Para Hume os homens foram guiados para o monoteísmo não pela razão, mas pelo medo, sendo a questão do medo predominante [...] às origens da religião”. (GAUER, 2012, p. 103).

Para Teresa de Lisieux o amor faz o religioso reduzir a si mesmo, sentir-se o menor entre os demais, procurar nas pequenas coisas a perfeição que a religião exige, em síntese, o amor encerra todas as atitudes cristãs: “Oh Jesus: Eu sei: amor só com amor se paga”. (MARTIN, 2002, p. 173). A religiosa francesa viverá, deste modo, o amor nas pequenas ações, nos pequenos gestos, sem nunca sobressair-se por isso. Para Teresa, o meio mais eficaz das almas provarem seu amor ao divino são as peque-

nas “flores”, ou seja, os “sacrificozinhos” são uma forma de buscar a realização deste amor:

Sim, meu Amado, eis como se consumirá minha vida [...] Não tenho outro meio para provar-te meu amor senão jogando flores, isto é, não deixando escapar nenhum sacrificozinho, nenhum olhar, nenhuma palavra, aproveitando de todas as pequenas coisas e fazendo-as por amor [...] Quero sofrer por amor e até gozar por amor, e assim, estarei a jogar flores diante do teu trono. (MARTIN, 2002, p. 174).

O amor, de acordo com Teresa de Lisieux, vê-se na obrigação de mostrar-se, de sair de si e ir ao encontro do outro. A atitude de esconder este sentimento, segundo os ditames da religiosidade cristã, é inviável na medida em há a constante necessidade de expô-lo como extensão do amor divino:

Mas compreendi que a caridade não deve ficar encerrada no final do coração: Ninguém – disse Jesus – acende uma candeia para colocá-la debaixo do alqueire, mas sim, sobre o candelabro, a fim de que ilumine todos os que estão em casa. Parece-me que esta candeia representa a caridade que deve iluminar, alegrar, não somente os que me são mais caros, mas todos os que estão na casa, sem excetuar ninguém. (MARTIN, 2002, p. 180).

De acordo com esta proposição do *Manuscrito C*, o amor cristão tem a eminente necessidade de mostrar-se

para que a própria caridade divina reconheça-se. Destarte, Teresa salienta que o amor está acima de qualquer necessidade dentro das práticas cristãs, ou seja, os preceitos religiosos têm por substância o amor, sentimento que emana de Deus e que os crentes têm o dever intrínseco de corresponder.

Importa dizer também que este amor cristão é aquele que aspira a grandeza no sentido de espelhar-se no amor do próprio Cristo para sentir-se na condição de plena realização. Assim, partindo deste pressuposto, a religiosa francesa conclui, quanto ao caso de amar ao próximo, que:

Mas quando Jesus deu a seus Apóstolos um mandamento novo, o seu mandamento, como adiante especifica, não fala mais em amar ao próximo como a si mesmo, mas em amá-lo como ele, Jesus, o amou, como o amará até a consumação dos séculos. (MARTIN, 2002, p. 191).

Em síntese, Teresa de Lisieux, segundo a sensibilidade que lhe é própria e a ênfase que dá ao sentimento do amor, estabelece uma nova dinâmica às práticas religiosas, na qual a situação de ser um autêntico religioso é estar propenso ao amor em todos os aspectos da vida cristã, independente da importância de qualquer obra ou até mesmo da dimensão que a fé pode atingir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teresa de Lisieux, de acordo com seus próprios relatos, possuía uma sensibilidade extremamente inflamada, importa dizer, algo que lhe era característico. Sua relação com os familiares, especialmente com a sua progenitora, foram essenciais para que vivesse uma perspectiva religiosa católica distinta ao que se refere os sentidos e sentimentos: "Tenho a felicidade de ter os pais incomparáveis que nos cercaram com os mesmos cuidados e as mesmas ternuras." (MARTIN, 2002, p. 52).

Devido à sua dificuldade em viver o ascetismo rigoroso dos claustros em que as mortificações e penitências são comuns, Teresa de Lisieux elabora uma via alternativa de espiritualidade cujo alicerce indispensável é o amor,

A ciência do Amor... Ah! Sim, esta palavra ressoa docemente ao ouvido de minha alma. Não desejo senão esta ciência. Tenho deixado todas as minhas riquezas por ela [...] Compreendo muito bem que só o amor pode tornar-nos agradáveis a Deus e este amor é o único bem que ambiciono. (MARTIN, 2002, p. 167-168).

Destarte, a religiosa francesa considera que a vivência cristã deve ter sempre por fundamento o amor, e não necessariamente ser orientada por uma busca de práticas grandiosas que des-

pertem a atenção de todos. No silêncio e nas atividades do cotidiano, Teresa vive o amor ao divino essencialmente através de pequenas ações.

É possível considerar que Santa Teresinha socializou o amor cristão na medida em que não apenas os religiosos profissionais, mas todos os católicos poderiam viver plenamente o cristianismo nas mais simples atividades, sempre as praticando com amor. Conforme Bourne,

Gosto muito de Santa Teresa de Lisieux porque ela simplificou as coisas; em nossas relações com Deus ela suprimiu as matemáticas. Ela devolveu ao Espírito Santo, na vida interior, um lugar que os diretores espirituais lhe haviam tirado. (1912 apud GAUCHER, 1992, p. 214).

Importa lembrar também que Teresa de Lisieux alterou a participação feminina no espaço religioso católico na medida em que, a partir da sensibilidade que lhe era própria, reordenou o significado do amor cristão dilatando-o para espaços nunca antes visitados,

Aplicava-me, sobretudo, em praticar as pequenas virtudes, não tendo facilidade para praticar as grandes. Gostava, por exemplo, de dobrar as capas esquecidas pelas Irmãs e de lhes prestar todos os pequenos serviços que podia. (MARTIN, 2002, p. 149-150).

Assim sendo, mesmo que involuntariamente, Teresa de Lisieux fez frente de luta por um espaço religioso cujas mulheres até então, estavam estritamente

te delimitadas, ou seja, a flexibilização da participação da mulher no exercício cristão fez-se pela sensibilidade das mesmas, o que rompia com o rigor masculino das práticas ascéticas que de uma forma imperiosa e vertical chegava às mesmas mulheres,

A formalização dos católicos de um contrapoder feminino que utiliza recursos sentimentais como corretivo moral nos confrontos com os homens é mais fácil na tradição literária francesa, onde a “feminilidade do coração” possui excelsos títulos literários.” (DUBY; PERROT, 1997, p. 201).

O amor cristão apresenta-se a partir de então como algo que ia além da prática religiosa, ele se estende aos demais aspectos da vida cotidiana, sempre pautado nas pequenas ações que, segundo a ótica de Teresa de Lisieux, são as que agradam ao divino.

Portanto, Teresa de Lisieux nivela o amor a Deus como acessível a todos os cristãos e não apenas os religiosos encerrados nos claustros e seminários. Todos podem contemplar e exercitar este amor porque ele não exige grandes demonstrações, até porque este se encontra nos pequenos elementos e na simplicidade cuja sensibilidade é a chave de acesso.

Referências

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In:__. **O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 111-150.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia.** São Paulo: UNESP, 2010.

_____. **A escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: UNESP, 1992.

CAVALCANTE, Pedro T. Introdução aos Manuscritos Autobiográficos. In: MARTIN, M. Thérèse. **Obras completas de Santa Teresa do Menino Jesus e da Santa Face: escritos e últimos colóquios.** São Paulo: Paulus, 2002. p. 31-48.

DUBY, George; PERROT, Michelle (orgs.). **História das mulheres no ocidente.** Porto: Edições Afrontamento, 1997.

FLINN, Frank K. Thérèse of Lisieux, St. (1873-1897) Popular French Saint. In:__. **Encyclopedia of catholicism.** New York: Facts of file, 2007. p. 598-599.

GAUCHER, Guy. **A paixão de Teresa de Lisieux.** São Paulo: Loyola, 1977.

_____. **Santa Teresinha do Menino Jesus: História de uma vida.** São Paulo: Loyola, 1992.

GAUER, Ruth Chittó. A civilização do medo produz a civilização da ira. In: BREPOHL, Marion; CAPRARO, Andre Mendes; GARRAFFONI, Renata S. (org.). **Sentimentos na história: Linguagens, práticas, emoções.** Curitiba: UFPR, 2012. p. 93-111.

GIORDANI, Bruno. A mulher na vida reli-

- giosa: aspectos psicológicos. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- GIORGIO, Michela. O modelo católico. *In*: DUBY, George; PERROT, Michelle. (org.). **História das mulheres no ocidente**. Porto: Edições Afrontamento, 1997. p. 183-218.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.
- GRUZINSKY, Serge. Apresentação. *In*: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. (org.). **Sensibilidades na História**. Memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 7-25.
- HITCHENS, Christopher. **God is not great**: how religion poisons everything. New York City: Hachette Group USA, 2007.
- JOÃO PAULO II. **Dia Mundial das Missões**. Domingo, 19 de Outubro de 1997. (Homilia do papa João Paulo II por ocasião da atribuição do título de doutora da Igreja à Santa Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face) Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/homilies/1997/documents/hf_jp-ii_hom_19101997.html>. Acesso em: 16 jul. 2015.
- LANGUE, Frédérique. O sussurro do tempo: Ensaio sobre uma história cruzada das sensibilidades Brasil-França. *In*: ERTIZOGUE, Marina H; PARENTE, Temis G. (org.). **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 21-34.
- LISIEUX, Thérèse. **Histoire d'une âme**. Toulouse: Éditions du Carmel, 1898.
- LUZ, Marcelo da. **Onde a religião termina?** Foz do Iguaçu: Associação Internacional Editares, 2011.
- MARTIN, M. Thérèse. Manuscrito A. Lisieux, 1895. *In*: ___. **Obras completas de Santa Teresa do Menino Jesus e da Santa Face**: escritos e últimos colóquios. São Paulo: Paulus, 2002. p. 49-165.
- _____. [Carta – Manuscrito B] set. 1896, Lisieux [para] CORAÇÃO, Maria S., Lisieux. 6f. *In*: MARTIN, M. Thérèse. **Obras completas de Santa Teresa do Menino Jesus e da Santa Face**: escritos e últimos colóquios. São Paulo: Paulus, 2002. p. 167-177.
- _____. Manuscrito C. Lisieux, 1897. *In*: MARTIN, M. Thérèse. **Obras completas de Santa Teresa do Menino Jesus e da Santa Face**: escritos e últimos colóquios. São Paulo: Paulus, 2002. p. 179-219.
- MILAN, Betty. **O que é amor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. Ciência, História e Memória: questões metodológicas. *In*: ERTIZOGUE, Marina H; PARENTE, Temis G. (orgs.). **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 95-116.
- PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo: UNESP, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____. **Sensibilidades: escrita e leitura da alma**. *In*: PESAVENTO, Sandra Jatahy;

LANGUE, Frédérique. (org.). **Sensibilidades na História:** memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 55-80.

_____; LANGUE, Frédérique. (org.). **Sensibilidades na História:** memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PHILIPON, M. M. **Teresa de Lisieux:** Um camino enteramente nuevo. Barcelona: Editorial Balmes, 1932.

VALÉRIO, Mairon Escursi. Foucault pensando a religião. **Mneme Revista de Humanidades**, Campos de Caicó, v. 5, n. 10, p. 230-242, 2004.

UMA INTRODUÇÃO
À SAGA DOS
GROENLANDESES

ARTIGOS
LIVRES

AN INTRODUCTION
TO THE SAGE OF THE
GREENLANDS

SILVA, Erica
Tavares da

Graduada em Filosofia pelo
Centro Universitário Assunção
- UNIFAI e em História pela
Universidade Santo Amaro -
UNISA, São Paulo. Graduanda
em Geografia pela Universidade
Santo Amaro - UNISA, São Paulo

Professora Orientadora: Dra.
Adriana Anselmi Ramazzina

ericatavares.filosofia@hotmail.com

Resumo

Esta pesquisa é uma análise da sociedade medieval nórdica através da Saga dos Groenlandeses. As sagas são um conjunto de textos escritos pelos islandeses dos séculos XII ao XIV relacionados aos acontecimentos dos séculos X e XI, onde é narrada a história de famílias ou linhagens históricas da Islândia Medieval. A *Saga dos Groenlandeses* foi composta em meados do século XIII com a intenção de relatar a descoberta da atual Groenlândia pelos nórdicos medievais. O objetivo central é compreender mais sobre a Era Viking através de uma fonte primária, visto que no Brasil a popularidade desse gênero literário é pouco difundido e com poucas traduções confiáveis. A pesquisa consiste na análise crítica da fonte escrita visando buscar elementos que permitam compreender e reconstituir a sociedade Viking Islandesa Medieval. Paralelamente, são analisados alguns textos históricos que tratam dessas sagas, com o intuito de perceber como esses textos foram tratados e analisados historicamente e como contribuíram ou não para a visão dos Vikings como bárbaros, violentos e selvagens.

Palavras-chave:

Vikings; Sagas Islandesas; Groenlândia.

Abstract

This research is an analysis of medieval Norse society through the Greenland Saga. The sagas are a set of texts written by Icelanders from the 12th to the 14th centuries related to the events of the X and XI centuries, where the history of families or historical lines of medieval Iceland is told. The Greenland Saga was composed in the middle of the thirteenth century with the intention of reporting the discovery of the present Greenland by the medieval Norse. The central objective is to understand more about the Viking Age through a primary source, since in Brazil the popularity of this literary genre is less widespread and with few reliable translations. The research consists in the critical analysis of the written source in order to find elements that allow to understand and reconstitute the Viking Icelandic Medieval society. At the same time, some historical texts dealing with these sagas are analyzed in order to understand how these texts were treated and analyzed historically and how they contributed or not to the Vikings' vision as barbaric, violent and savage.

Keywords:

Vikings; Icelandic Sagas; Greenland.

INTRODUÇÃO

Aproximei-me da cultura nórdica através de uma visão exótica e ficcional das produções cinematográficas, artísticas e literárias. Percebendo que muitas vezes essas produções demonstram uma perspectiva estereotipada em relação à Escandinávia Medieval. Posto isso, busco com esta pesquisa compreender como era a sociedade medieval nórdica através das *Sagas Islandesas*. Estas que são um conjunto de textos escritos pelos islandeses dos séculos XII ao XIV relacionados aos acontecimentos dos séculos X e XI, onde é descrita a história de famílias ou linhagens históricas da Islândia Medieval, portanto, há uma relação com os Vikings, pois essas sagas abordam os feitos guerreiros.

O objetivo central é compreender mais sobre a Era Viking através de uma fonte primária, visto que no Brasil a popularidade desse gênero literário é pouco difundido e com poucas traduções confiáveis. Buscando compreender mais detalhadamente a sociedade nórdica medieval e a sua cultura através da *Saga dos Groenlandeses* utilizando a tradução em português datada em 2007 de Théo de Borba Moosburger, doutor no curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina.

A pesquisa consiste na análise crítica da fonte escrita visando buscar elementos que permitam compreender e reconstituir a sociedade Viking Islandesa

Medieval. Perceber como os islandeses Vikings retratavam a si mesmos e a sua sociedade na *Saga dos Groenlandeses* que foi composta no século XIII com a intenção de narrar a descoberta da atual Groelândia pelos nórdicos medievais.

O trabalho está dividido em temas onde aborda quem foram os nórdicos, e como sua imagem de bárbaro foi construída ao longo da História. Também é discutido a fragmentação do Período Viking e como os historiadores delimitaram esse momento histórico. Busca-se, para compreender a sociedade medieval nórdica, a análise das *Sagas Islandesas* (2007), para então abordar a *Saga dos Groenlandeses* (2007).

Vikings

Os Vikings foram povos de origem germânica¹ que habitaram territórios da Noruega, Suécia, Dinamarca e ilhas da Islândia. Houve também regiões do continente americano que recebeu influência e colonização dos Vikings.

Os Vikings são conhecidos atualmente devido à cultura de guerreiros que tiveram durante a Idade Média, a forma com que realizaram suas expedições e saques na Europa Ocidental Cristã, iniciadas em meados do século VIII em um mosteiro da região de Lindisfarne da Inglaterra o levaram a ter a fama de piratas pagãos, bárbaros, infiéis, sanguinários, etc. O próprio termo Viking é usado na primeira vez fora das Crônicas anglo-saxônicas para designar atividades de

¹ Para os escritores romanos, a compreensão de povos germânicos abrange muitos povos diferentes da Europa Medieval.

saque e pirataria, já nas fontes escritas em línguas de habitantes da Escandinávia na Era Viking salienta a ferocidade² desses povos:

Pela descrição da historiadora Julian D. Richards começamos a perceber que é a compreensão moderna da palavra e do período que acabou por vincular estes homens aos ataques de pirataria e saque, além de vinculá-los a ideia de que estes eram bárbaros ferozes que atacavam as igrejas no período medieval, saqueavam as mais diversas localidades da Europa, matavam muitos clérigos além de serem até mesmo considerados como verdadeiros demônios na terra. (AYOUB, 2012, p. 2).

A imagem do bárbaro é muito mais antiga do que a construção e equiparação aos nórdicos, originalmente a palavra foi criada para diferenciar as línguas estranhas ao idioma tradicional, ou seja, as pessoas que não compartilhavam de uma mesma concepção de uma determinada civilização eram chamadas de bárbaras. Mais tarde o conceito foi abarcando significados diferentes como com os povos germanos e tornou-se uma forma de identificar os povos que não eram cristãos, logo, os pagãos não estavam inclusos nos princípios de conduta e boas maneiras.

De acordo com a atual historiografia não podemos tratar esses povos como inferiores, nossa função deve procurar desmistificar esses povos e compreender esses comportamentos de acordo com os acontecimentos históricos. Por fim, utilizamos o termo Viking para designar

os povos da Escandinávia Medieval, porém, no Período Viking esses povos se identificavam através de sua região.

Era viking

A Era Viking é datada pelos historiadores no início do ano 793 justamente devido ao ataque no mosteiro de Lindisfarne e termina no século XI após o processo de cristianização dos países da Escandinávia. Esse momento é marcado por expansões marítimas que tinham objetivos como comércio, saques e até mesmo povoar outras terras. Há também um desenvolvimento de cidades e aumento de produção de vários itens como joias e armas.

Já os arqueólogos afirmam que as datas são diferentes, pois, analisam provas materiais de modificações culturais e não apenas fato histórico, as modificações culturais se alteram por diversos motivos e se manifestam de modos distintos. Essas alterações podem gerar uma nova forma de organização social através de influências externas que começaram a surgir devido ao conhecimento de outros lugares por meio das invasões e contato com o cristianismo.

As tentativas de conversão do Norte se deram com interesses políticos e comerciais, aos poucos, os nórdicos foram se aproximando de um estilo de vida diferente. É possível observar essas influências através da arte e objetos decorativos, moedas, cerâmica e vidros. Desse modo, o começo da Era Viking se

² É possível afirmar que durante a Idade Média o termo Viking é percebido de forma diferente, não absolutamente aliado a invasões

dá no distanciamento do modo de vida anterior e na adjacência de uma cultura transformada na segunda metade do século VIII. A incursão de Lindisfarne em 793 é, portanto, a manifestação externa de um processo que se iniciou em 50 anos antes; a introdução da Escandinávia na Europa (CAMPBELL, 2006).

Sagas islandesas

As Sagas Islandesas (2007) são um conjunto de fontes literárias escritas principalmente nos séculos XIII e XIV na Islândia medieval. São narrativas em forma de prosa em Nórdico Antigo³ onde descrevem histórias de famílias, heróis, linhagens, lendas, entre outros.

As sagas islandesas constituem um dos conjuntos literários mais importantes e originais da literatura medieval. Como uma das principais fontes para o estudo da sociedade Viking e também do período feudal-cristão, a relevância das sagas hoje transcende os estudos escandinavos e articula-se com um vasto campo das pesquisas culturais sobre o Ocidente medieval e moderno. (LANGER, 2009, p. 1).

A palavra "saga" vem do nórdico antigo e significa "história", também está relacionada à *segja* do verbo islandês e significa "falar", "recontar". Posto isso, o objetivo das sagas é relembrar o passado tratando de vários temas como: antigas lendas germânicas, biografias de reis, aventuras, entre outros. O estilo de narrativa é factual, sucinto e acelerado.

Enfatiza um personagem e seus grandes feitos. As sagas não são lendas, são um gênero literário que no passado eram transmitidas através da oralidade:

As sagas teriam uma grande afinidade com as epopéias (como a *Ilíada*, a *Canção de Rolando*, o poema de *Mio Cid*, etc), pois ambos os gêneros seriam pautados na constituição de uma identidade cultural de fundo histórico, mas diferenciando-se por serem narrativas prosaicas e não poéticas (MOOSBURGER, 2009, p. 21).

É importante ressaltar que quando as sagas foram produzidas, a Islândia havia sido convertida ao catolicismo, desse modo, há mudanças sociais radicais acontecendo nesse momento histórico. Os deuses pagãos foram aos poucos sendo identificados com demônios e a religião pagã foi sendo apagada dando lugar ao cristianismo. Com a introdução da cultura escrita foi possível preservar as tradições pagãs.

As sagas são divididas normalmente em categorias:

As sagas tradicionalmente são classificadas por referenciais temáticos (sagas legendárias: *fornaldarsögur*, sagas de reis: *konungasögur*; sagas de família: *íslendingasögur*; contemporâneas: *sturlunga saga*, sagas dos bispos: *biskupasögur*; sagas de cavalaria traduzidas: *rid-darasögur*; sagas de cavalaria de origem nativa: *lygisögur*) (LANGER, 2009, p. 2-3).

Essas fontes tratam de um período anterior à sua produção, por esse motivo, requisita uma atenção maior dos

³ Língua germânica falada pelos habitantes da Escandinávia durante a Era Viking.

historiadores, pois, é necessário observar duas épocas distintas, além disso, os autores são anônimos, o que dificulta a compreensão da sua escrita e análise da sua posição social, sendo assim, é possível compreender o âmbito social dentro da própria escrita e valer-se de outras áreas e fontes para averiguar a constituição das sagas. A Arqueologia, Filologia e outros campos são essenciais para possibilitar uma conexão entre a História e literatura das sagas. Ademais, existem dimensões entre a ficção e a realidade, dado que, existem elementos lendários nas sagas. A historiografia atual está pautada em compreender a proporção desses tipos de fontes no que se refere à sociedade:

As tendências atuais não enfatizam mais a dicotomia história versus ficção nas sagas islandesas, ou então, a busca por parâmetros históricos tradicionais na constituição dos personagens, eventos, trama, e sim o estudo de valores sociais, os temas, as tendências, os padrões, as estruturas e as contradições nos textos, aproximando-se da História Social e Cultural, além da Antropologia Histórica e da História Comparada. (LANGER, 2009, p. 6).

De acordo com o historiador Johnni Langer (2009) há três métodos para analisar as sagas islandesas: o “método comparativo externo”, o “método comparativo interno” e “os estudos realizados sobre a oralidade”.

O método comparativo externo consiste em procurar vínculos exteriores, explicando variações sem neces-

sariamente ser generalista, assim, entendendo que há diferenças entre as épocas, regiões, etc.

Os limites deste tipo de abordagem, a comparação externa, seriam a de que as características comuns (paralelos, padrões comuns, similaridades estruturais) podem não ser resultados de empréstimos (difusão, contato) ou continuidade cultural, mas sim porque são comuns a ambas as culturas abordadas e de forma independente. De qualquer forma, as possibilidades analíticas desta abordagem são muito interessantes, principalmente se forem conjugadas com metodologias apropriadas, como as da História Comparada. (LANGER, 2009, p.7-8).

O método comparativo interno baseia-se na comparação das sagas islandesas com outras evidências. As evidências materiais colhidas pela arqueologia são importantes parâmetros para explorar as diferenças entre as narrativas, ou seja, se tratando de obras da Era Viking escritas no mundo feudal cristianizado.

A saga dos groenlandeses

A *Saga dos Groenlandeses (Gænlendinga saga)* (2007) é uma *Íslendingasögur*⁴, ou seja, tem a narrativa formal, objetiva e descritiva. Juntamente à *Saga de Eiríkr Vermelho (Eiríks saga rauða)* (2007) é uma das sagas mais traduzidas do mundo por serem componentes das *Sagas de Vínland (Vinland Sagas)*

⁴ É um tipo de saga de natureza semi-histórica.

(2007). Essas sagas relatam a chegada dos Vikings no continente americano, além das descrições presentes nas duas sagas, há achados arqueológicos sobre esse fundo histórico, assim, existem evidências persuasivas sobre a chegada dos nórdicos à América:

O dinamarquês Carl Christian Rafn, foi o primeiro acadêmico a defender a teoria de que os escandinavos estiveram na América do Norte, muitos séculos antes de Colombo. Para isso, o intelectual utilizou dois pressupostos básicos. Os primeiros, foram evidências arqueológicas de assentamentos nórdicos medievais descobertos na Groelândia, incluindo autênticas inscrições rúnicas. Em segundo, duas sagas islandesas, compostas na Idade Média Central, que relatavam a viagem dos islandeses durante a Era Viking, que empreenderam viagens da Islândia à Groelândia, e desta a uma terra muito promissora e rica, repleta de peixes, uvas e pastagens mais a Oeste, denominada de Vínland (terra do vinho). Se o primeiro caso era respaldado pela recente ciência da arqueologia, as sagas eram um material pouco aceito entre os historiadores. Não se sabia no período o quanto elas eram realmente fidedignas ou se apenas produtos da imaginação, entretanto, para o intelectual dinamarquês, elas eram a prova documental da visita de seus antepassados à América. (LANGER, 2012, p.4-5).

A *Saga dos Groenlandeses* (2007) é fruto de uma tradição oral e foi escrita no início do século XIII, narra fatos entre os séculos IX e início do X, relata a

descoberta da Terra Verde⁵ (atual Groelândia) pelos noruegueses e enfatiza o personagem Eric, o Vermelho (2007).

De acordo com a saga, o primeiro europeu que havia visto a faixa litorânea da Groelândia se chamava Gunnbiorn Ulfsson, desse modo Eric preparou sua embarcação e dirigiu-se para o Oeste com o intuito de habitar a ilha. O pai de Eric, Thorvald era um assassino na Noruega e por essa razão Eric e sua família foram banidos da Islândia, procurando um novo lugar para morarem.

No verão que seguiu ele foi para a Islândia e chegou em seu navio a Breiðaförðr. Chamou aquela terra que havia encontrado de Groelândia, porque disse que as pessoas desejariam muito ir até lá se a terra fosse bem denominada. (ANÔNIMO, 2007, p. 58).

A colonização da Groelândia iniciou-se 15 anos antes da Islândia ser cristianizada, sendo assim os povos que chegaram à ilha eram considerados pagãos. Após a Islândia adotar o cristianismo oficialmente no ano 1000, a Groelândia passa a ser convertida por Leifr, isso de acordo com a Saga de Eiríkr Vermelho:

Leifr encontrou pessoas num naufrágio e levou-as para casa consigo, e deu-lhes abrigo para o inverno. Ele demonstrou com isso a máxima grandeza e bondade. Ele levou o cristianismo à terra. Desde então passou a ser chamado de Leifr, o Afortunado. (ANÔNIMO, 2007, p. 100).

A *Saga dos Groenlandeses* (2007) e a *Saga de Eiríkr Vermelho* (2007) nos aponta que haviam poucas pessoas po-

voando a região da ilha nos seus primeiros 15 anos de assentamento Viking. Ao longo das narrativas é possível imaginar a figura do Viking herói associado à bravura e a aventura. É possível afirmar que os Vikings descobriram a América e até mesmo colonizaram algumas áreas do Novo Mundo, em conformidade com as *Sagas de Vínland* (2007) e inclusive achados arqueológicos:

Em meados dos anos 1950 iniciaram-se as escavações arqueológicas na região de L'Anse-aux-Meadows, ilha da Terra Nova, no Canadá, pelo arqueólogo norueguês Helge Ingstad. Surgiram as primeiras provas científicas e sem equívoco da presença europeia antes de Colombo, como objetos de bronze, vestígios de fundição, porto e casas, datados do final da Era Viking (cerca do ano mil d.C.) (LANGER, 2012, p.13).

Os resquícios arqueológicos juntamente às fontes literárias possibilitam uma análise fundamentada, visto que as fontes literárias propiciam informações a respeito de práticas rituais que viabiliza uma correlação com os vestígios materiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a imagem dos Vikings na atualidade, de uma forma trivial, é possível afirmar que ainda são vistos como bárbaros. Desconstruir esse estereótipo não é somente adquirir uma nova concepção acerca do passado, mas também, compreender a sociedade contemporânea.

A própria compreensão de Período Viking como uma época de destruição considerada por alguns historiadores resultou com que a historiografia não estudasse profundamente esses povos devido à falta de conhecimento. Atualmente há novas pesquisas relacionadas à Escandinávia a fim de reconstruir a história da Era Viking.

As Sagas Islandesas servem como fontes históricas (de caráter primário) para o historiador e possibilita uma série de informações e reflexões sobre a sociedade medieval nórdica da perspectiva da sua própria geração propiciando uma aproximação da história da sociedade Viking.

A *Saga dos Groenlandeses* (2007) acompanhada da *Saga de Eiríkr Vermelho* (2007) descreve com excelência as incursões e chegada dos Vikings no Novo Mundo, sendo assim, são de suma importância para compreendermos a presença dos nórdicos na América e como foi o processo de cristianização desses povos depois do ano 1000.

Esta pesquisa teve como finalidade interpretar os comportamentos sociais de acordo com o seu momento histórico e compreender que a História é e foi produzida de acordo com uma ideologia empregada a favor de outros povos (Europa Ocidental).

Referências

ANÔNIMO. A Saga de Eiríkr Vermelho. In: __. **As três sagas Islandesas**. Tradução de Théo Moonsburger, Editora UFPR, 2007. p. 55-84.

ANÔNIMO. A Saga do Groenlandeses. In: __. **As três sagas Islandesas**. Tradução de Théo Moonsburger, Editora UFPR, 2007. p. 85-123.

AYOUB, Munir Lutfe. **Godkynningr: o rei escandinavo como ponte entre deuses e homens**. 2013. 135 f. Tese (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12802/1/Munir%20Lutfe%20Ayoub.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

_____. Repensando o conceito de período Viking. **Anais do XXI Encontro Estadual de História**, ANPUH-SP, 2012, p. 1-14.

CAMPBELL, Graham James. Os Vikings: Coleção grandes civilizações do passado. Barcelona: Folio, 2006.

LANGER, Johnni. Os Vikings e o estereótipo do bárbaro no ensino de História. *História e Ensino*, Uel, n. 8, 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12231>. Acesso: 19 nov, 2017.

_____. História e sociedade nas Sagas Islandesas: perspectivas metodológicas. In: **Alethéia – Revista de Estudos sobre a Antiguidade e Medieval**. v. 1, n. 2, Jan/Jul de 2009. Disponível em: <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Aletheia/article/view/32>. Acesso em: 19

nov. 2017.

_____. Vikings, cultura e região: o mito arqueológico nórdicos dos Estados Unidos. **O Olho da História**, n. 18, 2012. p. 1-16. Disponível em: <https://docplayer.com.br/13602199-Vikings-cultura-e-regiao-o-mito-arqueologico-nordico-dos-estados-unidos-johnni-langer.html>. Acesso em: 19 nov. 2017.

MOOSBURGER, Theo de Borba. Os varangos nas sagas islandesas. In: Fontes, saberes e tradições. **I Semana de Estudos Antigos e Medievais do NEMED**, 2008, Curitiba. Caderno de resumos, 2008.

_____. **Brennu-Njáls saga**: Projeto Tradução e Tradução para o Português. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132415/332917.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 nov. 2017.

RESUMOS EXPANDIDOS

OCUPAÇÕES E LUTA DE CLASSES: O MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM-TETO – MTST E A LUTA PELO DIREITO À MORADIA

SILVA, Daniela Barbosa

Graduada em Serviço Social pela
Universidade Santo Amaro – UNISA, São Paulo

Professor Orientador: Dr. Fernando
Roberto Campos

dannysilva87@hotmail.com

CENSURA POR ARRENDAMENTO: *O CORREIO DA MANHÃ* PRIVADO DA LIBERDADE DE NOTICIAR

BENSE, Fábio

Bacharel em História e em Jornalismo
pela Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo – PUCSP

fabiobense@gmail.com

OCUPAÇÕES E LUTA DE CLASSES: O MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM-TETO – MTST E A LUTA PELO DIREITO À MORADIA

OCCUPATIONS AND CLASS STRUGGLE: THE
HOMELESS WORKERS' MOVEMENT – MTST
AND THE STRUGGLE FOR THE RIGHT TO
HOUSING

SILVA, Daniela Barbosa

Professor Orientador: Dr. Fernando Roberto
Campos.

Desde tempos longínquos, a moradia é tratada como uma questão fundamental para pessoa humana. O MTST e a sua militância de caráter político e social são referências de luta por moradia digna no Brasil. Sendo um dos principais movimentos sociais de luta por reforma urbana. Assim, buscando compreender o aumento significativo de ocupações de moradia, entenderemos, antes de tudo, a escassez de moradia dos trabalhadores desde a revolução industrial e como a sua relação de desigualdade entre classes sociais reflete atualmente no déficit habitacional. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2015) indicam que há 6,3 milhões de famílias sem-teto e 7,9 milhões de imóveis ociosos. Ou seja, uma massa de sem-teto que vivem em moradias precárias, vivendo de favor ou sofrendo com o valor dos aluguéis enquanto há milhões de imóveis que não cumprem sua função social e que poderia alugar a todos. Engels (2015) aponta que a escassez de moradia não é uma demanda da contemporaneidade, e o que hoje o que entendemos por escassez é característico das más condições de moradia dos trabalhadores desde a revolução industrial na Inglaterra, no início do século XVIII. Esse processo de urbanização criou grandes aglomerados de operários nas fábricas e conseqüentemente, a expan-

são demográfica dos centros urbanos, aumentando os problemas sociais em razão da migração da população para as metrópoles e com o aumento dos preços dos aluguéis houve uma aglomeração ainda maior de moradores em casas de alugueis. Fato este que para tantos trabalhadores era inviável poder pagar um lugar para alojar-se. O direito à moradia está expressamente garantido no artigo 6º da Constituição Federal de 1988, que contempla os direitos sociais básicos, como a educação, saúde e a segurança. A mesma Constituição assegura o direito à propriedade, mas estabelece que ela precise cumprir uma função social. A função social da propriedade — definida pela CF/88 como obrigatórias — que exige de toda propriedade tenha algum uso que envolva “o atendimento das necessidades dos cidadãos quanto à qualidade de vida, à justiça social e ao desenvolvimento das atividades econômicas”, como previsto no Estatuto da Cidade, Lei federal que regula a obrigatoriedade da função social da propriedade urbana em prol do bem coletivo. O MTST, por sua vez, ocupa essas propriedades fazendo valer a sua função social. As formas de reivindicações do movimento através de ocupações de prédios sem função social e/ou manifestações, são atos legítimos e formas de pressionar o poder público para a ausência de moradia. Sua militância no campo anticapitalista, no enfrentamento do capital e do Estado torna suas ações tidas como luta da classe trabalhadora. Portanto, a sua organização classista de oposição

a toda e qualquer forma de exploração do sistema capitalista torna as suas ações parte da luta dos trabalhadores pelo direito à moradia digna. Assim, entendemos que é no sistema capitalista que parte a oposição aos donos dos meios de produção – a burguesia, e quem vende a sua força de trabalho – os proletários, que surgem as classes sociais por meio de um modelo econômico. Desde modo, entende-se que o Estado de retira a sua responsabilidade por garantir um direito constitucional, assim, as ocupações de moradia organizada pelo MTST são respostas dos cidadãos que se organizam frente à falta de posicionamento do Estado e que o MTST, com seu projeto político anticapitalista, busca a organização de um poder popular, sendo a organização dos sem-teto contra o seu principal inimigo: o capitalismo. A metodologia utilizada com base no materialismo histórico dialético de Karl Marx e Friedrich Engels possibilitou fundamentar e compreender as transformações da sociedade dentro da sociedade capitalista e entender que a questão social no capitalismo deve ser entendida como resultado do modo de exploração e da desigualdade social entre capital versus trabalho. Assim, conclui-se que a questão da escassez de moradia só pode ser entendida com base na luta de classes e que o sistema capitalista atinge negativamente na habitação. E o MTST, por sua vez, tem cumprido um importante papel na luta por moradia efetivando este direito que é ignorado pelo Estado

CENSURA POR ARRENDAMENTO: O CORREIO DA MANHÃ PRIVADO DA LIBERDADE DE NOTICIAR

LEASE CENSORSHIP: THE CORREIO DA MANHÃ DEPRIVED OF THE FREEDOM TO REPORT

BENSE, Fábio

Este trabalho concerne um estudo sobre a censura à liberdade de imprensa sofrida pelo jornal *Correio da Manhã* e sobre a mudança repentina que a linha editorial do periódico sofreu em 1969, quando foi arrendado por empreiteiros sem qualquer vínculo com a área de comunicação. O órgão (que contava com circulação nacional e possuía, no ano abordado pela pesquisa, a maior tiragem no País junto do *Jornal do Brasil*) sofreu então uma guinada editorial e passou a publicar notícias com viés propagandístico com relação às ações da ditadura militar, interferindo nos agentes construtores da memória e estreitando a relação entre imprensa e política. Foram analisados editoriais e notícias veiculados no referido ano pelo periódico (que se encontram digitalizados no site <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>), procurando-se saber não apenas se as informações contidas eram falsas ou verdadeiras, mas também o porquê de terem sido produzidos, a quem se destinaram e qual o projeto de sociedade que os sujeitos ocultados no discurso, que não podem aparecer como tal, tentaram construir e generalizar. Levou-se em conta o contraste entre história vivida e história construída e, assim, foram consideradas não apenas

as significações explícitas no documento, mas também as implícitas, tomando a imprensa como fruto de determinadas práticas sociais de uma época e espaço de representação do real. O *Correio da Manhã* foi fundado em 1901 e por anos se manteve independente e ao lado da Constituição. Nos primeiros anos da década de 1960, embora apoiasse as reformas propostas por João Goulart (1919-1976), o jornal vinha se posicionando contra seu governo. Em seus editoriais o acusava de gerar uma atmosfera de intranquilidade no País, por meio de discursos que se opunham aos congressistas e pediam maiores poderes ao governo federal. O editorial de 19/3/1964 menciona que Jango “pretende acrescentar, às suas atribuições muito grandes de presidente em regime presidencialista, o direito de legislar...”, “... que pretende abolir, praticamente, a separação dos poderes para reuni-los em suas mãos. Quer, se não fechar, pelo menos emascarar o Congresso...”. Dois editoriais seguintes, o primeiro publicado em 31 de março e o segundo em 1º de abril, se tornaram famosos: intitulados respectivamente “Basta!” e “Fora!”, pediam a saída de Jango. Entretanto, pouco depois da instauração do governo ditatorial, o periódico passou a criticá-lo, reagin-

do aos avanços e desvios autoritários dos militares no poder. Como órgão oposicionista, o *Correio da Manhã* foi então censurado e atingido do ponto de vista comercial e publicitário pelo regime. Em 1969 a situação do jornal se deteriorou a tal ponto que sua diretora-presidente, Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916-2003), acabou por arrendá-lo a dois empreiteiros de fortes ligações com áreas governamentais, um deles irmão do advogado Marcelo Alencar (1925-2014), que passaria a cuidar da parte jurídica do jornal e se tornaria mais tarde prefeito e governador do Rio de Janeiro. Embora já imaginasse que eles optariam por uma linha governista e que fariam um jornal totalmente fora dos ideais do *Correio da Manhã*, Niomar não considerou que o estava entregando a pessoas pouco interessadas em mantê-lo. O que o arrendamento almejava era impedir que críticas à dominação militar se propagassem por meio das folhas impressas, além de defender a candidatura do então ministro dos transportes, Mário Andreazza (1919-1988), para presidente da República – os empreiteiros alugaram o jornal para apoiar a sua pretensão política, julgando-o o escolhido de Costa e Silva (1899-1969) para sucedê-lo. Com a doença de Costa e Silva, a candidatura de Andreazza não vingou e o objetivo de promovê-la foi anulado. O alvo se reverteu então para a pura e simples destruição do *Correio da Manhã*: os arrendatários do *Correio da Manhã* eram apenas testas de ferro de interesses que não caberiam ao poder público

e que giram em torno da manipulação da imprensa livre. Depois de estreitar a relação entre imprensa e política, eles se transformaram em instrumentos da ditadura para acabar propositalmente com o jornal. Niomar escreveu cartas ao *Jornal do Brasil* e *O Globo*, denunciando as irregularidades, mas elas nunca chegaram a ser publicadas – o temor à ditadura e seus excessos na violação de direitos foi um dos motivos para tal. Como o contrato fora burlado, Niomar apelou para a Justiça, mas o processo tramitou na mais absoluta morosidade: por ser o *Correio da Manhã* um órgão de oposição, o próprio Estado contribuiu para calá-lo. O jornal chegou ao fim com o término do contrato de arrendamento, em 1974. Em sete de junho daquele ano circulou pela última vez. Apagou-se abruptamente: em um absoluto descaso para com o leitor, o número saiu sem qualquer informação sobre esta sua derradeira edição e seu próprio fim. Entender todo esse processo que culminou com a extinção do jornal é especialmente importante considerando a conjuntura política do Brasil nos últimos anos, que tem se mostrado rica em ameaças à liberdade de expressão no País e recheada de escândalos envolvendo troca de benefícios entre grandes empreiteiras em relações especiais com o Estado.

RESENHAS

A TEORIA POLÍTICA FEMINISTA: DEBATES, CONTRIBUIÇÕES E POSSIBILIDADES

MARQUES, Ivana Aparecida
da Cunha

Mestranda pelo Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade
Estadual de Maringá (UEM)

ivanamarquess@outlook.com

MAZELAS DE UM BRASIL CONTEMPORÂNEO

LOPES, Gustavo Ramos

Graduado em Licenciatura História da
Universidade Santo Amaro - UNISA, São Paulo.

guramos96@gmail.com.

ORGANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA NA PESPECTIVA DE BELL HOOKS

FREITAS E SOUZA, Maciana de

Bacharela em Serviço Social pela
Universidade do Estado do Rio Grande
do Norte (UERN). Pós-graduada em Saúde
Pública com Ênfase em Saúde da Família
pela instituição Faculdade Vale do
Jaguaribe

macianafreitas@hotmail.com

SILVA, Aylana Paula dos Santos

Graduanda em Letras pela Universidade do
Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

aylana_silva@hotmail.com.

A TEORIA POLÍTICA FEMINISTA: DEBATES, CONTRIBUIÇÕES E POSSIBILIDADES

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014, 164 p.

MARQUES, Ivana Aparecida da Cunha

Feminismo e política: uma introdução é um livro escrito por Luis Felipe Miguel, doutor em Ciências Sociais e professor titular livre do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília (Unb), e Flávia Biroli, doutora em História e professora associada do Instituto de Ciência Política, também na Universidade de Brasília (UnB). De forma geral, o livro se propõe a tecer debates acerca de como a teoria política feminista é uma ferramenta investigativa imprescindível na análise das desigualdades de gênero e relações de opressão. Para tanto, essa obra conta com dez capítulos – somados à introdução e conclusão –, os quais tratam de temas feministas que são contributivos da teoria política e têm gerado discussões pungentes desde 1980.

Miguel e Biroli abordam as desigualdades e assimetrias existentes entre homens e mulheres, que, em muitos casos, são tratadas como se tivessem naturezas biológicas, e não sociais. A teoria feminista, então, faz críticas a essa concepção e compreende que tais disparidades são resultadas da manutenção do que se chama de ‘patriarcado’, ou seja, de um sistema social marcado pela dominação masculina.

A fim de entender esses mecanis-

mos de opressão, Miguel faz um levantamento histórico de pensadoras e intelectuais que já produziram escritos que denunciaram a dominação masculina antes mesmo do surgimento do conceito de feminismo, como é o caso de Mary Wollstonecraft (1759-1797), autora da obra *Uma vindicação dos direitos da mulher*, considerada o berço teórico do que se costuma chamar de primeira *onda feminista*.

O século XIX, contexto de surgimento do denominado ‘feminismo liberal’ (reconhecido, entre outras coisas, por não considerar a perspectiva de classe em suas análises), é também marcado pelo aparecimento de um feminismo socialista (marginalizado por suas abordagens radicais); e pelas obras de Marx e Engels que, apesar de levarem em conta a necessidade da conquista de igualdade entre homens e mulheres, consideravam que essa opressão era um apêndice da dominação burguesa, não devendo, pois, ser examinada em suas particularidades de gênero.

Já o século XX é identificado, dentre outras coisas, pela quebra de barreiras formais no que se refere à conquista de direitos pelas mulheres ocidentais, como, por exemplo, a obtenção do sufrá-

gio e a ampliação do acesso à educação. Emergiu, nesse período, a obra fundadora do feminismo contemporâneo, *O segundo sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), que analisou a questão da inferiorização das mulheres a partir da perspectiva da construção social.

Além disso, os autores tecem uma análise sobre o engendramento dicotômico e hierárquico entre público e privado. Para eles, essa concepção se baseia no princípio de que o âmbito público é mantido por relações masculinas, impessoais, universais e superiores, enquanto o privado, feminino, abriga a intimidade e a inferioridade.

Nessa lógica, tal maniqueísmo reforça ideais de feminilidade, como o suposto dom das mulheres para o lar, a domesticidade e o cuidado com a família, o que as privam de liberdades como a do acesso à esfera pública, a qual é concebida como um espaço de poder e de decisões políticas, ilhado e alheio aos acontecimentos do âmbito privado.

A crítica feminista se centra, então, na constatação de que essas duas esferas são conectadas e se complementam - já que o que difere são os tipos de arranjos e relações que se estabelecem em cada espaço -, de tal forma que tudo o que ocorre em uma, tem impacto sobre a outra.

Biroli analisa como os desdobramentos do espaço privado refletem diretamente na esfera pública, e avalia como que a família, além do aspecto afetivo, possui uma natureza sociopolítica. Dessa

forma, para a teoria feminista, a maneira com que a vida familiar se organiza está estreitamente relacionada à reprodução de desigualdades de gênero, já que esse arranjo ratifica a dicotomia público/privado e, conseqüentemente, contribui para a marginalização feminina, o que significa o menor acesso das mulheres ao mercado de trabalho.

Para as correntes maternalistas, a noção de família é padronizada e idealizada, de modo que a esfera do lar deve ser tida como um lugar íntimo, não podendo ser vista como politizada e nem contando com a interferência estatal. Já para a crítica feminista, essa padronização, além de reservar as mulheres unicamente para as tarefas domésticas e maternais, desqualifica qualquer forma de ordenamento familiar que não se adeque a esse modelo construído (monogâmico, hétero, romântico, com filhos, e etc.). Essa generalização também aprisiona as mulheres à lógica do cuidado, da dependência, da divisão sexual do trabalho e à uma intimidade que pode ser, muitas vezes, violenta e abusiva.

Dessa forma, Biroli e Miguel examinam como a igualdade entre homens e mulheres é um estandarte do movimento feminista, que contrapõe, assim, a concepção machista que hierarquiza os sexos, privilegiando o masculino.

Nessa luta, as mulheres estão em desvantagem porque a maioria dos conceitos e preceitos (jurídicos, políticos, burocráticos, e etc.) foram construídos à medida dos homens, os quais, ao longo da história, sempre ocuparam espa-

ços de poder. Então, considerando esse 'universalismo' que, na verdade, se configura como uma parcialidade masculina, relevantes correntes da teoria feminista elaboraram, em fins do século XX, o que é chamado de "política da diferença" (p. 64), que se refere, como o próprio nome sugere, à diversidade humana, para além da referência única e universal do modelo masculino.

A própria concepção de *mulher* fora erguida sobre bases de dominação masculina. Logo, o feminismo, considerando os ideais de feminilidade presentes nesse termo (*mulher*), buscou conceituar e diferenciar 'sexo' e 'gênero' como manifestações biológicas e construções sociais, respectivamente.

Assim, o conceito de gênero questiona as interpretações que explicam os comportamentos femininos e masculinos como expressões naturais, e corrobora que a mulher é um engendramento social resultante das relações de dominação dos homens, que se edifica a partir de experiências que só elas mesmas podem manifestar e esclarecer. Além disso, outra problemática na formação dessa 'identidade feminina' é a tentativa de padronização e/ou abstração dela por intermédio dos modelos das mulheres de elite (brancas, escolarizadas, heterossexuais, burguesas, e etc.), desconsiderando os diferentes tipos de posicionamentos e condições de grupos sociais minoritários.

Desse modo, compreende-se a política como uma arena de interesses conflitantes que, assim como as demais

esferas sociais, é marcada por relações de dominação masculina que alijam mulheres do espaço público.

Sobre isso, a conquista do sufrágio feminino entre os séculos XIX e XX fora vista como uma ferramenta de derrubada de barreiras formais que impediam o acesso de mulheres aos espaços públicos, inserção essa que não ocorreu plenamente após a obtenção desse direito. Vale ressaltar que mais do que esses entraves legais, a ausência de mulheres na política se explica pela socialização de gênero, que marginaliza o feminino e ensina que o espaço político é naturalmente destinado aos homens.

Na tentativa de compensar essa desigualdade, a partir de 1970 muitos países adotaram ações afirmativas, como é o caso da cota eleitoral por sexo. Todavia, por ser equivocada a ideia generalizante de que as mulheres formam um grupo identitário compacto que pensa e age de forma similar, ou ainda, que se preocupa com as questões de gênero, não se pode considerar que a presença de mulheres na política significa, automaticamente, o fortalecimento da representatividade feminina.

Biroli investiga como o liberalismo, ao se centrar num indivíduo abstrato, inviabiliza a compreensão do coletivo nas relações de desigualdades existentes no mundo social, e não tece ligações entre o individual e as estruturas de poder e opressão. Isso se reflete na forma com que os estereótipos de gêneros e ideais de feminilidade, como, por exemplo, a noção de 'predestinação' maternal das

mulheres, são naturalizadas e tratadas como se estivessem alheias às condições sociopolíticas, ideológicas e econômicas.

Ademais, essa autora também traça um debate sobre o aborto e analisa que essa prática, apesar de ser uma escolha do indivíduo, é algo político e tem a ver com a liberdade sexual da mulher, com o domínio dela sobre seu corpo e com a quebra da lógica compulsória da maternidade, signos de sociedades machistas. É necessário compreender ainda, que essa discussão deve estar atada às questões de classe, sendo que, geralmente, as mulheres brancas e ricas possuem acesso à anticoncepcionais e ao aborto seguro, diferente das negras e pobres.

No que tange a pornografia, a sua discussão sob uma perspectiva feminista se centra nas possíveis conexões existentes entre a produção, reprodução e consumo de materiais pornográficos, e na violência sobre os corpos das mulheres, já que seus conteúdos determinam e normalizam comportamentos e papéis de gênero, como é o caso da subordinação e objetificação feminina.

Apesar de não ser um consenso, para o feminismo, por meio da pornografia as mulheres são reificadas e representadas como produtos de dominação e violência masculina, o que pode se transferir da tela para as relações sociais, se convertendo em desrespeito, silenciamento, discriminação, agressão e demais formas de abusos às mulheres.

O tema da prostituição também é colocado em pauta, e considera como

esse tema é um tópico importante para o feminismo, já que a maior parcela das pessoas que integram esse 'mercado' de sexo são mulheres, e esse índice deve ser problematizado e politizado.

A prostituição possui vinculações com a lógica capitalista de objetificar pessoas e relações, visando à obtenção de lucro. Por isso, essa questão deve ser analisada pelo viés da *interseccionalidade*, já que a dominação masculina se conecta com a ausência de oportunidades econômicas e sociais para as mulheres, especialmente as negras, pobres e periféricas, o que não exclui, entretanto, casos de meninas que optam por essa atividade.

Miguel e Biroli concluem que os feminismos são múltiplos e propõem diversas abordagens. No caso do feminismo 'contemporâneo', segundo os autores, não há preocupação com a contemplação das causas estruturais das opressões de gênero, de modo que esse movimento contribui para a preservação do *status quo* e a reprodução de relações violentas para diversos grupos minoritários de mulheres.

Assim, na contramão disso, o feminismo deve disciplinar o seu olhar para, além de localizar e apontar os lócus de dominação masculina, tecer críticas mais abrangentes, aprofundadas e estruturais, que considerem também as questões de classe e raça/etnia - vinculadas às de gênero.

MAZELAS DE UM BRASIL CONTEMPORÂNEO

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOPES, Gustavo Ramos

Lilia Moritz Schwarcz (1957) possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutorado também em Antropologia Social pela USP. Nos últimos anos vem se destacando e sendo uma grande referência para os estudos referentes ao imaginário e cultura do Brasil. Suas maiores criações se remetem aos estudos do século XIX, e como foi um período com muitos momentos chaves e decisivos que trouxeram consequências para o período contemporâneo.

No seu livro *Sobre o Autoritarismo Brasileiro* ela aborda em capítulos informações através de gráficos, estatísticas, imagens, documentos que embasam sua pesquisa, e em certos momentos com muita firmeza relata situações em que o Brasil passou e transformou o nosso país. Sua pesquisa em si, traz ao conhecimento como o Brasil é e sempre foi um país autoritário, diferente do que a partir do final do século XIX e início do XX foi tentando passar ao exterior a imagem de um país pacífico e cordial.

Com capítulos intitulados de *Racismo e Escravidão; Mandonismo; Violência* é mostrada com clareza que essa imagem construída sobre um país pacífico e cordial é incoerente e incompatível com o que

vemos no cotidiano e documentos. Como um país que possui raízes profundas através de escravização dos povos indígenas desde o início da sua formação no século XVI, e logo em seguida atribuindo também o tráfico de escravos. O “fim” oficial que foi documentado sobre a escravidão só viria em 1889, no final do século XIX, com a Lei Áurea. Quase 400 anos de um sistema que tinha como função principal tratar pessoas como Posse, não poderia se extinguir e criar um ambiente sem mazelas.

Como os assuntos são tratados com muita firmeza e ligação entre todos os pontos da publicação, a autora traz um capítulo ligado com a desigualdade social no país e relata o seguinte “As questões que assolam os brasileiros são bem mais complexas e estão ligadas à nossa renhida desigualdade social” (p. 158). Como que projetamos ser um país que abraça todas as culturas e etnias, sendo que após a abolição, nenhum projeto foi criado para beneficiar e inserir a população negra. Foram simplesmente largados nas ruas e os transformando em um problema “invisível” e que deveria ser ignorado. Através das teorias Darwinistas Sociais se consolidou tais desigualdades ao qual estavam ligadas diretamente com as questões de raça e gênero. A desigualdade a partir daí só construiu uma sociedade com um forte racismo estrutural que perpetuam o mun-

do contemporâneo. No Brasil com o início da república em 1889, só excluiu mais ainda essa população, onde quem estava no poder determinou queimar diversos documentos de escravizados que foram trazidos de seus países cativos, impedindo que seus ascendentes conseguissem ressarcimento através do governo como ocorre nos Estados Unidos.

Aborda também como o Brasil através das escolas e outros sistemas de ensinos tentam reproduzir uma sociedade que idolatra e vê seus representantes como uma figura paterna, "autoritário e severo diante daqueles que se rebelam; justo e "próximo" para quem o segue e compartilha das suas ideias" (p. 63). Como nos tornaremos um país mais justo e inclusivo sendo que observamos os erros e falhas, mais como temos a sensação de que esse "PAI" irá resolver tudo, olhamos tudo sem questionar as suas ordens com medo de repressão. Vemos um caso clássico e de fácil compreensão é Getúlio Vargas que até os dias de hoje é um considerável um ótimo governante, mesmo ter colocado o país em um regime autoritário por 15 anos interrompidos e voltando logo em seguida onde assumiria por mais 3 anos até sua morte. Onde ficou conhecido popularmente como Pai dos Pobres e Mãe dos Ricos.

O Brasil é um local onde tem um apego ao patrimonialismo muito enraizado desde o período colonial, onde de forma sucinta é quando algo público é tomado por alguém com o interesse em transformá-lo em privado. E essa relação acaba criando uma confusão entre o que

seria público e privado, algo que fomos insuficientes de lidar até os dias de hoje. A relação de poder se põe a prova quando esses bens são "conquistados" e estabelece uma nova forma de viver, onde a quantidade possui dita o tamanho do seu poder. E um dos ditados populares comprova essa relação, "Você sabe com quem você está falando?". Essa frase denota uma sensação de que é parente de alguém, ou tem algo que o mesmo acha que o beneficia.

A questão da intolerância no Brasil é muito latente na nossa cultura, conforme abordei no início apesar de construirmos uma narrativa de país "bom", ao passar dos anos vai se desmascarando e desmitificando isso. Pois os estudos comprovam que o nosso país é o que mais mata a comunidade LGBTQ no mundo, onde fica no 3º lugar com maior população carcerária, ficando atrás apenas da China e Estados Unidos. Uma questão que está totalmente ligada com os demais pontos que relatei durante o texto, os problemas do Brasil relatados na obra se completam e encaixam problemas que passam diante de nossos olhos todos os dias, seja nas ruas, redes sociais, na televisão.

Por fim, fica claro que o Brasil é um país autoritário, e que as Elites lutam constantemente para não saírem do seu status quo e permanecerem em seus blocos hegemônicos. Oprimindo e buscando constantemente impossibilitar que outros indivíduos da sociedade apareçam em cena e reivindiquem um lugar que lhes foram tirados e inibidos de ocupar.

ORGANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA NA PERSPECTIVA DE BELL HOOKS

HOOKS, BELL. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. E-book.

FREITAS E SOUZA, Maciana de SILVA, Aylana Paula dos Santos

Gloria Jean Watkins, conhecida como Bell Hooks, é escritora, educadora, feminista e ativista social estadunidense. O seu pseudônimo grafado em letras minúsculas é uma homenagem ao sobrenome da avó. O livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, publicado em 2018, no Brasil, pela editora Rosa dos ventos, apresenta uma escrita didática ao discutir sobre o papel do movimento feminista hoje e a sua trajetória enquanto militante. De forma específica, propõe que este é “um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (p. 17). Dessa forma, trata-se de um processo político com vistas à emancipação e superação das desigualdades promovidas pelo modelo capitalista.

É destacada pela autora a importância da interseccionalidade da luta feminista, no que se refere à conscientização das opressões de classe, raça e sexo, e que nesse contexto a mulher negra possui desafios adicionais para acesso à educação, trabalho, e entre outros direitos sociais visto que as desigualdades históricas são resultados do racismo estrutural. Nesse sentido, cabe ao movimento feminista auxiliar na compreen-

são do debate público destas demandas para que se efetivem mudanças substanciais na realidade social.

Sob uma abordagem crítica, o livro possui 19 capítulos, na qual a autora apresenta vivências pessoais enquanto ativista e também são feitas algumas considerações sobre o desenvolvimento do movimento negro e do movimento feminista negro. Com isto, observa-se que mesmo com alguns avanços no campo normativo, é preciso conhecer a realidade e criar ações transformadoras, que possam de fato contribuir para a desconstrução da cultura patriarcal e colonial vigente. A autora pontua a questão da interseccionalidade, uma vez que os cruzamentos dos marcadores raciais, sociais e de gênero ampliam as dificuldades de acesso aos direitos sociais.

No decorrer da leitura, entende-se o quanto é necessário descolonizar o conhecimento. Este é o primeiro e imprescindível passo. É assinalado que, indo além, não basta apenas a não violação de direitos, sendo preciso criar no cotidiano da sociedade uma cultura de respeito e de afirmação de direitos. É preciso construir condições concretas para o exercício de direitos nas relações sociais e nos

diferentes cenários da vida. Para a autora, o feminismo é sobre a afirmação e a produção da liberdade, criar possibilidades de, no exercício de direitos as pessoas viverem de forma igualitária e dialógica. Neste sentido, reforça que a escuta, a comunicação e diálogo são fundamentais no processo e que o feminismo deve ser uma luta central por todos.

Nesse contexto, para atuarmos como agentes políticos é preciso práxis. A educação feminista se constitui como elemento fundamental no processo de formação crítica e conscientização acerca das opressões existentes resultantes do sistema capitalista, patriarcal e eurocêntrico na qual estamos inseridos. Com o objetivo de ampliar a teoria e prática sinaliza: “veja como o feminismo pode tocar e mudar sua vida e a de todos nós. [...] Aproxime-se e verá: o feminismo é para todo mundo” (p. 15).

Segundo Hooks, em tempos políticos e culturais de regressos, é preciso lembrar que as mulheres negras ou pertencentes aos segmentos minoritários estão mais vulneráveis a sofrer violências diversas, e que atividades contra hegemônicas se fazem necessárias em prol do direito à plena inclusão e participação. Assim sendo, é enfatizado a necessidade em se compreender a estruturação histórica dos diferentes grupos sociais e reconhecer as diferenças nos parâmetros das experiências dado os marcadores sociais constituídos.

Compreender as questões de gênero e suas implicações na trajetória das mulheres negras é um dos pontos cen-

trais do livro. A autora acredita que, nessa perspectiva, persiste um sistema voltado ao padrão eurocêntrico e patriarcal nas esferas da vida política e social. Evidencia as práticas excludentes e a posição de dependência das mulheres negras em relação às feministas brancas e que em face desse processo, o pensamento crítico e o olhar interseccional permitem o entendimento necessário para promover o enfrentamento dessas desigualdades. Torna-se necessário, então, a interseccionalidade e a epistemologia feminista negra enquanto ferramentas analíticas para a construção de políticas feministas transformadoras.

Portanto, a leitura de *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* nos oferece uma reflexão relevante sobre as persistentes desigualdades raciais e a importância da construção de resistências. Assim, é um livro necessário para pensar os impactos do modelo patriarcal e o racismo estrutural vigente. Como propõe a autora, é nesta medida que devemos compreender o feminismo enquanto movimento comprometido em garantir cidadania e uma sociedade igualitária.

ISSN 2674-9653

P788 Pluralistas - Revista do Grupo de Pesquisa Ciência,
Saúde, Gênero e Sentimento / Universidade
Santo Amaro. -v.2, n.5 dezembro. 2020. São Paulo: Uni-
versidade Santo Amaro.

Semestral

ISSN 2674-9653

1. Ciências Humanas - Periódicos. I. Universidade Santo
Amaro.

CDD 300

Ficha catalográfica elaborada por Ricardo Pereira de Souza – CRB8/9485

PLURALISTAS

Revista do grupo de pesquisa Ciência, Saúde,
Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq
v.2, n.5, dezembro de 2020.

CONTATO

pluralistas.cisges@gmail.com
@pluralistas
CISGES



Design Gráfico e diagramação



@casa3editorial

Revista do Grupo de
Pesquisa Ciência, Saúde,
Gênero e Sentimento -
CISGES/UNISA/CNPq
V.2 N.5, dezembro de 2020

PLURALISTAS

