

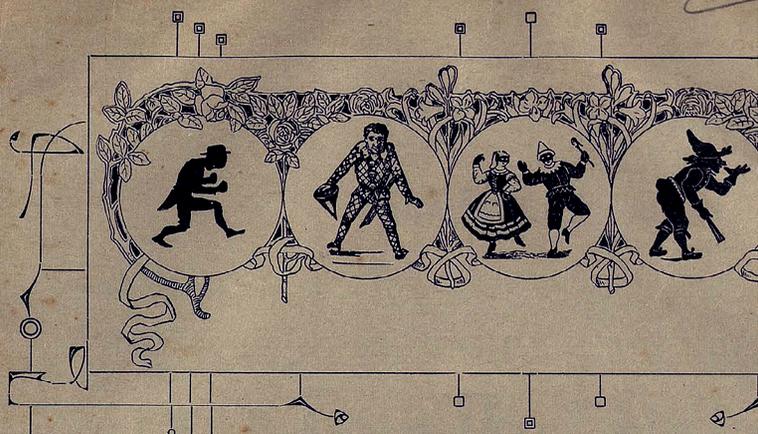
WALTER GARCIA · GABRIEL S. S.
 LIMA REZENDE · CLÁUDIA NEIVA
 DE MATOS · AMAILTON MAGNO
 AZEVEDO · LEANDRO BARSALINI
 · ENRIQUE VALARELLI MENEZES
 · MARINA BONATTO MALKA ·
 CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE
 · CHRISTOPHER DUNN · DAVID
 TREECE · ANA PAULA ALVES RIBEIRO
 · NEUSA DE FÁTIMA MARIANO
 · CÉSAR BRAGA-PINTO · FABIO
 CESAR ALVES · ANNA FAEDRICH ·
 RODRIGO RAMASSOTE · LUÍS FELIPE
 SOBRAL · RAPHAEL GUILHERME DE
 CARVALHO

revista



REVISTA DO
 INSTITUTO
 DE ESTUDOS
 BRASILEIROS

N.º 70 / AGO. 2018



PELO

TELEPHONE

Samba Carnavalesco

DE

GRANDE SUCESSO

por

ERNESTO DOS SANTOS

(DONGA)

RÉIS 1\$500

REGISTRADA NA BIBLIOTECA NACIONAL
 N.º 3295 — 16 - 12 - 1916

NOVIDADES
 DO MESMO AUTOR

Dadiva d'amôr	Valsa lenta
Victorioso	Rig - Time
Vamos deixar d'isso	Samba

Instituto de Artes Graphics — RIO

CHIAFFARELLI & ...
 Rua de São Paulo, 25

graphics — RIO

QUEM FALLA DE MIM TEM PAIXÃO, Samba

MA-PART-0983

catalogo da



Sinhô (O REI DO SAMBA) APRESENTA



Quem falla de mim tem paixão

SAMBA-MAIORAL 1926

Musica e letra de J. B. da Silva (Sinhô)

N. 1186
PREÇO 2\$000. C

N.º 000543 *

CASA I. CHIARATO & C^{IA}
Pianos, Instrumentos, Musicas,
Acessorios
RUA STA EPIGENIA. 55-A
TELEPH. CIDADE 4476
SAO PAULO



EDITORES EXCLUSIVOS
CARLOS WEHRS & C.
Rua da Carioca, 47
Rio

VIDE AS NOVIDADES CARNAVALESCAS
NO VERSO DESTA CAPA

“Quem falla de mim tem paixão” - José Barbosa da Silva (Sinhô)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

CREAÇÃO DA FAMOSA JAZZ-BAND SUL AMERICANA ROMEU SILVA

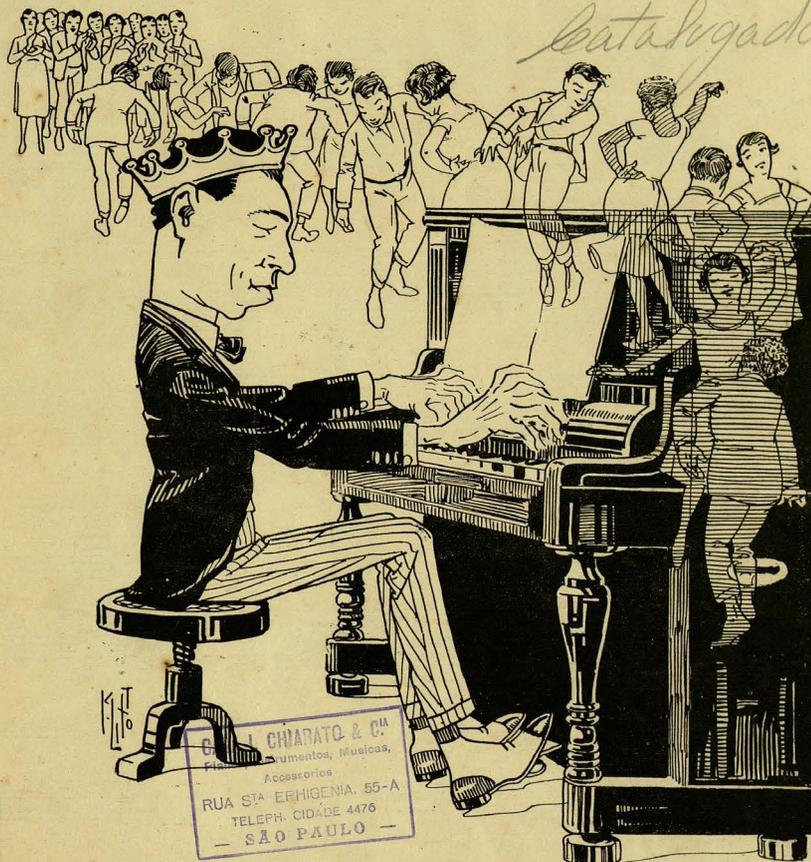
“AMOR SEM DINHEIRO”

«DIZ-MAIA»

(LASTIMO A TUA SORTE)

SAMBA

LETRA E MUSICA DE J. B. SILVA (SINHÔ)



O POPULARÍSSIMO SINHÔ, COGNOMINADO O “REI DO SAMBA”

RUBRICA DO AUTOR

Nº 001790

N. 1086

Preço 2\$000 c



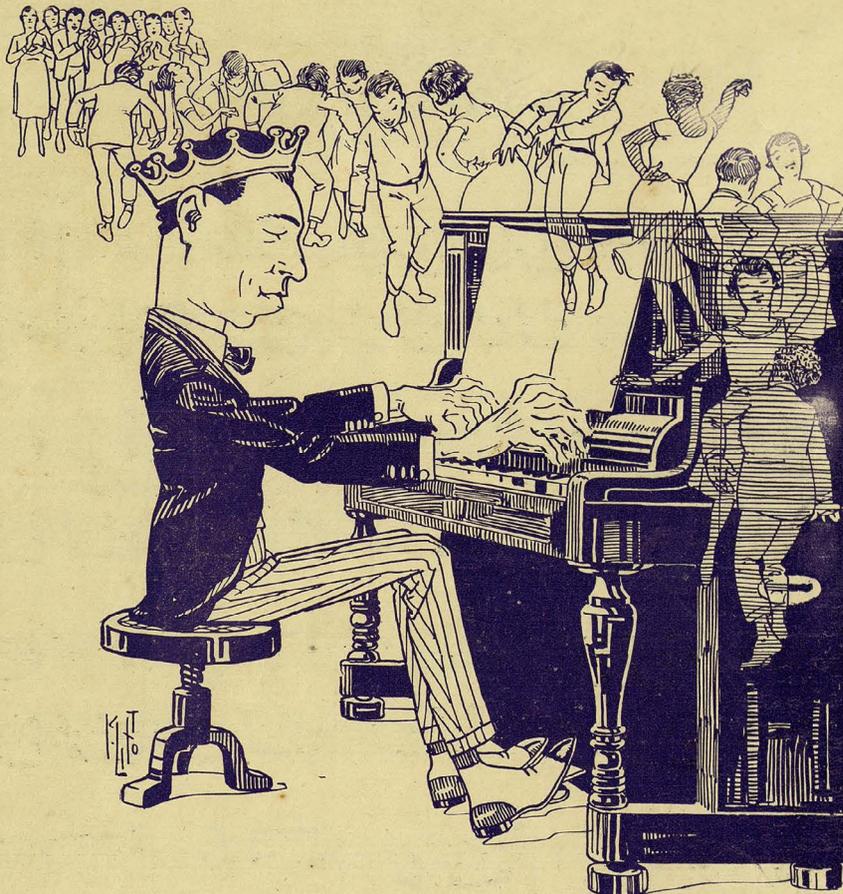
EDITORES EXCLUSIVOS
CARLOS WEHRS & C.
Rua da Carlota, 47
RIO DE JANEIRO

“Amor sem dinheiro” - José Barbosa da Silva (Sinhô)
Fundo Mário de Andrade - IEB/USP - Arquivo IEB/USP

PÉGA RAPAZ, samba

MA-PART-0982

Preço 2\$000-C.



“SINHÔ” O “REI DO SAMBA”

PÉGA RAPAZ

SAMBA À 1926

N. 1142

RUBRICA DO AUTOR

José Barbosa da Silva
N.º 000236 *

MUSICA E LETRA

de

- J. B. Silva -
(Sinhô)

CASA I. CHIARATO & C.^{IA}
Pianos, Instrumentos, Músicas,
Acessórios
RUA STA EPHIGENIA. 55-A
TELEPH: CIDADE 4476
- SÃO PAULO -



Editores:
CARLOS WEHRS & C.
Rua da Carioca, 47
Rio

“Péga rapaz” - José Barbosa da Silva (Sinhô)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP -

PREÇO: 2\$000

MA-PART-0896

Carta Loga da



O maior sucesso da
actualidade

O Homem que eu Gosto



Samba dos
invejosos

DA REVISTA

**Prestes
a chegar**

de Marques Porto e
Luiz Peixoto

Musica
de Sá Pereira



CREAÇÃO DA DISTINCTA
ESTRELLA

LIA BINATTI

“O homem que eu gosto” - Pedro de Sá Pereira/Lia Binatti
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

15

Univ. de Brasília
Biblioteca

REPERTÓRIO

DOS POPULARES ■ ■ ■

“OS 8 BATUTAS”



Successos!

POMBINHA, Samba	A. Vianna (Pixinguinha) E. Santos (Donga)
TOADA, Tanguinho	M. Tupynambá
MALHADO, Samba	A. Vianna (Pixinguinha) E. Santos (Donga)
SÓCA POERA, Tanguinho	G. Pece
HERANÇA DE CABOCLLO, Samba	A. Vianna (Pixinguinha)
A SUSPIRÁ, Tanguinho	E. do Nascimento
OS 8 BATUTAS, Tango	A. Vianna (Pixinguinha)
SODADE DE MINHA TERRA, Samba	E. T. Souza Bastos
O MARROEIRO, Samba	J. Pernambuco
MATUTO ALEGRE, Samba	F. Lavieri
PELO TELEPHONE, Samba	E. Santos (Donga)
SARAMBÉ! Tanguinho	A. Paraguassu
PRIMEIRO NÓS, Samba	A. Vianna (Pixinguinha)
SEM VERGONHA, Tanguinho	J. Aymoré
JÁ TE DIGO, Samba	A. Vianna (Pixinguinha)
TRISTEZA DE CABOCLLO, Tanguinho	M. Tupynambá
A COIVARA DO MEU PEITO [Preto e Branco]	J. Pernambuco
AI! BARBINA! Sertaneja	A. Jacomino [Canhoto]
FICA CALMA QUE APARECE, Samba	E. Santos (Donga)
SERTANEJINHA, Tanguinho	B. P. Godinho
TIÁ DE JUNQUEIRO, Samba	J. Pernambuco
RUANA, Sertaneja	M. Tupynambá
CADE ELLE? Samba	E. Santos (Donga)
SAMBA N. 1	M. Braga
SEU COUTINHO PEGUE O BOI, Samba	A. Vianna (Pixinguinha) J. Pernambuco
CHÃO PARADO, Tanguinho	M. Tupynambá
BEM-TE-VI, Toada Sertaneja	A. Vianna (Pixinguinha) J. Pernambuco
POIS SIM! Tango	L. Gregoris

Successos!

Seu Coutinho pegue o boi

Canção do Norte

SAMBA



MUSICA DE

JOÃO PERNAMBUCO

№ 0071 *

PROPRIEDADE RESERVADA

“Seu Coutinho pegue o boi” - João Pernambuco (sem letra, apenas instrumental)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

catalogada MA-PRAT-0917



BICO DE LACRE

MAXIXE MALANDRO

MUSICA DE "QUINOTE"



"Bico de lacre" - Quinote/Fernandes de Aguiar
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

55 Logada

CHORA BAHIANA

SAMBA

"Chora bahiana" -
Alberico de Souza
(Bequinho) Fundo
Mário de Andrade -
Arquvio - IEB/USP



LETRA E MUSICA
DE
Alberico de Souza
(BEQUINHO)

GUILHERME FONTAINHA

Casa Vieira Machado
PIANOS E MUSICAS



Rua do Ouvidor, 179

Tel. Norte, 5937 - Rio de Janeiro

JEF
AC

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 70, 2018 · agosto



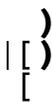
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vahan Agopyan

REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

VICE-REITOR

 Instituto de
Estudos Brasileiros

Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal

DIRETORA

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

VICE-DIRETOR (NO EXERCÍCIO

DA DIRETORIA)

Pedro B. de Meneses Bolle

CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO

DE APOIO E DIVULGAÇÃO



Credenciamento e Apoio Financeiro
do: Programa de Apoio às
Publicações Científicas da USP
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros
Espaço Brasiliana
Av. Prof. Luciano Gualberto 78
Cidade Universitária, Butantã
05508-010, São Paulo - SP, Brasil
(11) 3091-1149
www.ieb.usp.br

COMISSÃO EDITORIAL **DARLENE J. SADLIER** (UNIVERSIDADE DE INDIANA, BLOOMINGTON) BLOOMINGTON, EUA; **FERNANDO LARA** (UNIVERSIDADE DO TEXAS, AUSTIN) AUSTIN, EUA; **FLÁVIA INÊS SCHILLING** (FE-USP) SÃO PAULO, BR; **HELOÍSA ANDRÉ PONTES** (UNICAMP) CAMPINAS, BR; **JOSÉ LUIZ PASSOS** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **LAURA DE MELLO E SOUZA** (PARIS IV-SORBONNE) PARIS, FR/(FFLCH/USP) SÃO PAULO, BR; **ŠÁRKA GRAUOVÁ** (UNIVERSIDADE CAROLINA DE PRAGA) PRAGA, CZ

EDITORES RESPONSÁVEIS **Flávia Camargo Toni** (IEB-USP); **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB-USP); **Fernando Paixão** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO** (IEB-USP)

ASSISTENTE EDITORIAL **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flávio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVEVERE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Imagem da capa: "Pelo telephone" - Ernesto dos Santos (Donga)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

WALTER GARCIA · GABRIEL S. S. LIMA REZENDE
CLÁUDIA NEIVA DE MATOS · AMAILTON MAGNO
AZEVEDO · LEANDRO BARSALINI · ENRIQUE
VALARELLI MENEZES · MARINA BONATTO
MALKA · CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE
· CHRISTOPHER DUNN · DAVID TREECE · ANA
PAULA ALVES RIBEIRO · NEUSA DE FÁTIMA
MARIANO · CÉSAR BRAGA-PINTO · FABIO
CESAR ALVES · ANNA FAEDRICH · RODRIGO
RAMASSOTE · LUÍS FELIPE SOBRAL · RAPHAEL
GUILHERME DE CARVALHO · WALTER GARCIA
GABRIEL S. S. LIMA REZENDE · CLÁUDIA NEIVA
DE MATOS · AMAILTON MAGNO AZEVEDO
LEANDRO BARSALINI · ENRIQUE VALARELLI
MENEZES · MARINA BONATTO MALKA · CARLOS
AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE · CHRIS
DUNN · DAVID TREECE · ANA PAULA
RIBEIRO · NEUSA DE FÁTIMA MARIANO
BRAGA-PINTO · FABIO CESAR ALVES
FAEDRICH · RODRIGO RAMASSOTE
FELIPE SOBRAL · RAPHAEL GUILHERME
CARVALHO · WALTER GARCIA · GABRIEL
LIMA REZENDE · CLÁUDIA NEIVA DE
· AMAILTON MAGNO AZEVEDO · LEANDRO
BARSALINI · ENRIQUE VALARELLI MENEZES
MARINA BONATTO MALKA · CARLOS AUGUSTO
BONIFÁCIO LEITE · CHRISTOPHER DUNN · DAVID

- 13 **NA BATIDA DO SAMBA: COMEMORANDO A 70^a PUBLICAÇÃO DA REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS**

Dossiê • DOSSIER)

- 16 **Apresentação do Dossiê**
Samba, sambas: uma encruzilhada de conflitos (1917-2017) [*Samba, sambas: a crossroads of conflicts (1917-2017)* • Walter Garcia • Gabriel S. S. Lima Rezende
- 21 **Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal** [*Suffering and smiling – singing: Bide & Marçal's sambas* • Cláudia Neiva de Matos
- 44 **Samba: um ritmo negro de resistência** [*Samba: a black rhythm of resistance* • Amailton Magno Azevedo
- 59 **Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba** [*About drumsets and Brazilian tamborins: the jazz bands and the batuque of samba* • Leandro Barsalini
- 78 **Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978**
 [*Transformation of central African patterns in the urban samba of Rio de Janeiro: 1933-1978* • Enrique Valarelli Menezes
- 104 **Quatro sambas de Orfeus e um pouco mais** [*Four Orpheus' sambas and something more* • Marina Bonatto Malka • Carlos Augusto Bonifácio Leite
- 121 **O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”** [*The master's trick: modernization's crisis in “Chega de saudade”* • Gabriel S. S. Lima Rezende
- 149 **Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé** [*Tickling the traditions: the disjunctive samba of Tom Zé* • Christopher Dunn
- 166 **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970** [*Candeia, the Quilombo project and anti-racist activism in the 1970s* • David Treece

189 **O futuro do sambista e o sambista do futuro: juventude, sociabilidade e associativismo nas escolas de samba mirins do Rio de Janeiro** [*The future of the samba musician and the samba musician of the future: youth, sociability and associativism in children's samba schools from Rio de Janeiro* • Ana Paula Alves Ribeiro

208 **Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba** [*A map of the relations between the rap from the outskirts of São Paulo and the samba* • Walter Garcia

ARTIGOS • ARTICLES)

231 **Entrada dos Palmitos: aspectos pagãos na Festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes – SP**
[*Entrada dos Palmitos: pagan aspects of the Divine Holy Spirit Feast in Mogi das Cruzes – SP* • Neusa de Fátima Mariano

249 **De Pureza (1937) a Pureza (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia** [*From “Pureza” (1937) to “Pureza” (1940) – José Lins do Rego and the cinema of Chianca de Garcia* • César Braga-Pinto

270 **Inquietações de um viajante no apogeu do stalinismo**
[*Restlessness of a traveler in the pinnacle of stalinism* • Fabio Cesar Alves

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

292 **Livro traz inventário inédito da produção literária brasileira sobre a ditadura** [*Book brings unpublished inventory of Brazilian literary production on dictatorship* • Anna Faedrich

297 **A indisciplina de Fernanda Arêas Peixoto** [*The indiscipline of Fernanda Arêas Peixoto* • Rodrigo Ramassote • Luís Felipe Sobral

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

306 **Em torno da concepção de história de Sérgio Buarque de Holanda** [*Around the conception of the history of Sérgio Buarque de Holanda* • Raphael Guilherme de Carvalho

NOTÍCIAS • NEWS)

342 **Atividades desenvolvidas no IEB
Relatório de Gestão 2014-2018**

"Aquella boquinha"
- Quinote/Fernandes
de Aguiar Fundo
Mário de Andrade -
Arquivo IEB/USP

Galaxy



EDITORIAL

Aquella boquinha

~ S A M B A ~

Musica de
QUINOTE (*Canuto*) (2a. EDIÇÃO)

DO MESMO AUTOR:

Pancada de amor não doe Samba
Ai de mim ..

NA BATIDA DO SAMBA: COMEMORANDO A 70^A PUBLICAÇÃO DA *RIEB*

Esta edição da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* abre com um dossiê, organizado pelos professores Walter Garcia e Gabriel Lima Rezende, dedicado a um tema especial – o Centenário do Samba no Brasil. O próprio marco utilizado para reunir tantos especialistas no assunto – o sucesso de “Pelo telefone”, em 1917, samba com autoria registrada por Donga (Ernesto dos Santos) na Biblioteca Nacional – já merecera muitas discussões e bibliografia. Mas a efeméride comporta e comportará ainda muitas análises e revisões, além de enfoques novos. Para tanto, dez artigos assinados por especialistas brasileiros e estrangeiros voltam-se para essa prática crucial para a formação, compreensão, vivência e crítica da “cultura brasileira”, a partir de posturas interpretativas e metodológicas diversas. Como esclarecem os organizadores em sua apresentação, “o conjunto heterogêneo permite uma visão panorâmica, mas não integral, da diversidade que as pesquisas sobre o samba apresentam atualmente” (GARCIA; REZENDE, 2018, p. 19). Apesar de longeva, a *RIEB* ainda não se rendera ao ritmo sincopado do samba e agora o faz, associando-se aos colegas não para contrariar o verso popular dizendo que isto não se aprende na escola, mas para demonstrar que ainda há espaço para a reflexão e novas pesquisas.

Além disso, apresentamos duas resenhas e um texto de Sérgio Buarque de Holanda na seção Documentação. Seguindo a ordem da publicação, no artigo “Entrada dos Palmitos: aspectos pagãos na Festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes – SP”, a professora Neusa de Fátima Mariano analisa uma das festas populares brasileiras de mais longa duração – a Festa do Divino. O texto aborda especialmente o modo como tais festividades são hoje reinterpretadas em comunidades de Mogi das Cruzes, no interior de São Paulo, associando-se a comensalidades de origem pagã, o que permite entender tais práticas de um modo dinâmico, como vetores de resistência cultural.

O professor da Northwestern University Cesar Braga-Pinto, no artigo “De *Pureza* (1937) a *Pureza* (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia”, contrasta um dos romances menos estudados de José Lins do Rego, *Pureza*, com uma adaptação feita para o cinema pelo diretor português Chianca de Garcia. Além da originalidade do tema, o texto ilumina aspectos relevantes da política cultural do Estado Novo, período em que ambas as obras foram produzidas. Ressalta-se, ainda, o desafio metodológico de cotejar obras de campos estéticos distintos (cinema e literatura).

“Inquietações de um viajante no apogeu do stalinismo” é assinado pelo professor de Literatura da USP Fabio Cesar Alves. A partir dos relatos realizados por Graciliano Ramos sobre a viagem que fez à União Soviética em inícios da década de 1950, o autor discute três dimensões: o relato enquanto forma literária; o modo com que o texto refere-se a uma realidade efetiva; e, por fim, a recepção da obra em seu contexto de publicação. O autor tenciona entender como o escritor militante logrou, por meio da narrativa, discutir, ainda que indiretamente, aspectos cruciais da autocracia stalinista.

Na seção Resenhas, o texto da professora Anna Faedrich – sobre o livro A

literatura como arquivo da ditadura brasileira, de Eurídice Figueiredo, fruto de uma pesquisa acadêmica sólida, em que se revisita a produção literária da geração 1968, alinhavada às memórias da própria autora – destaca a relevância da publicação para uma compreensão densa das narrativas sobre tal traumático período. Já o artigo assinado por Rodrigo Ramassote e Luís Felipe Sobral se debruça sobre o livro *A viagem como vocação. Itinerários, parcerias e formas de conhecimento*, de Fernanda Arêas Peixoto, resultado da tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Antropologia da USP. O texto frisa a relevância teórica e metodológica da obra para a compreensão da circulação de temas, agentes, ideias entre França e Brasil, bem como da complexidade do sentido da experiência da “viagem” em suas muitas acepções. Como bem demonstrado, trata-se de um livro capital para a área de pensamento social brasileiro.

Finalmente, mas não menos importante, a revista se encerra com um “achado” de Raphael Guilherme de Carvalho, pós-doutorando no IEB/USP. O autor transcreve e analisa uma conferência de Sérgio Buarque de Holanda, realizada entre 1967 e 1969 no Centro de Estudos Históricos Afonso Taunay (CEHAT) da USP. A palestra, que permaneceu inédita e, por isso, tem sido até hoje pouco explorada em sua crítica, versa sobre a epistemologia da história. Como se depreende da análise empreendida pelo pesquisador, o leitor terá em suas mãos um documento capital para a compreensão do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda. Desejamos a todos uma estimulante leitura!

Ana Paula Cavalcanti Simioni¹, Fernando Paixão², Flávia Camargo Toni³

Editores

SOBRE OS AUTORES

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
E-mail: anapcs@usp.br

FERNANDO PAIXÃO é docente do IEB/USP.
E-mail: fernando.paixao@usp.br

FLÁVIA CAMARGO TONI é docente do IEB/USP.
E-mail: flictis@usp.br



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p13-14>

REFERÊNCIA

GARCIA, Walter; REZENDE, Gabriel S. S. Lima. Samba, sambas: uma encruzilhada de conflitos (1917-2017). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 16-20, ago. 2018.

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Os últimos Grandiosos Successos da

JAZZ - BAND **Republica**

"Meu amorsinho!" -

Quinote/Fernandes de Aguiar

Fundo Mário de Andrade - ArquivoIEB/USP

de **S. PAULO**

DOSSIÊ • DOSSIER)



Ao amigo JOSÉ MARI

MEU AMORSINHO!

(SAMBA MALANDRO)

Letra de

Fernandes de Aguiar

EDIÇÃO



Musica de

QUINOTE

Samba, sambas: uma encruzilhada de conflitos (1917-2017)

[*Samba, sambas: a crossroads of conflicts (1917-2017)*]

Walter Garcia¹

Gabriel S. S. Lima Rezende²

GARCIA, Walter; REZENDE, Gabriel S. S. Lima. Samba, sambas: uma encruzilhada de conflitos (1917-2017). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 16-20, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p16-20>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).

É um lugar-comum promover grandes celebrações em datas redondas. Mas, por ironia ou por correção do destino, o centenário (digamos, oficial) do samba foi celebrado, em 2017, quando havia se tornado evidente o esfacelamento da noção de “povo brasileiro” como horizonte e ideia reguladora dos mais diversos projetos políticos de desenvolvimento econômico e social³.

Ao iniciarmos a organização deste dossiê, não poderíamos adivinhar que esse problema acabaria configurando uma área de intersecção dos dez artigos aqui reunidos. Não terá sido, contudo, sem razão. Tratava-se (e ainda se trata) de um dos problemas que o momento colocava (e ainda coloca) para os estudos acadêmicos. No plano da cultura, ele pode ser entendido como uma encruzilhada de conflitos: de um lado, há a construção histórica de uma identidade nacional, a qual sempre buscou equacionar ou escamotear antagonismos de classe, de raça, de gênero, sufocando diferenças culturais; de outro, há a construção histórica de pertencimentos locais; e, de outro lado ainda, há a construção histórica de identidades étnicas supranacionais. E, embora muito da pluralidade dos temas e das abordagens presentes neste dossiê permaneça de fora dessa encruzilhada, uma formulação de Paulo Eduardo Arantes bem pode resumir a confluência a que nos referimos: “o Brasil, hoje, não é mais a sociedade nacional que nunca chegou a ser” (ARANTES, 2014, p. 334-335).

O primeiro artigo, de Cláudia Neiva de Matos (UFF), estuda a combinação ambígua de prazer e de dor na obra de Bide e Marçal. Em alguma medida, a autora

3 É sem nenhuma pretensão de reduzir as causas desse esfacelamento a uma só dimensão que atentamos para alguns dos impasses vividos na esfera econômica e na social. Levando em conta a crítica de Robert Kurz em *O colapso da modernização* (KURZ, 1999), podemos inferir que as manifestações de 2013 e os seus desdobramentos reacionários nos anos seguintes, a atuação conservadora e violenta da mídia hegemônica desde então, bem como os acontecimentos jurídicos e políticos a partir de 2014 são saltos que respondem a um processo em marcha desde a década de 1980 e que o aceleram. Ao longo desse processo, na crítica de Paulo Eduardo Arantes, para ganhar tempo multiplicaram-se “saídas de emergência”, e “a engenharia social chamada ‘lulismo’ foi uma delas” (ARANTES, 2016, p. 7): a administração da economia e da sociedade “como uma convergência virtuosa de interesses”, o que se traduziu na busca de equilíbrio entre “lucros extraordinários e cesta básica, rentismo e crédito consignado”, concessão de “poder soberano” às megacorporações (ARANTES, 2007, p. 291) e “gestão das populações vulneráveis” por meio do incentivo às práticas culturais (ARANTES, 2014, p. 337).

retoma e amplia seu livro *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* – resultado de seu mestrado em literatura, uma das primeiras pesquisas que se fez, em profundidade, sobre a poética do samba, tendo como foco principal as obras de Wilson Batista e de Geraldo Pereira; como se sabe, o livro, publicado em 1982, permanece referência obrigatória para os estudos acadêmicos. No artigo, a análise de Matos nos conduz à reflexão sobre o samba como síntese de um duplo encontro do sujeito: “com as penas da vida, aquelas que traz dentro de si, mas também com a vida da comunidade à qual ele pertence e para cuja festa contribui”. Na sequência, o artigo de Amailton Magno Azevedo (PUC-SP) discute “o protagonismo negro do samba na cidade de São Paulo”. Em sua leitura a contrapelo do “mito da brasilidade paradisíaca”, Azevedo mobiliza tanto a ideia do “corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão” quanto os estudos das “memórias negras” que inibem a maior visibilidade dada à presença italiana em São Paulo (sobretudo em relação à primeira metade do século XX) e, ao mesmo tempo, desautorizam “qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza”.

Leandro Barsalini (Unicamp) recupera aspectos do processo de difusão da bateria (instrumento criado no universo jazzístico estadunidense) pela via do samba na música brasileira. Em 1917, mesmo ano da primeira gravação de “Pelo telefone”, o instrumento (ou uma versão dele) já era noticiado pela imprensa carioca. Mas é somente a partir da década de 1930, quando o samba já sedimentara os padrões de seu naipe característico, embalados pela ideia reguladora de “povo brasileiro”, que bateristas começam a adaptar a execução coletiva dos instrumentos “rústicos” e, ao mesmo tempo, a definir estilos e padrões estéticos do samba. Ao contar essa história, Barsalini abre diversas janelas pelas quais se podem divisar, em diferentes âmbitos da vida musical, tensões e conflitos que emanaram do andamento histórico-social da então capital do país. A seguir, Enrique Valarelli Menezes (Unicamp) aborda “transformações de padrões centro-africanos (linhas-guia em particular) no samba urbano do sudeste brasileiro”. O artigo reúne, articulando-os com rigor, saberes da prática artística, análises musicológicas e pesquisas historiográficas. Além de fazer a revisão da literatura, Menezes amplia o conhecimento de diversos traços africanos na música brasileira, examina a estrutura rítmica do samba e contribui para a discussão das diferentes Áfricas que, desde o “horrendo ambiente cultural da escravidão”, aqui se encontraram e se comunicaram, “conectando tradições e percepções milenares que os deportados carregavam consigo”.

Marina Bonatto Malka (UFRGS) e Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS) analisam canções compostas, em 1956, por Tom Jobim e Vinicius de Moraes para a peça *Orfeu da Conceição*, e por ambos os compositores e também Luiz Bonfá e Antônio Maria, em 1959, para o filme *Orfeu negro*, direção de Marcel Camus. A autora e o autor argumentam que a “repercussão mundial da bossa nova”, da qual aquelas canções fizeram parte, não teria beneficiado somente esse movimento modernizador, mas também o “samba tradicional”. Ofereceu-se ao mundo, assim, uma “síntese entre um país que se modernizava e suas tradições”. Esse caráter sintético atribuído ao surgimento da bossa nova é problematizado no artigo de Gabriel Lima Rezende (Unila). A partir de uma leitura sociológica do texto musical de “Chega de saudade”, o autor

argumenta que Jobim assume como problema composicional uma tarefa impossível: transformar o passado tradicional em presente moderno sem descontinuidades ou rupturas. Assim, a “promessa de felicidade” da bossa nova (segundo a formulação de Lorenzo Mammi) se fundaria no ocultamento daquela impossibilidade por uma conciliação aparente. E no tempo presente, diante da crise da conciliação como força motriz da modernização socioeconômica, “Chega de saudade” revelaria sua significação latente para a história do país.

Os dois artigos seguintes abordam processos situados na década de 1970, ou nela iniciados, sob a ótica de dois pesquisadores não brasileiros. Christopher Dunn (Tulane University) investiga experimentos que Tom Zé fez com certos parâmetros do samba, em três discos: o ritmo em *Estudando o samba* (1976), a harmonia em *Estudando o pagode* (2005) e a performance em *Estudando a bossa* (2008). As desmontagens da canção empreendidas por Tom Zé nesses três estudos estiveram pautadas, segundo o autor, pela combinação de “inovação musical com crítica social”. Já David Treece (King’s College London) busca reavaliar a experiência do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundado pelo compositor e cantor Candeia em 1975, no Rio de Janeiro. Ao considerar a possibilidade de um resgate do “conteúdo histórico vivo das tradições culturais negras” transformar-se “em formas de recusa capazes de intervir ideológica e materialmente no presente, e assim de transbordar para a prática política”, o autor salienta uma forma de resistência ao regime de exceção ainda pouco visitada pelos estudos em música popular.

A análise de Treece se relaciona, em alguma medida, com o tema do artigo de Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ). Antropóloga e professora na área da Educação, Ribeiro descreve como “as escolas de samba mirins tentam inserir-se nas políticas sociais para a juventude, para a promoção da cidadania e a revitalização do sentido de comunidade” no século XXI, no Rio de Janeiro. Fechando o dossiê, o artigo de Walter Garcia (USP) também pesquisa as décadas mais recentes, mas volta a atenção para as periferias de São Paulo. Em chave interdisciplinar, Garcia apresenta e discute sete formas de relação que o *rap* (gênero musical que se afirmou, desde 1990, como a principal fonte de construção da identidade negra periférica na cidade) estabelece com o samba. O autor busca captar um processo em andamento, “marcado por alianças e tensões”. E o seu trabalho, desde o ângulo em que se situa ante o samba, assinala a presença latente daquela encruzilhada de conflitos à qual nos referimos.

Advirta-se que os dez artigos expressam pontos de vista e enfoques metodológicos de cada autor e autora, portanto, não os dos organizadores. E também que o conjunto heterogêneo permite uma visão panorâmica, mas não integral, da diversidade que as pesquisas sobre o samba apresentam atualmente. Nesse sentido, nem sempre os textos serão convergentes em seus princípios, procedimentos e conclusões. Oxalá essa característica possa contribuir para o cultivo do pensamento crítico e do diálogo, práticas desejáveis em uma sociedade que se imagina democrática – mas cujo dia a dia é pautado por variações, sempre autoritárias, ou da relação “de parentesco” entre “os que se julgam iguais”, ou da “relação mando-obediência” entre vencedores e perdedores (CHAUI, 2016, p. 20).

Agradecemos a Rodrigo Aparecido Vicente a contribuição na organização deste dossiê.

SOBRE OS AUTORES

WALTER GARCIA é professor associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

E-mail: waltergarcia@usp.br

GABRIEL S. S. LIMA REZENDE é professor efetivo do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila).

E-mail: gabriel.rezende@unila.edu.br

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo Eduardo. Qual política?. In: ARANTES, P. E. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 285-292.

_____. Em cena. In: ARANTES, P. E. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 331-339.

_____. 1964, 2016. Primeiro como tragédia, depois como farsa?. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (Org.). *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 7.

CHAUI, Marilena. A nova classe trabalhadora brasileira e a ascensão do conservadorismo. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (Org.). *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 15-22.

KURT, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Prefácio de Roberto Schwarz. 5. ed., revista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal

[*Suffering and smiling – singing: Bide & Marçal's sambas*]

Cláudia Neiva de Matos¹

Trabalho apoiado por bolsa de pesquisa do CNPq.

RESUMO • O trabalho discute a articulação ambivalente entre alegria e tristeza, característica de algumas vertentes da poética do samba e apontada em discursos críticos e jornalísticos sobre o gênero. Bastante comum nos sambas das décadas de 1930 e 1940, a conjunção entre chorar e cantar, sofrer e sambar manifesta-se nas letras, mas também na estrutura integral das obras, incluindo música e *performance*. Uma letra queixosa pode unir-se a uma melodia animada, incluindo sugestões variadas e mesmo contrastivas que vêm da interpretação vocal e do acompanhamento instrumental. Para pesquisar esses procedimentos e efeitos no corpo das obras, o trabalho elege o repertório composto, entre 1933 e 1947, pelos parceiros Alcebíades Barcelos e Armando Marçal, uma das mais constantes e produtivas duplas de compositores da música popular brasileira. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba; Bide e Marçal; letra

e melodia. • **ABSTRACT** • This article discusses the ambivalent articulation between joy and sadness, characteristic of some strands of the samba poetics and pointed out in critical and journalistic discourses about the genre. Quite common in sambas of the 1930s and 1940s, the conjunction of crying and singing, suffering and dancing the samba, can be found in the lyrics, but also in the whole structure of the songs, which includes music and performance. A complaining lyrics can be combined with an animated melody, in addition to the varied and even contrastive suggestions coming from vocal and instrumental performance. To study these procedures and effects by analysing a corpus of sambas, I take the repertoire composed, between 1933 and 1947, by Alcebíades Barcelos and Armando Marçal, one of the most constant and productive associations of songwriters in Brazilian popular music. • **KEYWORDS** • Samba; Bide and Marçal; lyrics and melody.

Recebido em 8 de novembro de 2017

Aprovado em 22 de julho de 2018

MATOS, Cláudia Neiva de. Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 21-43, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p21-43>

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil).

A própria dor é uma felicidade.
(Mário de Andrade)

*Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los,
distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério.*
(Luiz Tatit)

PARADOXOS DA ALEGRIA DO SAMBA

Em março de 2017, no fórum cibernético da Seção Latino-americana da International Association for Studies of Popular Music (IASPM-AL), a musicóloga argentina Berenice Corti levantou a questão dos “paradoxos da Alegria do Samba”. Nesse âmbito apontou três tópicos do seu particular interesse, dos quais dois diretamente relativos ao carnaval: “*el Samba de enredo como expresión carnavalesca en donde se relaten historias dramáticas o trágicas*” e “*el carnaval como expresión, en algún sentido, de experiencias de sufrimiento (esclavización, explotación)*” (CORTI, 2017). Ligados entre si, esses dois tópicos remetem para a feição negra e proletária do samba, suas origens étnicas e sociais, a história de infortúnios e violências que lhe marcaram a temática e a poética.

O terceiro tópico (na verdade, o primeiro na lista) destacado por Berenice Corti (2017) foi a ocorrência, no samba, de “*letras tristes y melancólicas en músicas ‘alegres’*”. Aqui a observação desloca-se do sentido referencial e sócio-histórico do gênero para a própria estrutura estética de sua linguagem; e o repertório em foco transcende o carnaval e o samba-enredo (que estavam no núcleo dos dois primeiros tópicos) para abarcar uma extensa gama dos chamados sambas de meio-de-ano.

Respondendo a Berenice, outro pesquisador da IASPM-AL, Tiaraju Dandrea, focalizou também as origens sócio-históricas do gênero, buscando a chave da questão na “*histórica unión del samba, de principio un canto triste y de lamento, con una fiesta europea cuyo eje sería la alegría o el brindis, llamada carnaval. Cuantas paradojas este encuentro histórico habrá producido y sigue produciendo?*” (DANDREA, 2017).

Apesar de ter suscitado poucas reações na lista de discussões da IASPM-AL (talvez devido à escassa participação de pesquisadores brasileiros), a questão levantada por

Berenice tem seu interesse e pertinência atestados pela frequência com que sempre aflorou na própria letrística do samba, nas narrativas jornalísticas a seu respeito e, ainda que não se possa apontar um trabalho específico de porte sobre o tema, em estudos acadêmicos de diversas áreas². A acomodação do sofrimento com a alegria é ademais um tópico costumeiro na cultura brasileira em geral e na reflexão sobre essa cultura. No campo do samba, ele encontra talvez sua mais intensa e fluente representação.

Até o início do século XX, os discursos (literários, históricos, críticos, artísticos) sobre a cultura brasileira mostravam-na, em geral, dominada pelas marcas da melancolia, da saudade, do exílio. Essa tristeza era frequentemente contrastada pelo belo vigor da natureza tropical, como na abertura do *Retrato do Brasil* de Paulo Prado: “Numa terra radiosa vive um povo triste”. Segundo o autor, o principal culpado por isso seria o colonizador português, cobiçoso e lúbrico: “Legaram [à terra] essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram” (PRADO, 1981, p. 17). O livro de Prado, cujo subtítulo é “Ensaio sobre a tristeza brasileira”, foi lançado em 1928. O autor, no entanto, pertencia ao grupo de intelectuais e artistas ligados ao Modernismo. E o movimento de 1922 trouxera uma proposta inteiramente diversa de conceber o Brasil, na qual a alegria é que era “a prova dos nove” (ANDRADE, 1976). A vocação para a festa, o riso e o gozo era associada principalmente às genealogias secundarizadas por Paulo Prado: índios e negros. Também no *Macunaíma* de Mário de Andrade (1973), do mesmo ano de 1928, o banzo malemolente do herói é todo o tempo sacudido pelos gestos lúdicos e pelo humor. A sensualidade, que em Paulo Prado motiva o abatimento emocional, é nos poetas modernistas um fator de alegria.

Em “Lágrimas no País do Carnaval: melancolia e música popular no Brasil”, Allan de Paula Oliveira comenta a dominância do veio melancólico na cultura brasileira (OLIVEIRA, 2014, p. 8). Para o autor, o Modernismo seria responsável pela novidade de um relevo inusual assumido pelo humor, a contrapelo de uma tradição lírica centralizada no desalento, em suas expressões românticas e simbolistas ou parnasianas.

FLOR AMOROSA DE TRÊS RAÇAS TRISTES

Cinco anos antes da Semana de Arte Moderna, em 1917, o renomado poeta parnasiano Olavo Bilac (1919) publicava um soneto intitulado “Música brasileira”. A partir de imagens candentes de sensualidade (o ritmo, a dança, o pecado, o feitiço), o poema vai em seguida dobrar-se ao peso da “tristeza/ dos desertos, das matas e do oceano”. Aqui, os cenários naturais não figuram a natureza brasileira em si, e sim remetem aos três grupos etnoculturais que formaram a população do país: respectivamente, africanos cativos, nativos indígenas e colonizadores europeus. O poema evoca uma história de perdas e desterros que reúne os povos dominante e dominados num estranho destino comum de infortúnio. A articulação de imagens postas em analogia resulta numa figura idealmente integrada, onde diferenças e conflitos são resolvidos e silenciados

2 Aqui vai um pequeno exemplo: “Ao tratar a dor e o sofrimento com ternura, o sambista faz alianças com o devir e exprime uma discreta alegria da potência de resistir. Ele diz ‘não’ à exposição excessiva ao sofrimento e, também, à política do ‘evitamento da dor’ que despotencializa a vida” (BARCELOS, 2010, p. 17).

na confluência de tristezas e saudades que engendram, em conjunto, a música do povo do Brasil.

[...]

És samba e jongo, chiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes. (BILAC, 1919, p. 19).

A bela imagem do último verso define a música brasileira como “flor amorosa”, brotada de paixões dolorosas, de um lirismo erótico e sofrido. Essa chave de ouro de um soneto finamente parnasiano retoma, muito provavelmente, o “Flor amorosa” que intitulou, ainda no século XIX, uma polca de Joaquim Callado³.

Inspirado e inspirador, o texto de Bilac representa bem certa tradição do lirismo literário de ascendência lusitana, mas pouco diz da poética (então e ainda agora) muito mal conhecida, por nós, dos povos indígenas e afrodescendentes. Somente no século XX começamos realmente a travar contato com ela. Isso aconteceu graças às modernas pesquisas da etnografia e da literatura oral, mas sobretudo graças à música popular mediatizada, primeiro espaço a se abrir no Brasil para o som, a voz e a palavra dos negros e dos pobres sem escolaridade.

No mesmo ano de 1917, surgia o que ficou sendo considerado como o primeiro registro fonográfico de um “samba” (apesar de ser na verdade um maxixe, e de se terem já apontado gravações anteriores que ostentavam a mesma denominação), gênero musical que viria a ser o principal ícone de nossa cultura popular: o “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, lançado pela Casa Edison na voz de Bahiano. Uma letra formada de estrofes meio desconexas, mas associadas pela verve crítica e bem-humorada, pelas menções à vida boêmia, pela linguagem coloquial, enfim, pelo referencial da vida urbana e moderna. Nada a ver com o lirismo melancólico que caracterizava a música popular brasileira nos versos de Bilac. Uma possível aproximação com a cultura literária, efetivamente, nos levaria muito mais para o lado da estética e visão de mundo modernistas, então em gestação, contrapostas à imagística suspirosa que ainda dominava a produção apegada à tradição parnasiana ou simbolista.

3 A polca “Flor amorosa”, de Joaquim Antonio da Silva Callado, veio a ser considerada um marco inaugural do choro. Era entre nós a primeira composição de música popular urbana que fugia dos ritmos importados da Europa e apresentava um caráter mais “brasileiro”. A música foi publicada pela primeira vez em 1880 e gravada em 1902 pela Casa Edison. A letra foi adicionada posteriormente por Catulo da Paixão Cearense, e a primeira gravação de letra e música data de 1929. No registro de 1902, puramente instrumental, com destaque da flauta, “Flor amorosa” é uma peça de andamento rápido, animada, brejeira e dançante. Gravações posteriores fizeram dela um verdadeiro choro, com andamento bem mais lento, sublinhando os floreios do contorno melódico.

Nos anos seguintes, a música popular tomava configurações diversas, expandindo e multiplicando seus formatos e expressões, ocupando cada vez mais o espaço sonoro do disco e do rádio. No final da década de 1920, a popularização do carnaval e a expansão do samba ajudam a configurar, na cultura musical da cidade, uma nova imagem de Brasil, caracterizada pelo humor, pela brincadeira, pela malandragem. Até o final dos anos 1940, o samba impera no rádio e no disco, promovido, com o apoio do Estado populista, a música símbolo da nação. Celebrado como império da alegria e do prazer, é associado a festa, dança, batucada, ritmo. Nesse período, a tópicos da tristeza, quando ocorre, é geralmente mitigada pela forma musical animada e dançante, pela ênfase rítmica, pelo humor, pela verve malandra – características compartilhadas com as marchinhas carnavalescas. Ainda não há um repertório consistente do subgênero samba-canção, que se dedicaria a cantar, em tom dolente e ritmo ameno, os pesares da alma.

SAMBA DE MALANDROS X SAMBA-CANÇÃO

Apontado como inaugurador do samba-canção, em 1928, “Ai, Ioiô” (Luiz Peixoto e Henrique Vogeler) é na verdade uma... canção. Pertence à linhagem das serestas (como “Chão de estrelas”, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, 1937) e valsas (como “Deusa da minha rua”, de Newton Teixeira e Jorge Faraj, 1939), que, na esteira das modinhas, combinam versos de expressão emotiva e sentimental com melodias cantáveis, em andamento lento. Os compositores e o estilo lírico dessas canções ligam-se geralmente à classe média e à sua educação musical e/ou literária.

O samba-canção realmente samba, de extração popular e tributário de uma cultura oral, já existe nos anos 1930, mas de modo escasso e tímido. Alguns sambas melancólicos de Noel Rosa, como “Pra que mentir” (melodia de Vadico), já estão assentando as bases do subgênero. Na obra do Poeta da Vila, há quatro composições designadas “samba-canção” e três “canções”. Porém várias outras peças, como “Feitico de oração”⁴, apesar de inicialmente executadas com levada rítmica e andamento de samba-samba⁵, ganhariam décadas depois versões mais lentas e dolentes, como belos e legítimos exemplares de samba-canção.

A imprecisão inicial da denominação “samba-canção” e a dificuldade de

4 São inúmeros os registros de “Feitico de oração”. Basta comparar o primeiro deles, por Francisco Alves e Castro Barbosa, e 1933, com a grande maioria dos registros posteriores, como os de Nelson Gonçalves, João Nogueira, Gal Costa, Marisa Lima etc.

5 Já nos anos 1920 e 1930, o estilo rítmico e poético inicial do samba, configurado notadamente pelos compositores do Estácio (Ismael Silva e Bide entre eles), vai incorporando diferentes nuances e variações que resultarão numa multiplicidade de subgêneros, designados por expressões compostas (samba-canção, samba-enredo, samba-exaltação, samba-de-breque, samba-choro etc.) e reunidos na grande e longa linhagem do samba. O termo que emprego aqui, “samba-samba”, é um neologismo que não faz parte da nomenclatura crítica assentada. Com ele, refiro-me, por um lado, a um tipo de samba associado aos primeiros tempos do gênero, antes que os seus caminhos se multiplicassem em numerosas vertentes; por outro lado, e em contraposição ao samba-canção, enfatizo a pregnância rítmica e dançante desse formato seminal.

circunscrever e conceituar o subgênero em formação vêm, em boa parte, da identificação frequentemente estabelecida entre samba-canção e samba-de-meio-de-ano. Ora, o samba-de-meio-de-ano, tal como o samba-de-quadra, não chega a constituir uma forma com características próprias. Ambos, designados por sua situação no tempo e no espaço, definem-se basicamente pelo que *não* são: não visam o carnaval nem o desfile das escolas de samba. Pensá-los como categorias musicais em si incorre no equívoco, aliás frequente, de pensar a história, a estética e a cultura do samba tendo sempre como principal referência o carnaval.

A fim de entender o samba-canção como uma linguagem de características próprias, podemos pensá-lo a partir de sua oposição ao que chamo de samba “malandro” (cf. MATOS, 1982): aquele que, desde os anos 1920, promove a ideologia e a linguagem malandras, associadas, no plano melódico, à perícia rítmica e à levada sincopada que produzem a “ginga” característica.

Essa dicção poético-musical foi elaborada inicialmente pelos sambistas do Estácio, reunidos no bloco Deixa Falar. Entre eles, o primeiro compositor a se distinguir foi Ismael Silva, quando Francisco Alves comprou parceria e lançou o samba de Ismael “Me faz carinhos” (1927).

Mulher, tu não me faz carinhos
Teu prazer é de me ver aborrecido
Ora, vai mulher, estás contrariada
Tu não és obrigada a viver comigo
[...]⁶.

Queixa, crítica e sarcasmo se unem na culpabilização da mulher e na rejeição ao envolvimento afetivo. Essa temática já era frequente na obra de Sinhô, o qual, antes mesmo dos malandros do Estácio, foi o primeiro compositor a patentear a malandragem com traço distintivo do samba e do sambista. E a malandragem era o oposto do lirismo sentimental; ostentava um ceticismo *blasé* e jocoso, como o que está nesse mesmo samba de Ismael:

[...]
A maré que enche vaza
Deixa a praia descoberta
Vai-se um amor e vem outro
Nunca vi coisa tão certa
[...]

Quando, no ano seguinte, Alcebíades Barcelos, o Bide, lança “A malandragem” na

6 As citações de letras de samba foram feitas a partir de muitos fonogramas dispersos, disponíveis em muitos sítios da internet e em coleções particulares de música digitalizada. Nesses casos, contento-me em citar os compositores, a data de lançamento da obra e, eventualmente, o intérprete.

voz do mesmo Francisco Alves⁷, a conversa já é um pouco diferente. O samba começa falando de abandonar a malandragem e a orgia para dedicar-se à bem-amada:

A malandragem
Eu vou deixar
Eu não quero outra vez a orgia
Mulher do meu bem-querer
Esta vida não tem mais valia
[...].

Nas estrofes seguintes, porém, a conversa muda de tom, deixando perceber que a opção pelo compromisso amoroso representa, na verdade, uma nova modalidade de malandragem:

[...]
Arranjei uma mulher
Que me dá toda vantagem
Vou virar almofadinha
Vou deixar a malandragem

Esses otários que só sabem
É dar palpite
Quando chega o carnaval
A mulher lhe dá o suíte

Você diz que é malandro
Malandro você não é
Malandro é Seu Abóbora
Que manobra com as mulhé.

Com suas versões e sentidos mutáveis, escorregadios e até disparatados, as representações da ética e da estética malandras convergem todavia na contraposição ao romantismo amoroso. Explorar a prostituição, como na letra supracitada, é procedimento assumido, até com orgulho, pelo personagem malandro nesse final dos anos 1920. Quando se fala em “amor de malandro”, ele traz um componente autoritário, cínico e violento:

O amor é o do malandro
Oh! Meu bem
Melhor do que ele ninguém
Se ele te bate
É porque gosta de ti
Pois bater-se em quem

7 Segundo uma prática muito usual no meio, Francisco Alves, ao gravar o samba, adquiriu também a composição, inscrevendo na etiqueta do disco seu nome como autor, ao lado do nome de Alcebíades Barcelos.

Não se gosta
Eu nunca vi
[...].

(“Amor de malandro”, de Ismael Silva, Freire Júnior e Francisco Alves, 1929).

A figura malandra ganha outras feições, talvez mais amenas, nas décadas seguintes; mas nunca se abandona ao sentimento nem ao padecimento amoroso. Isso vale também para as suas versões femininas, as quais frequentam, em contrapartida, o samba lírico-amoroso – ali onde é o sujeito masculino que verte lágrimas, abandonado pela mulher ingrata, falsa e fria.

A contraposição entre os dois veios poético-musicais do samba é expressa por Noel Rosa em “Rapaz folgado” (1933), onde ele questiona a apologia à figura malandra feita por Wilson Batista em “Lenço no pescoço” (1933), e conclui:

Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção
Eu já lhe dei papel e lápis
Arranje um amor e um violão.

A proposta de Noel se expressa, no início da letra, em termos estéticos, aconselhando que o rapaz abandone o modo de se vestir tipicamente malandro; e conclui advogando uma troca de nomes:

Proponho
ao povo civilizado
não te chamar de malandro
e sim de rapaz folgado.

Uma escuta atenta percebe que a estratégia artificiosa aconselhada por Noel é, ela mesma, o produto de um espírito malandro. Mas o que nos interessa aqui é que, elegendo o “samba-canção” como alternativa para a criação poético-musical do sambista, ele aponta a distinção característica entre os dois grandes conjuntos temáticos e estilísticos do gênero. E este é sem dúvida um caminho para chegar a uma noção mais consistente sobre a variante do samba que então começa a se configurar.

O samba-canção mantém o esquema rítmico básico e o contexto social do samba, mas tem andamento mais lento, que ajuda a realçar o desenho mais elaborado da melodia. Investimento melódico e atenuação da pulsão rítmica produzem uma música que convida menos à dança, e mais à escuta e ao canto⁸.

Na linguagem representativa do plano verbal, embora compartilhe o contexto social e cultural do samba-samba, o samba-canção desvia o foco discursivo das cenas exteriores, da crônica social, dos fatos e diálogos cotidianos e frequentemente públicos; e volta-se, com sua letra séria, melancólica ou dramática, para o interior do

8 O samba-canção mais dançante é o que se aproxima do bolero, nos anos 1950. Mas é dança de salão, de gafieira, e se dança em pares enlaçados, ao contrário do samba-samba, que se dança solto, em roda ou cortejo.

sujeito individual, em monólogos ou diálogos íntimos cujo teor é mais frequentemente amoroso, mas também pode ser reflexivo, moral, existencial.

Apenas a partir da segunda metade dos anos 1940 o samba-canção assim bem caracterizado, praticado por compositores de extração social humilde e baixo letramento, ganha espaço e firma-se como subgênero da grande família sambista. Um autor característico de samba-canção nesse período é Lupicínio Rodrigues. Começa a gravar na segunda metade dos anos 1930, e alcança sucesso com “Se acaso você chegasse” (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, 1937); mas permanece em segundo plano por um bom tempo, só começando realmente a se destacar a partir de “Nervos de aço”, em 1946 (por Francisco Alves) – este sim, um bom exemplo de samba-canção. Seu maior sucesso será “Vingança” (1951, por Linda Batista). A ele se atribui a difusão da expressão “dor de cotovelo”.

Da mesma geração de Lupicínio (1914-1974), Cartola (1908-1980) e Nelson Cavaquinho (1911-1986), também considerados hoje importantes autores de samba-canção, são naquele período reconhecidos no meio do samba, mas gravam relativamente pouco. Somente se tornarão familiares ao grande público nos anos 1960, já depois da fase da música de “fossa” e do samba-canção abolerado dos anos 1950.

RIR PARA NÃO CHORAR⁹

Esta breve digressão sobre a feição mais tristonha e sentimental do samba não pretende aprofundar a distinção entre o bom humor do samba sincopado e festeiro e o lamento do samba-canção. Ao contrário, interessa-me a maneira como, na música popular das primeiras décadas, e particularmente no quadro do que se chamava de “samba”, os opostos também podem combinar-se, de modo muitas vezes ambíguo. E por aí voltamos à questão de Berenice Corti sobre o caráter paradoxal da alegria do samba.

Na poética do samba da chamada “época de ouro”, inclusive no que se produz para o repertório carnavalesco, nem tudo é alegria e malandragem. No meio do riso e da festa, conforme observou Corti (2017), há frequentemente notas de queixa e de dor. E, para além do carnaval, a combinação de pena e prazer ocorre em diversos âmbitos e repertórios, constituindo um verdadeiro *leitmotiv* da autoimagem do samba, como a que se apresenta em “Alegria”, de Assis Valente e Durval Maia, 1937:

Minha gente
Era triste e amargurada
Inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer, salve o prazer
[...].

9 “Rir para não chorar” é o título, em 1932, de uma marcha-rancho do bloco Deixa Falar, composta por Alcebiades Barcelos. Não encontrei o registro fonográfico (creio que não existe), mas, segundo Jota Efegê (1978), era uma melodia pomposa, bonita e cadenciada. O coro cantava: “Rir para não chorar/ Quando passar/ O Deixa Falar./ Vejam a nossa beleza/ Quanta riqueza/ Para quem pode enfrentar/ Enfrentar!”.

Ou no lindo “Cantar para não chorar”, de Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres, lançado no ano seguinte:

Rir para iludir
Cantar para não chorar
Beber para esquecer
O nome daquela ingrata
Que me fez sofrer
[...].

Várias décadas depois, Caetano Veloso apontaria a longevidade dessa figura ambígua, estampada na face e na força do samba:

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
[...]
Cantando eu mando a tristeza embora

[...]
O samba é pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador
[...].

(“Desde que o samba é samba”, Caetano Veloso, 1993).

Através das artes do samba, o que deriva da dor resulta em prazer; o sujeito sai do abatimento, toma ânimo, move o corpo e solta a voz. Nesse “poder transformador”, nesse trânsito de mão dupla entre estados mutáveis da alma e do corpo reside um dos grandes mistérios e encantos do samba. E o nexa entre sentimentos e sensações díspares dessa poética verbo-voco-musical assume formas e sentidos que não se podem sintetizar ou explicar meramente pelas origens étnicas e históricas do gênero; nem pela adjacência entre infortúnio cotidiano e festa carnavalesca; nem por analogia com o dissídio da verve modernista face ao lirismo nostálgico dos poetas novecentistas.

Para experimentar e pensar tais formas e sentidos em sua especificidade e inteireza, é preciso *escutar* o próprio samba, atentar não só para o que ele *diz* mas também para *de que maneira* o diz: considerá-lo em sua linguagem integral, gerada na conjunção de letra, música e voz.

Nas décadas de 1930 e 1940, o encontro entre alegria e dor é tópicu muito frequente na letrística do samba. Manifesta-se geralmente de modo bem padronizado, quase formular, manejando verdadeiros estereótipos recorrentes, numa poética que cultiva a emulação e a palavra compartilhada. Termos-chave como “sofrer”/“chorar” e “rir”/“sorrir” aparecem constantemente vinculados, projetando uma espécie de sistema simbólico e moral. Via de regra, o pranto se dá por motor da canção, mas a

ele o canto sobrepõe sua voz, como estratégia de compensação e/ou dissimulação. Correlatamente, o samba (a orgia) é o que faz esquecer, oculta e, ao mesmo tempo, exalta os padecimentos do sambista:

Ando na orgia para esquecer
Canto para não mostrar o meu padecer
Meu primeiro amor me abandonou
[...]
Meu viver é triste, quem me vê não diz
Vivo a cantar e não sou feliz.
("Ando na orgia", Bide e Marçal, 1938).

BIDE E MARÇAL

Foi quando escutei com atenção a obra da dupla Bide e Marçal que essa face ambivalente do samba pela primeira vez se expôs nitidamente aos meus ouvidos. Naquele tempo, eu fazia pós-graduação em Literatura e estava concluindo, meio por fora dos trilhos acadêmicos da época, minha dissertação de mestrado¹⁰. O tema era a poética da malandragem no samba; o *corpus* reunia principalmente sambas de Geraldo Pereira e Wilson Batista; e a análise destacava a crônica social, o humor, a linguagem cifrada, a astúcia elegante da figura malandra. O estudo foi publicado em 1982, sob o título *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (MATOS, 1982)¹¹.

Na dissertação, a fim de mapear a diversificação do samba desde os anos 1930, eu tentava discriminar três modalidades poético-musicais do gênero: ao lado do “samba malandro” que centralizava minha atenção, o “samba lírico-amoroso” (em parte identificado ao samba-canção) e o “samba apologético-nacionalista” (em parte identificado ao samba-exaltação e ao samba-enredo). Era uma classificação bem esquemática e meio ingênua; porém, na exploração incipiente dos mistérios do samba, valeu a pena recorrer a ela para me orientar na profusão e na diversidade daquele enorme acervo – o samba – que me seduzia, mas era todo temperado de estranhezas para meu gosto e meu conhecimento de base erudita e livresca.

Não precisei ir longe para perceber a fragilidade da classificação. Em 1978, mesmo ano da conclusão de minha dissertação, Nilton “Mestre” Marçal lançou seu primeiro disco, interpretando sambas da parceria de Armando Marçal, seu pai, com Alcebiades Barcelos, o famoso Bide. A primeira coisa que me tocou, ao ver o álbum *Marçal interpreta Bide e Marçal*, foram as imagens do invólucro. Na capa frontal, há fotos dos muitos artistas famosos que compõem o coro das faixas, com Mestre

10 A dissertação, orientada por Silviano Santiago na PUC-RJ, intitulou-se *O malandro no samba: uma linguagem na fronteira* (MATOS, 1981).

11 A tópica da malandragem na música popular carioca, porém, vinha de bem antes. Tinha sido, por exemplo, trabalhada por Sinhô desde o início dos anos 1920. E se tornara uma espécie de “patente” dos sambistas que se distinguiram desde o final dessa década, notadamente no quadro das escolas de samba e no grupo do Estácio que atuava na Deixa Falar.

Marçal no meio deles. No centro da contracapa, uma foto onde Francisco Alves, elegantemente vestido, violão em punho, olhando para a câmera, estampa seu sorriso de cantor-cartaz, ladeado pelos dois compositores, mais simplesmente vestidos, cada qual com seu tamborim. Bide também olha para a câmera, meio de lado; Marçal está de perfil, atento ao “Rei da Voz”. Mas o que me chamou mesmo a atenção foram as duas grandes fotos em *close* dos parceiros, nas duas bordas da contracapa, ladeando a foto central. Semiperfiladas, voltadas para fora, em direções opostas, elas contrastam entre si: um Bide satisfeito, garboso com sua gravata e seu chapéu, discretamente sorridente; e um Marçal de camiseta, sombrio, tímido, tristonho.



Figurar – Capa e contracapa do LP de Mestre Marçal, *Marçal* interpreta *Bide e Marçal*. EMI-Odeon, 1978

Quando ouvi os sambas do disco, senti ali um contraste semelhante: alegria e tristeza, desenvoltura e queixa. Fiquei tão fascinada que projetei um trabalho sobre a dupla e inscrevi o projeto num concurso da Fundação Nacional de Artes – Funarte. Não ganhei o concurso, e a ideia foi abandonada; mas a curiosidade ficou. Várias décadas mais tarde, quando a postagem de Berenice Corti (2017) voltou a levantar a questão das alegrias paradoxais do samba, voltou-me também a vontade de trabalhar com ela. Lembrei-me daquela primeira impressão, e fui perseguir a pista que os sambas de Bide e Marçal pareciam oferecer.

A parceria entre Bide e Marçal foi uma das mais constantes e produtivas da música popular brasileira. Era uma dupla tão ajustada e fiel que os parceiros chegavam a ser imaginados como uma só pessoa. Conta-se que, quando a TV Record de São Paulo organizou uma Bienal do Samba em 1968,

[...] a produção do evento decidiu convidar compositores importantes no gênero, para apresentarem suas obras e serem homenageados, independente da competição. Entre os convites expedidos individualmente, estava lá um para o “Senhor Bide Marçal”, os produtores pensando que a dupla fosse uma só pessoa. (ACADEMIA DO SAMBA, s/d).

Alcebiades Maia Barcelos nasceu em Niterói (RJ), em 1902. Ainda menino, foi com a família morar no Rio de Janeiro, no bairro Estácio de Sá – ali mesmo onde, 20 anos depois, com seu irmão Rubem Barcelos e com Ismael Silva, Buci Moreira, Nilton Bastos, Brancura e outros bambas, ajudaria a criar o bloco Deixa Falar, considerado como a primeira “escola de samba”. Cedo se destacou como ritmista, atuando pioneiramente na instrumentação das baterias do cortejo carnavalesco. A ele se atribui a introdução do surdo e do tamborim no conjunto percussivo da escola de samba.

O primeiro êxito de Bide é “A malandragem”, gravado por Francisco Alves na Victor em 1928. Mas é o encontro com Marçal, em 1933, que lhe abre o caminho do sucesso junto a um público mais amplo. A produção de Bide é intensa até a morte do parceiro, em 1947. A partir daí, vai deixando de compor e dedica-se às atividades de ritmista. Em 1973, deixa o bairro do Estácio pelo Conjunto Residencial dos Músicos, em Inhaúma, onde morre dois anos depois, aos 73 anos, praticamente cego e paralítico.

Armando Marçal nasceu no Rio de Janeiro em 1902 e faleceu em 1947, acometido de infarto no escritório da RCA-Victor. Sua biografia é mais curta e menos conhecida do que a de Bide, mas seu nome será levado adiante no mundo do samba não só pela obra que deixou, quase toda com o parceiro principal, como também pelos seus descendentes, o filho Nilton Marçal e o neto Marçalzinho, ambos profissionais reconhecidos, principalmente como ritmistas.

De família pobre, teve uma infância difícil e cursou com dificuldade a escola primária. Tornou-se lustrador de móveis e nunca deixou de exercer a profissão para ganhar a vida – ao contrário de Bide, que abandonou o ofício de sapateiro para viver do samba. Mas já se destacava como compositor e ritmista na Escola de Samba Recreio de Ramos, fundada em 1931. Marçal chegou a ser vice-presidente da escola, e na sua quadra lançou vários sambas de sua lavra, entre os quais “Tu partiste”:

Tu partiste
Com saudades eu fiquei
O nosso amor foi uma chama
Que o sopro do passado desfez
Agora é cinza
Tudo acabou e nada mais.

Cantado no carnaval de 1933, o samba depois se transformou com a contribuição de Alcebiades Barcelos, inaugurando a parceria de longo alcance: ganhou segunda parte, um fraseado mais ágil e elegante e o título “Agora é cinza”.

Você partiu
Saudades me deixou
Eu chorei
O nosso amor foi uma chama
O sopro do passado desfaz
Agora é cinza
Tudo acabado e nada mais

Você partiu de madrugada
Não me disse nada
Isso não se faz
Me deixou cheio de saudade e paixão
Não me conformo com a sua ingratidão
(chorei porque)
[...].

Os compositores procuraram Mário Reis para dizer-lhe que tinham um samba para ele e outro para Francisco Alves. Mário solicitou-lhes que os mostrassem antes a Chico Alves, com quem estava estremecido. Entre “Agora é cinza” e “Durmo sonhando”, Alves preferiu o segundo. Mário Reis gravou “Agora é cinza” na Victor em outubro de 1933, e o samba venceu o concurso de músicas carnavalescas de 1934¹². Seria o primeiro e maior sucesso da dupla, regravado mais de cem vezes. Em 1975, foi eleito o melhor samba de todos os tempos por um júri reunido pelo produtor Marcus Pereira.

Ainda em 1934, multiplicaram-se as gravações de obras da parceria Bide e Marçal por nomes prestigiosos como, além dos já citados Francisco Alves e Mário Reis, Almirante, Carmem Miranda e outros. Começava a história de uma colaboração intensa e constante¹³, que produziria pelo menos 53 sambas, duas valsas e duas marchas. Nilton Marçal (2000) fala num acervo de 120 títulos produzidos pela dupla. Confesso que só consegui identificar 57. No lançamento desse repertório, os intérpretes mais frequentes foram Carlos Galhardo (14 fonogramas) e Gilberto Alves (9).

LETRAS TRISTES EM MÚSICAS ALEGRES E OUTROS NEXOS ENTRE DIFERENÇAS

Alguns dizem que Marçal era mais responsável pelas letras, e Bide, pelas melodias. No encarte do álbum *Bide, Marçal e o Estácio*, essa repartição de tarefas é inclusive associada à mudança de estilo observada na obra de Bide a partir da parceria com Marçal e ao contraste entre letra e melodia que se verifica em boa parte das composições da dupla:

A parceria posterior e mais constante [de Bide], com o letrista Marçal, desprezou o rico filão crítico-musical da MPB e se restringiu praticamente à temática lírico-amorosa. O exercício do prazer de fazer sambas contrastado pelo sentimento do desprazer de seus enredos. (MORAES, 1979, p. 1).

Mas também se diz que compunham da forma tradicional, um fazendo a primeira parte e o outro, a segunda. Em outro texto (sem assinatura) no encarte supracitado, a respeito do feitio mais definido e funcional que as segundas partes dos

12 No mesmo ano, a Recreio de Ramos foi vitoriosa no desfile das escolas.

13 Na verdade, “Agora é cinza” não é a primeira composição da parceria. “Companheiro dileto”, assinado por ambos, já aparece num jornal de modinhas em 1931 (cf. MORAES, 1979, p. 6), mas só seria gravado em 1936, por Silvio Caldas.

sambas adquiriram a partir de sua mediatização fonográfica, comenta-se: “Segundo Juarez Barroso, a Bide deve-se creditar o mérito de ter sido ‘o grande valorizador das *segundas*, dando-lhes a mesma elaboração poética e melódica da primeira parte, tirando-lhe aquele caráter suplementar” (MORAES, 1979, p. 6).

Severiano e Mello (1997, p. 129) afirmam: “Depois de prontas, as partes se ajustavam com facilidade, graças a uma perfeita identidade de estilos”.

Parece-me mais plausível a hipótese das funções compartilhadas. Imaginar um alegre Bide com sua música animada e um melancólico Marçal com sua poesia lamuriosa seria uma ideia esquematicamente confortável, que corresponderia à minha sensação inicial ao ver as fotos dos dois na contracapa do álbum de Nilton Marçal. Mas não seria coerente com a prática costumeira de composição naquele período e naquele meio. Nem com as muitas fotos de um Marçal sorridente e os depoimentos (como os de seu filho Nilton Marçal) que recordam um sujeito alegre e festeiro (MARÇAL, 2000).

O que importa aqui, de toda maneira, não é a vida e o caráter de cada parceiro, mas o modo como seus talentos se combinaram e convergiram no caráter e na vida de suas obras, nas quais tudo se integra e se harmoniza, inclusive a dor e o prazer. Entre os dispositivos que articulam o pesar e o gozo, o que primeiro salta aos ouvidos é, como apontou Corti (2017), a conjunção ambivalente de letra triste e música alegre.

Versos sofridos e melodia animada, sustentada por um ritmo ágil e dançante imposto pelo acompanhamento de percussão e sopros. Esse padrão não é exclusivo da parceria Bide e Marçal. Está bastante presente na poética dos sambas dos anos 1930 e 1940, e também se encontra na própria obra de cada um deles com parceiros diferentes. Teve larga sobrevida na tradição do samba, e ainda persiste no trabalho de compositores mais tradicionais. A respeito de “Coração em desalinho”, de Ratinho e Diniz, gravado por Zeca Pagodinho em 1986, Túlio Villaça faz comentários que se poderiam facilmente adequar a vários sambas do repertório que estudamos.

Trata-se de uma espécie de celebração da própria tristeza. Para um observador externo, não pode deixar de soar estranho e até ridículo a ideia de um coro cantando entusiasmado:

Agora

Uma enorme paixão me devora

Alegria partiu, foi embora

Não sei viver sem teu amor

Sozinho curto a minha dor!

“Coração em desalinho” é uma grande contradição entre letra e melodia. Se na primeira parte, esta segue quase reta, como em contração, aos poucos a amplitude vai aumentando calculadamente, com a empolgação crescendo continuamente até escalar o agudo na última estrofe, quando ocorre o correspondente a um rompante de desespero, só que com o sinal invertido, tornado numa explosão de alegria!. (VILLAÇA, 2011).

Nos sambas de Bide e Marçal, como nos de vários contemporâneos seus, a tristeza da letra é quase sempre creditada às decepções amorosas, à mulher ingrata, à situação de abandono, à quebra das ilusões, à perda do primeiro amor. O infortúnio

é enfatizado pelo contraste com a lembrança dos momentos felizes que o precederam. A ventura alcançada no amor é sempre uma lembrança que pertence ao passado. Mesmo num caso excepcional em que tal ventura se dá no presente, ela é toldada pela certeza de que o futuro trará inevitavelmente saudade e sofrimento:

No encontrar de dois olhares nasceu nosso amor
Vivo contente em te amar meu bem
Mas eu fico triste ao me lembrar
Que a morte vai nos separar
Hoje tenho a felicidade
E mais tarde sei que vou chorar
[...].
("Vivo deste amor", Bide e Marçal, 1934).

Às vezes, como já vimos, o contraponto ou a resposta existencial do sujeito aos dramas emocionais é buscar a boemia, cantar, sorrir, aparentar alegria. A reação ao sofrimento pode se dar também na clave do rancor e do desejo de vingança, enfatizando a culpabilização da mulher:

Quanto eu sinto
A tua ingratidão
Sofro com resignação
E tu jamais terás o meu perdão
Os prantos meus não mais verás
De mim jamais hás de sorrir
Hei de te ver a padecer
A dor que me fizeste sofrer
(Por isso é que eu digo)
[...].
("Quanto eu sinto", Bide e Marçal, 1935).

Geralmente, porém, o teor da letra tende a absorver-se inteiramente na queixa e no abatimento, sem nem sequer evocar a obliteração ou alívio oferecidos pelo canto e pela orgia.

Meu primeiro amor
Vem ouvir meus ais
São lamentos d'alma
Que em agonia se desfaz
Minh'alma não suporta tanta dor
Tenha pena de mim ó meu primeiro amor

Sofro só por te querer
Não tens pena de mim
Amar sem ser amado

É bem triste viver assim

[...].

(“Meu primeiro amor”, Bide e Marçal, 1938).

Nesses casos, não é dentro do campo verbal que se trava o jogo de emoções e atitudes contrapostas ou paradoxais. A ambivalência não é uma figura meramente intelectual, ela ressoa no plano complexo e sensível da canção. Podemos vivenciá-la ao escutar o corpo completo e polifacetado da obra, que inclui melodia, *performance* vocal e acompanhamento instrumental. É o conjunto desses fatores que encena um quadro de pulsões contrastivas, gerando a “alegria paradoxal do samba”.

A expressão linguística com sua tenaz melancolia vai atrelar-se e acomodar-se a um percurso musical alegre e festivo que funciona como verdadeiro motor da canção: o ânimo melódico e a propulsão rítmica e percussiva sacodem o corpo e incitam à dança. Em vários sambas (como os já citados “Quanto eu sinto” e “Agora é cinza”), a incidência de breques, com ou sem adição de texto, adiciona brejeirice e descontração que também modalizam a seriedade da letra.

Note-se que a dimensão melódica dos sambas de Bide e Marçal é o elemento mais destacado pela crítica, responsável pela inventividade que produz “sambas fluídicos, cálidos, envolventes” (MORAES, 1979, p. 1). As letras são relegadas a segundo plano, como se não apresentassem muito mais do que banalidade, sucessão de clichês e fórmulas repetidas de um samba para outro. A rejeição aos motivos compartilhados entre obras e autores pode atribuir-se, em parte, a uma ideologia da cultura letrada que prioriza a estética “artística” da originalidade em detrimento da estética “popular” da repetitividade (cf. ULHÔA, 1995). Mas estas mesmas repetição e previsibilidade ajudam a compor, no quadro amplo da poética musical da dupla, uma figura de traços marcantes e singulares. Essa figura representa uma espécie de sistema simbólico, moral, cultural, formado por variadas camadas de sentido e expressão – entre elas, os estratos de teor social e histórico, bem como os que decorrem do contato da cultura oral com linguagens poéticas de matriz literária¹⁴.

A interação entre os planos discursivos (letra, melodia, esquema rítmico, interpretação vocal, instrumentação e arranjo) não é estável e definida em suas funções semânticas e estéticas. Na própria melodia se insinuam, pairando sobre o apelo e a pregnância rítmica, gestos que apontam para um estado mais lírico: o investimento nas curvas e no desenho amplo e cuidadoso das alturas aproxima o estilo daquele que seria mais tarde desenvolvido no samba-canção, em andamento moderado ou lento. Isso porém não refreia a animação e o apelo rítmico – como em “Durmo sonhando”, no qual uma letra tristíssima alia-se a uma música tão animada quanto uma marchinha de carnaval.

Durmo sonhando

Desperto chorando

Lembrando o tempo feliz que passou

¹⁴ Alguns autores apontam na estética do samba-canção procedimentos de contrafação em relação à poesia literária. Ver, por exemplo: Borges, 1982.

Eu jurei e tu juraste
Depois me abandonaste
Minha existência está findando, esta saudade
Pouco a pouco vai me acabando
[...].
("Durmo sonhando", Bide e Marçal, 1934).

Essa mesma animação, por outro lado, pode ser atenuada ou contrastada pela *performance* vocal. A elocução do intérprete pode imprimir a uma melodia saltitante de andamento acelerado uma tonalidade doce, uma suave melancolia. Em "Durmo sonhando", o senso do fluxo melódico, a voz perfeitamente colocada e o *legato* competente de Francisco Alves aparam as arestas da segmentação sonora e contradizem o convite à dança, solicitando ouvidos que escutem, atentos e comovidos, a sua queixa.

A interpretação vocal pode infletir o sentido ou o efeito da canção para a exaltação ou para o abatimento. A esse respeito, é interessante lembrar que os dois maiores cantores da época tinham estilos bastante diversos, o que não os impediu de formar, também no começo dos anos 1930, uma dupla inesquecível. Nela, as vozes e dicções praticamente opostas de Francisco Alves – com sua voz potente e empostada a serviço do lirismo e do drama – e Mário Reis – com sua voz discreta e jocosa, explorando meio ironicamente as inflexões da voz falada – faziam um par perfeito.

E é preciso observar também os instrumentos e o arranjo musical. Tanto Bide quanto Marçal foram excelentes ritmistas, considerados a melhor dupla de tamborins de sua época nos estúdios de rádio e gravação. Presença marcante nas gravações originais, a percussão será também enfatizada na leitura que Nilton Marçal faz da obra da dupla, no LP de 1978. Além de cantor, foi ele próprio exímio percussionista, comandando por mais de vinte anos a bateria da Portela. Caminho semelhante foi seguido por Marçalzinho, que atuou em várias escolas como diretor de bateria.

Algumas das composições de Bide e Marçal celebram os instrumentos que contribuíram para o êxito e renome dos autores no meio do samba. "Barão das cabrochas" exalta o tocador de surdo, cuja invenção é costumeiramente atribuída a Bide:

Controlo a escola
No surdo eu dou bola
Lá em cima o rei pequeno sou eu
Barão da cabrochas, luminoso cartaz
Se eu não estiver na escola
Nada se faz
[...].
("Barão das cabrochas", Bide e Marçal, 1945).

E o apego ao tamborim é o tema de um dos raros sambas que Marçal compôs sem a colaboração de seu parceiro fiel:

Deixei o meu tamborim no sereno
Orvalho da madrugada molhou
Sei que está chegando a hora
A lua está me esperando
Sem meu tamborim não vou

Sei que estou fazendo falta
No meio da batucada
Só porque não vou sambar
[...].

(“Sem meu tamborim não vou”, Armando Marçal e J. Portela, 1943).

Relevância e prestígio conferidos ao sambista pela perícia rítmica derivam da função agregadora que a percussão desempenha na realização da música em grupo e da festa comunitária. Muito diverso é o sentido atribuído ao violão, instrumento que serve ao acompanhamento da voz mas também à execução melódica, num ambiente mais íntimo e personalizado. Em oposição ao movimento coletivo e ao apelo coreográfico da percussão, o violão está presente no âmbito do canto solo, na expressão individual, na exposição da alma que reflete, divaga e sonha. Integrou a linguagem da modinha e da seresta. Não por acaso, os conselhos que Noel dirige ao “Rapaz folgado” situam o violão no polo oposto ao da malandragem, associando-o ao sentimento e à escrita poética que produzem o samba-canção:

Da polícia quero que escapes
Fazendo samba-canção
Eu já lhe dei papel e lápis
Arranje um amor e um violão.

Mais adiante, na bossa-nova, o instrumento ganhará novas conotações, mais leves e menos sombrias, mas sempre ligadas ao âmbito da subjetividade.

Participando da história poética dessa imagem persistente na letrística da música popular, o violão aparece em vários sambas de Bide e Marçal como companheiro do sujeito solitário, confidente e alterego que se manifesta na alegria e na dor, no som e no silêncio.

A primeira vez
Que eu te encontrei
Alimentei a ilusão de ser feliz
Eu era triste sorri
Peguei no pinho e cantei
Muitos versos eu fiz
Em meu peito guardei
Um dia você partiu
Meu pinho emudeceu

E a minha voz na garganta morreu
[...].
("A primeira vez", Bide e Marçal, 1940).

Violão amigo ouve os meus ais
Hoje os meus segredos não suporto mais
Talvez tu compreendas meu sentir
Quero exprimir neste samba o tanto que sofri
Quem de mim sorriu por certo há de chorar
Quando ouvir alguém cantar
[...].
("Violão amigo", Bide e Marçal, 1942).

[...]
Fico nas cordas do pinho
Dizendo tudo o que sinto
Meu companheiro dileto
Sabe que eu falo e não minto
Ele é o meu consolo, é quem chora comigo
Mora na minha choupana e ouve o que eu digo
[...].
("Companheiro dileto", Bide e Marçal, 1936).

Entretanto, nos arranjos instrumentais das primeiras gravações destes e de outros sambas, o violão tem função secundária em relação ao protagonismo dos sopros (principalmente a flauta) e da percussão. Ou seja, o que se encena na letra não se deixa ouvir no som musical. Mais uma vez, aqui se entrelaçam sugestões dissonantes entre os diferentes estratos que compõem a canção.

CONCLUSÃO

A ambivalência de dor e prazer deriva de uma estrutura complexa. No mesmo fonograma, os diversos elementos que constituem o conjunto da obra-canção podem atuar de modos variados e até contrastantes, que todavia se harmonizam aos ouvidos habituados do público. Quando a escuta crítica se faz inclusiva, capaz de transitar entre a análise e a síntese, percebe que as aparentes dicotomias ou paradoxos não se fundam sobre bases apartadas e estanques, mas movem-se num espaço pleno de sugestões dinâmicas.

A impressão de uma "alegria paradoxal" que o samba provoca em nossos ouvidos de "estrangeiros", e que tentamos compreender e relatar mediante noções técnicas e teóricas, é característica de uma recepção crítica ilustrada. É um "problema" para os pesquisadores, não para os sambistas ou para a grande comunidade que nos acostumamos a chamar de "mundo do samba". O problema nos impele às tarefas intelectuais da observação, da investigação, e daí brotam resultados decerto

aceitáveis. Por exemplo, é possível ver nessa conjugação de alegria e tristeza analogias com os gestos e situações de resistência e conformismo praticados ou experimentados pelos grupos étnicos e sociais carentes e oprimidos. Mas, tanto pela via contextual e sociológica quanto pela via da análise intrínseca, a “explicação” que mal ou bem logramos produzir daquele estranho objeto – o tal “mistério do samba” – sempre soa incompleta ou insatisfatória face ao poder que o próprio objeto exala e guarda. A simplicidade aparentemente padronizada e estável do objeto é na verdade movida por uma força que extrapola os sentidos e determinações históricas, porque está no campo da *poesia*: a *poesia* que Paul Zumthor (2000, p. 15) define como “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”.

O *profundamente humano* é a matéria e a energia do poético em suas muitas formas. Não se trata de qualquer imagem mítica do samba, mas sim da fantástica elaboração da sua linguagem tão peculiar e tão compartilhada, cujo poder (como o de outras formas verbo-voco-musicais) age simultaneamente sobre tudo o que é o ser humano, em corpo e alma. O corpo, que canta e dança, é talvez a dimensão que se presta mais imediatamente ao convívio e à interação. A alma é onde o sujeito pode se isolar, se esconder, experimentando o estar só. Mais ou menos como dizia Manuel Bandeira (1974, p. 156) em “Arte de amar”:

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

Agora, voltemos à hipótese inicial sobre a união de letras tristes com músicas alegres. Luiz Tatit ensinou que a arte do cancionista consiste em “equilibrar [com aparente naturalidade] a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 1996, p. 9). Sua teoria da canção oferece bons dispositivos analíticos para observar a articulação entre os percursos linguístico e musical, a partir dos quais o autor delinea duas vertentes básicas da linguagem cancional popular. Numa delas predominam as tensões *passionais*, destacando os gestos amplos do perfil melódico, a sustentação das notas, o andamento reduzido e o ritmo amortecido, entre outros efeitos coerentes com uma postura contemplativa e interiorizada. Na outra predominam as tensões *temáticas*, investindo na articulação e pulsação das notas, privilegiando o ritmo, a percussão, a reiteração melódica e linguística, os impulsos somáticos exteriorizados, o convite à participação física. O samba-canção afina-se com a linguagem da passionalização, o samba sincopado com a linguagem da tematização.

O repertório aqui examinado mistura traços das duas dicções, realizando uma possibilidade apontada pelo próprio Tatit (1996): essas linguagens não são estanques, e sim intercomunicáveis, com mais ou menos manifestação dos traços de uma e de outra. Usada com a maleabilidade indicada pelo autor, a classificação nos ajuda a compreender o formato composto dos sambas de Bide e Marçal, com seus cruzamentos entre interioridade e exterioridade, estado anímico e ação corporal.

Finalmente, pode-se observar uma analogia entre o processo constitutivo desse formato e o que se deu na linguagem do lundu, antepassado direto do samba:

O lundu-dança seria apoiado em estribilhos curtos, eventualmente intercalados por chulas, sempre estivera fora dos salões. Ao contrário, o lundu-canção “sofisticou” sua estrutura aparentando-se à modinha erudita, sem deixar de lado o exotismo atribuído ao lundu-dança. (LIMA, 2013, p. 126).

O amálgama do tônus dançante da música (assegurado pelo andamento, pela energia rítmica ou pela interpretação jocosa do cantor) com o tônus emocional da letra (e às vezes também de certos traços melódicos, vocais e instrumentais) é o que move esses sambas. Neles o sujeito se encontra com as penas da vida, aquelas que traz dentro de si, mas também com a vida da comunidade à qual ele pertence e para cuja festa contribui com o que sabe sentir e fazer: o canto, o batuque, a arte do sambista. A história e o sujeito estão inteiros ali, em contraponto justo e verdadeiro, porque o samba que é “dono do corpo” é o mesmo que “nasce no coração”¹⁵.

SOBRE A AUTORA

CLAUDIA NEIVA DE MATOS é professora doutora no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e vice-presidente (2016-2018) da Seção Latino-Americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL).

E-mail: laparole@terra.com.br

REFERÊNCIAS¹⁶

ACADEMIA DO SAMBA. Marçal. Disponível em: <academiasamba.com.br/memoriasamba/bambas/04-marcal.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1973.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BARCELOS, Tânia Maia. Subjetividade e samba: a dor pede passagem. *Psicologia em Revista*, v. 16, n. 1, Belo Horizonte, abril 2010.

¹⁵ Alusões ao título de um livro de Muniz Sodré (*Samba: o dono do corpo*) e ao último verso de “Feitio de oração”, de Noel Rosa e Vadico.

¹⁶ LPs e CDs constantes desta relação contêm material iconográfico e textual escrito ou falado (depoimentos) citados no trabalho.

- BIDE, Marçal e o Estácio. LP. Texto do encarte. Coleção História da Música Popular Brasileira. Abril Cultural, 1979.
- BILAC, Olavo. Música brasileira. In: _____. *Tarde*. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1919, p. 18-19. Ex-libris José Mindlin. Disponível em: <digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4541/1/002927_COMPLETO.pdf>. Acesso em: jun. 2018.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. V. I. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- LIMA, Ari Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. *ArtCultura*, v. 15, n. 26, Uberlândia, jan.-jun. 2013.
- LISTA de discussões da International Association for Studies of Popular Music, Seção Latino-americana. Disponível em: <iaspm-al@googlegroups.com>. Acesso em: 1º nov. 2017.
- MARÇAL, Nilton. *Marçal interpreta Bide e Marçal*. LP. EMI-Odeon, 1978.
- _____. *Mestre Marçal*. CD. Coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: Sesc, 2000. Gravação original realizada em 9/3/1991 para o programa *Ensaio*, TV Cultura de São Paulo.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *O malandro no samba: uma linguagem na fronteira*. Tese (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1981.
- _____. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Ibrasa; Brasília: INL, 1981.
- MORAES, Renato de. Encarte do LP *Bide Marçal e o Estácio*. Abril Cultural, 1979. (História da Música Popular Brasileira).
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. V. I: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TATTI, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Estilo e emoção na canção – notas para uma estética da música brasileira popular. *Cadernos de Estudo – Análise Musical*. São Paulo; Belo Horizonte: Atravez, v. 8/9, 1995, p. 30-41. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Estilo_e_emocao_na_cancao_Versao_online.pdf>. Acesso em: 17 set. 2017.
- VILLAÇA, Túlio Ceci. O samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor. Sobre a canção e seu entorno e o que ela pode se tornar. Disponível em: <<https://tulioவில்aca.wordpress.com/2011/10/14/o-samba-e-o-pai-do-prazer-o-samba-e-o-filho-da-dor/>>. Acesso em: 2 out. 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Samba: um ritmo negro de resistência

[*Samba: a black rhythm of resistance*]

Amailton Magno Azevedo¹

Este artigo contém partes modificadas da tese de doutorado *A memória musical de Geraldo Filme – os sambas e as micro-áfricas em São Paulo* (PUC-SP, 2006).

RESUMO • Este artigo pretende situar o samba sob o prisma da crítica pós-colonial, que permite uma abordagem sobre a cultura negra como uma contestação à modernidade. Importa destacar que o texto se organizou a partir das seguintes questões problematizadoras: estilo negro, corpo negro e microáfrica. Defendo um rearranjo sobre historiografia que tratou do samba. Que suas origens se encontram na Bahia e Rio de Janeiro já se sabe; o que é necessário é observar que o mapa do samba é dilatado, fluido e multidirecional. A partir desse rearranjo, pretende-se pensar a cidade de São Paulo deslocada do chavão que sempre lhe foi atribuído, como túmulo ou algo parecido, quando se trata de samba.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Estilo negro; corpo negro; samba e microáfrica. • **ABSTRACT** •

This article aims to situate samba under the prism of postcolonial, criticism that allows an approach to black culture as a challenge to modernity. It should be noted that the article was organized from the following problematizing questions: black style, black body and micro-Africa. I defend a rearrangement on historiography that dealt with samba. That their origins are found in Bahia and Rio de Janeiro and Bahia is already known; what is needed is to observe that the samba map is dilated, fluid and multidirectional. From this rearrangement, we intend to think of the city of São Paulo displaced from the buzzword that has always been attributed to it, as a tomb or something similar, when it comes to samba.

• **KEYWORDS** • Black style; black body; samba and micro-africa.

Recebido em 6 de novembro de 2017

Aprovado em 24 de julho de 2018

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p44-58>

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil).

ESTILO NEGRO: UMA VISÃO DE MUNDO

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. (GILROY, 2001, p. 164).

Os debates sobre a experiência trágica da diáspora africana nas Américas têm deixado de ignorar a música para pensar as “respostas negras à modernidade” (GILROY, 2001, p. 158). Para além do discurso – falado e escrito –, e do figurativo, a música negra expressou aspectos da subjetividade performática, onde corpo, gestos, dramaturgia se constituíram em uma complexa forma de elaborar comunicação e conhecimento. Na diáspora negra, a música consistiu em linguagem performática e o meio pelo qual se expressaram ideias, bem como o corpo, a oralidade e a religião constituíram o que se pode designar como filosofia e arte negra (THOMPSON, 2011)².

Forjadas no circuito do *Atlântico Negro* (GILROY, 2001) e tecida nos contatos interculturais entre diferentes nações oriundas das regiões centro e oeste africanas e extra-africanas, essa filosofia e arte inauguraram um estilo negro que se projetou como uma “descoincidência” cultural à modernidade europeia. Estilo este dotado de volume e vibração, tal qual se constata na estética capilar, na polirritmia, no riso, dança, culinária, vestuário, pintura e plasticidade corporal, bem como numa consciência comunitária explicitada na relação entre os vivos e entre esses com o mundo dos ancestrais. Leopold Senghor (2011, p. 73-93) afirmava ser esse estilo o contributo fundamental do negro para a humanidade.

Na contramão da corrente filosófica instituída na modernidade europeia, Leopold Senghor, ao inventar uma africanidade pautada na razão sensível, estabeleceu um outro prisma para pensar a negritude. Para esse autor, segundo Sanches, o ser negro se definia como algo “oposto às Luzes, em que a comunidade, o sentimento,

2 O autor considera que a arte e a religião são as expressões que constituem a filosofia africana e afro-americana.

o ritmo e a totalidade concreta” contrastariam com as “abstrações racionalistas” (SANCHES, 2011, p. 22). Apesar de inédita, a tese de Senghor se esgotou pela construção romântica que reproduzia os estereótipos criados no Ocidente sobre os negros. Sua tese encapsulou a ideia de africanidade dentro de um atavismo essencialista. Para Manuela Sanches (2011, p. 22), apesar da justa crítica ao construto de Senghor, este nunca deixou de vislumbrar a negritude como uma “celebração da diferença que não exclui os intercâmbios transculturais”.

Stuart Hall (2003) recoloca o estilo negro em novos termos. Reposiciona a ideia no contexto da cultura de massa. Afirma que esse modo de viver é resultado de complexas relações entre as origens africanas e as dispersões da diáspora. No diálogo entre culturas, elabora inovações linguísticas, estilização do corpo, estilos de cabelos, gingados, novas formas de companheirismo e comunitarismo. Sempre como expressões híbridas formatadas entre os signos e símbolos dominantes e subalternos. Para Hall (2003, p. 324), o estilo, a música e o corpo negro irrompem novas estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação da cultura, bem como significação crítica e como um ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Para Homi Bhabha (2007, p. 292-325), esse fenômeno constitui a emergência de um cosmopolitismo vernacular, dissonante ao estilo de vida ocidental, ou seja³, outras formas de vida e autorrepresentação avessas aos estereótipos coloniais. As afirmações propostas por Hall desconstruem qualquer pretensão essencialista e atávica. Muito pelo contrário, as novas versões do estilo elaborado entre as constelações de signos e símbolos culturais africanos e afrodiaspóricas refundam como algo histórico e nunca natural e biológico.

Esse estilo foi algo vital para nós afrodiaspóricos, que, desde o século XVI, por meio das artes, da música e da religião, pudemos refabricá-lo no Atlântico Negro. Não só o reposicionamos no mundo, como estabelecemos uma geopolítica de resistência ao etnocídio cultural e físico. A preservação da polirritmia (ritmos cruzados) africana se constituiu como a estrutura medular dos ritmos negros nas Américas. Os estudos afirmam que “os princípios estéticos foram os elementos da cultura africana que mais perduraram e resistiram nas Américas” (THORNTON, 2004, p. 296). Ninguém mais duvida que “a música e a dança africanas estão na raiz da música e da dança afro-americana e, além disso, que essas manifestações culturais são as mais apreciadas e apropriadas à cultura europeia e americana” (THORNTON, 2004, p. 296).

Desse modo, a cultura negra nas Américas se desdobrou numa pluralidade e multiplicidade de expressões culturais que reposicionou o estilo negro onde a “África” é ponto de partida e de chegada. O modo de viver dos africanos escravizados e ex-escravizados refabricou e trançou a espinha dorsal dessas expressões, que não se limitaram ao Brasil, mas se estenderam por todas as Américas e ilhas caribenhas (BRAGA, 2012). Traços culturais africanos que atravessaram séculos resistindo ao tráfico, à máquina escravista e ao racismo, ficando retidos na retina e na sensibilidade.

Do lado de lá do Atlântico Sul, as Áfricas e suas múltiplas historicidades legaram

3 Nesse capítulo, o autor desenvolve a ideia de um novo internacionalismo emergente ancorado nas narrativas dos subalternos.

uma usina de saber-fazer e filosofias que se prolongaram em litorais, matas, pantanais, florestas, fábricas e asfaltos brasileiros. Do lado de cá da margem, impossível pensar o Brasil sem esses prolongamentos. Impossível sim, pois, quando se trata de artes, poesia, música, culinária, religião, mundo afetivo e sensível, a presença do negro em torno dessas questões se faz sentir de modo explícito e vigoroso (SODRÉ, 1998).

Musicalidades, oralidades, ritmos ressoam aos ouvidos solicitando uma atenção maior diante da cegueira do historiador mimado nas tradições da escrita. A historiografia que tratou das dimensões religiosas, musicais e da dança afirma haver uma rede complexa e multicêntrica de traços culturais africanos que foram reposicionados no contexto das Américas. As musicalidades e as danças sempre foram, para os grupos negros, formas de saberes que se expressaram como arte, comunicação e pensamento, em substituição ao discurso e à política de marcas ocidentais (GLISSANT apud GILROY, 2001).

O CORPO NEGRO EM QUESTÃO

As refabricações dos estilos e modos de vida tiveram no corpo o seu suporte vital para reavivar os vínculos com a África. Muniz Sodré (1998, p. 12) afirma que o negro no Brasil foi capaz de resistir e de impedir que o seu corpo se tornasse uma máquina coisificada. No lugar do corpo máquina, um corpo plástico capaz de forjar uma exuberância narcísica, afirmando-se por meio de uma vitalidade, impregnando o ambiente vivido – do quilombo ao engenho, das plantações às cidades (SODRÉ, 2015, p. 242, 243). No universo da cultura negra, a memória do corpo-música e a da música-corpo são indissociáveis, dependentes uma da outra, complementando-se, interpenetrando-se e reelaborando a “África” na sua dimensão rítmica, na palavra oral sacralizada, nas devoções religiosas aos ancestrais, na arte visual e comunicativa.

Além da música, o estilo negro expressou-se em artes do corpo: pinturas, tecidos, tipos de cortes de cabelos, penteados, tatuagens e moda. Tais expressões tornaram possível também fazer perdurar signos afro-atlânticos no Brasil e nas Américas. Na contramão das representações platônicas e cartesianas que consideram o corpo um amontoado de órgãos desimportantes, este, nas cosmogonias negras, assume uma particularidade cultural (MONGÁ, 2010, p. 132, 133). Música, dança, pintura e evocação dos ancestrais significam modos de celebrar a vida, o que implica em desafiar uma visão desencantada do mundo.

De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção da identidade. (MUNANGA; GOMES, 2006, p. 116).

Uma política do corpo para enfrentar as adversidades. Expressão ativa que, por meio das artes e religiosidade, se portou e se porta como lócus de resistência

a processos de morte cultural. Não seria exagero afirmar que a cultura negra no Brasil guarda forte pertença de valores afro-atlânticos. Não só na Colônia, Império ou República velha, mas no cotidiano atual que escancara, aos olhos dos vivos, seja no espaço público ou no privado, esse legado inegável – uma arqueologia de saberes na contracorrente do instituído.

Mas nada de pureza africana – muito pelo contrário –, o negro se envolveu de modo a penetrar todo os poros da vida social; suportou e ainda suporta racismos, segregações à moda tropical, mas resiste a extermínios físico e cultural pelas bordas, periferias, subúrbios e enclaves empobrecidos nas áreas centrais das cidades brasileiras.

Isso não significa deixar de perceber um relativa desesperança e distopia na vida dos negros (WEST, 1994). Estudos sugerem que a escravidão e o colonialismo provocaram nos africanos um vergonhoso processo de desonra (APPIAH, 2012, p. 114). Experiência estendida nas Américas, a máquina escravista e o esquecimento pós-escravidão solaparam a humanidade dos negros, que tiveram de refazer as rotas para persistir com valores e filosofias. Juntar os cacos para continuar seguindo.

No lado frio da civilização do asfalto, toparam com as piores condições de ser e estar no mundo. Os processos de favelização e periferização, no contexto das cidades, expressam muito bem o fracasso que foi e é o Brasil pós-abolição na vida dos negros. Diante das adversidades, essa relativa desesperança no contexto da cultura de massa se transformou em hedonismo e egocentrismo. Uma descrença alimentada pela droga, pelo crime, pela violência policial, pobreza e racismo. Mas é preciso ter coragem para entender os sistemas de verdade que matam os negros e pobres, pois, segundo West (1994), será essa coragem que impedirá a esperança de ser eclipsada pela desesperança.

O elogio do estilo negro é uma aposta que pretende um deslocamento da percepção, centrando as atenções nas narrativas negras ancoradas em saberes de matriz pan-afro-americana. Se a escravidão e o pós-abolição empurraram-nos, por um lado, para um mundo sombrio e asfixiante, por outro, pudemos semear saberes por todos os lugares e culturas. Desse modo, não seria exagero afirmar que a modernidade também é negra. Mas, como dissenso, contraponto, desvio ao texto ocidental (WEST, 1994).

A perspectiva aqui adotada é de centrar o olhar nas narrativas transnacionais e transculturais nascidas no sul global, bem como descartar qualquer lente que aprisione, numa jaula, a “África” brasileira. Tudo é movimento. O *sendo* é sempre preferível no lugar do *ser*. A raiz, a tradição, o vernacular já estão conectados e amalgamados à cultura mundo, desde a terrível travessia do navio às antenas e frequências do universo digital. Qualquer pretensão que busque identificar uma raiz negra intocada não passa de mera ilusão colonial.

O SAMBA EM QUESTÃO

O samba, explicitamente, preserva, na dimensão rítmica e corporal, o que designei de estilo negro. Os estudos afirmam que foram os bantu da região Congo-Angola os semeadores, aqui no Brasil, de formas musicais, padrões rítmicos, modulações

vocais, instrumentos como a cuíca, o caxixi, o berimbau e modos de dançar ancorados na cintura. Considera-se Bahia e Rio de Janeiro como espaços de criação. Mas suas ramificações contaram com a presença de músicos de diferentes regiões do país, como São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco e outros estados, que interferiram na formação do samba nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro (LOPES, 2005).

Mesmo sendo um gênero resultante das estruturas musicais híbridas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se tornou expressão musical em todo o Brasil. O samba contém inúmeras ramificações: samba-choro, samba-canção, samba de terreiro, samba de exaltação, samba-enredo, samba de breque, sambalanco, samba de gafieira, bossa nova, samba-jazz, samba de partido alto, samba de morro, samba de quadra e samba *rock* (ver MUNANGA; GOMES, 2006).

De todas essas ramificações, os estudos revelam que o samba de partido-alto é a modalidade que mais preservou as origens dos batuques Congo-Angola e está na base do surgimento de outros gêneros musicais do século XIX, como o lundu e o samba chula, amaxiado e de morro (Estácio) (DINIZ, 2008).

Durante as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música inferior, primitiva e lasciva. A partir dos anos 1930, com a Era Vargas, tornou-se símbolo da nacionalidade. Durante esse período, houve “incentivos ao carnaval das escolas e a utilização da recém-inaugurada radiodifusão”, ajudando “a expandir o gênero nacionalmente” (DINIZ, 2008, p. 16). Nos anos 1940, o “samba passa ser sinônimo de brasileiro e ganha fama internacional, de forma que hoje o mundo inteiro vê o Brasil como berço do carnaval e do samba” (DINIZ, 2008, p. 16). Desse modo, o ritmo foi transformado em queridinho do Brasil. Filtrado e adoçado ao sabor do projeto varguista, o samba penetrou o imaginário como símbolo da identidade nacional, da miscigenação e da brasilidade.

Apesar dessa captura, pode-se detectar na história de sambistas uma perspectiva em desacordo com a expectativa nacionalista. Nelson Cavaquinho sugeriu uma outra via ao cantar os versos “tire seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”⁴. A história desse ritmo está marcada também pela melancolia como assim ficou registrado no samba a “Flor e o espinho”. Ou então pela crítica social, como cantou Leci Brandão na música “Zé do Caroço”⁵. Uma explícita crítica à exclusão, à invisibilidade, à humilhação, “Zé do Caroço” é o herói do morro, da favela, dos esquecidos. Esse herói destrói o mito da brasilidade paradisíaca. Ambos os sambas são compostos no período pós-Vargas, e por meio deles é possível refutar a tese da harmonia dos contrários e da democracia racial que pretendia habitar o imaginário brasileiro.

Outra questão importante é pensar a dimensão multicêntrica do samba, ou seja, seu movimento expansivo, dilatado, giratório, vibrante e multidirecional. Deve-se rearranjar as narrativas historiográficas que trataram da história musical no

4 A música “A flor e o espinho” é de autoria de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. A letra foi composta por Guilherme de Brito em 1957, e Nelson Cavaquinho, autor da melodia, a gravou em 1973 no disco *Nelson Cavaquinho* pela gravadora Odeon.

5 Leci Brandão compôs a música “Zé do Caroço” em 1978, mas a gravou em 1985 no disco *Leci Brandão* pela gravadora Copacabana.

Sudeste. Afinal, que há samba na Bahia e Rio de Janeiro já sabemos; mas o mapa do samba é fluido e multidirecional. Sem deixar de considerar as legítimas heranças bantu do samba baiano e carioca, outras paragens também desdobraram esse gênero sob as dinâmicas específicas em diálogo também com as mesmas heranças. Sendo assim, me parece pertinente considerar memórias de sambistas que produziram canções as quais levaram em consideração espaços, saberes, hábitos dos lugares que viveram e que se constituíram em outras estéticas rítmicas e melódicas. A partir desse rearranjo, pretende-se pensar a cidade de São Paulo deslocada do chavão que sempre lhe foi atribuído, como túmulo ou algo parecido, quando se trata de samba.

O SAMBA EM SÃO PAULO: AS MICROÁFRICAS EM QUESTÃO

A afirmação de que tudo em São Paulo é italiano perde força quando se detectam os rastros de memórias negras na cidade (SANTOS, 1998). Passada a sanha de querer embranquecer o país com a política de imigração da República Velha, a cidade foi tomada por outras ondas migratórias, dentre elas, a de negros e mestiços do Nordeste e do Brasil Central. Com eles, as práticas rítmicas e festivas herdadas reanimaram culturalmente o centro e a periferia da metrópole, sem esquecer, contudo, das contribuições dos antigos redutos negros da cidade concentrados nos bairros da Barra Funda, Bixiga, Glicério, onde o samba paulista nasceu. Deve-se considerar também a presença das irmandades negras, como a que se formou em torno da construção da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no antigo Largo do Rosário, em 1711, transferida para a região do Largo do Paissandu em 1906.

Em regiões distantes do centro histórico, comunidades de negros e suas práticas sociais se formaram no antigo Bosque da Saúde, em Pirituba e no Quilombo do Jabaquara. Rastros de uma São Paulo negra que inibem qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza. Culturas musicais e religiosas irrigadas e hidratadas pelos valores culturais afro-atlânticos. A África religiosa e musical estava em toda parte: vissungos, orixás, Jesus e outros santos. No campo musical, a presença triunfante dos tambores perpetuando a memória dos ritmos cruzados africanos (polirritmia). Concreta e simbolicamente, a África musical e religiosa era tomada como ponto de partida e chegada. De modo que os negros persistiram com sua memória nas ruas, esquinas, avenidas, becos e vielas. Uma parte da metrópole que se queria negra por meio da reza, do carnaval, da música e da dança.

Muniz Sodré afirmou, em *O terreiro e a cidade* (1998), que as heranças jeje-nagô e congo/angola definiram outro paradigma civilizatório, avesso ao modelo ocidental de cidade. Ancorado numa ética comunitária, o “Terreiro” seria a contranarrativa teimosa de outro padrão que irrompeu um “projeto aberto”, permitindo afirmar a diferença étnica e cultural.

Tomei aqui as considerações de Muniz Sodré e o diálogo com as fontes para definir o conceito de microáfricas e para olhar a metrópole sob o prisma da diferença. As microáfricas consolidaram uma geocultura, transgredindo o esquadramento do espaço urbano como projeção europeia, como se pode notar nos rastros culturais

negros detectados por Olga Rodrigues Von Simson, na sua pesquisa sobre o carnaval em São Paulo. Olga fez um minucioso estudo dessa manifestação vivida por negros e brancos. No que toca à presença negra, a autora deixou uma importante contribuição ao rastrear as origens rurais, as manifestações dos cordões nas primeiras décadas do século XX e a formação das escolas de samba e sua institucionalização no final da década de 1960.

Importa também destacar que a pesquisa da Olga, ao centrar a atenção nessa presença negra, revela a formação de territorialidades que demarcaram, por toda a cidade, outra cultura urbana em bairros como Barra Funda, Bixiga, Vila Matilde, Casa Verde, Cambuci e Glicério (SIMSON, 2007). Sendo assim, me parece pertinente a afirmação da existência das microáfricas como discrepâncias culturais que se disseminaram pela cidade, do centro à margem, do oeste ao leste, do sul ao norte, configurando assim uma metrópole negra.

Em São Paulo, a primeira agremiação de sambista a levar o nome de “escola de samba” foi a Lavapés, fundada em 1937. Wilson Rodrigues Moraes (1978) afirma que as primeiras escolas em geral tinham a peculiaridade de serem organizadas pelas famílias negras, sugerindo, portanto, uma rede familiar que protagonizava a formação de uma instituição cultural de relevância ímpar para afirmar valores das microáfricas na cidade.

Entre as décadas de 1930 e 1950, os negros de São Paulo praticavam o samba e o carnaval como forma de diversão. Não havia ainda nessas décadas uma intencionalidade voltada para a organização sistemática do carnaval com competições, fantasias e sambas-enredo. Reuniam-se na região da Praça da Sé, entre as ruas João Mendes, Direita e Quintino Bocaiúva, apenas para brincar o carnaval. Vinham de diferentes partes da cidade, entre 40 e 50 brincantes⁶, juntando ritmistas – entre 20 e 30 –, que improvisavam tambores com latas de lixo, cavaquinhos e sanfonas e, de maneira improvisada, dançavam os sambas e jogavam a tiririca ou pernada paulista (AZEVEDO, 2017, p. 72 e 73).

As escolas de samba transformaram-se em espaços sociais organizados, embora não houvesse uma competição administrada pela prefeitura, a exemplo do Rio de Janeiro, e desde aquela época já eram procuradas pelos políticos brancos em período pré-eleitoral com promessas de empregos públicos e verbas para ampliação e construção de quadras e doação de terrenos.

Havia também uma experiência negra forjada nos bailes e salões de dança. Os salões de dança na região da Praça da Sé, Patriarca, Largo São Bento, Rua Direita, dentre outros, serviam como espaços de vivência e difusão de uma rede de sociabilidades forjadas nos bailes. Entre os anos 1940 e 1960, os salões de dança eram os lugares onde a vida noturna era vivida pelos negros. Durante os finais de semana, esses grupos pobres iam dançar nos salões que existiam na região da Liberdade, como o Paulistano da Glória (Rua da Glória, 132, região do Brás), o Palmares (Rua do Gasômetro, região da Praça da Sé), o Sandália de Prata e o Som de Cristal (Rua Rego Freitas) e o Caçamba, que se situava na Rua Quintino Bocaiúva e era o mais

6 Depoimento, ao autor, do sambista Seu Carlão General da Banda, em abril/2006.

comentado e frequentado entre os salões – porque promovia bailes tanto nos fins como no meio da semana⁷.

Os salões, durante o meio e os finais de semana, fortaleciam a rede de convivência, preenchendo o intervalo deixado pelos meses que separavam um carnaval do outro, bem como as experiências efêmeras que ocorriam nas praças, bares e esquinas. Isso permitia manter os laços de amizade, romances, os passos de dança, mas os salões podiam também ser o lugar onde conflitos como agressões físicas ocorriam pelas mais diversas razões (AZEVEDO, 2017, p. 47).

A oficialização do carnaval de São Paulo somente ocorreu a partir de 1967, sob a administração do prefeito Faria Lima, e foi vista com expectativa e esperança de melhores dias para os blocos, escolas e cordões, mas significou uma tentativa de enquadramento da festa de rua, tradicionalmente livre, aos interesses do poder público e suas normatizações. O modelo a ser seguido era o das escolas cariocas, já identificadas nos anos 1960 como fonte primordial da indústria do turismo.

Além disso, diante do impacto da urbanização, os modos artesanais de fabricação de instrumentos se alteram devido à presença do comércio de instrumentos durante a década de 1960, e de forma mais intensa após 1968, com a profissionalização do carnaval. A serialização triunfa sobre o fazer artesanal de instrumentos, substituindo as peles de carneiro e gato por pele sintética, os arcos de madeira por arcos de ferro, os tambores de tronco por alumínio. Apesar dessa serialização, que alterou os modos de fabricação coincidindo com a profissionalização do carnaval, a música permaneceu como experiência e como um patrimônio cultural que não se apagou.

É fato também que a urbanização impôs novos modos de sociabilidade, redefinindo também as musicalidades, que não ficaram isoladas dessa dinâmica social. As transformações ocorridas com a profissionalização do carnaval em São Paulo provocaram o surgimento de diversos conflitos, divisões e visões distintas entre os sambistas quanto a manter as práticas comunitárias de elaborar a festa ou a aceitar presença e interferência de certos poderes, como o municipal, as redes de TV, os carnavalescos e os bicheiros.

Durante os anos 1940, 1950 e boa parte dos anos 1960, as organizações carnavalescas tiveram muita dificuldade financeira para promover o carnaval de rua em São Paulo. Nesse sentido, uma aproximação entre escolas e poder público municipal ocorreu, iniciando uma nova fase para o carnaval paulista. Ambos os lados tinham os seus interesses. Por parte das escolas, havia interesse em conquistar apoio institucional, político e financeiro para organizar a festa, tendo assim um novo papel nas relações com o poder local para firmar o carnaval como um evento profissionalizado. Do lado do prefeito, que era carioca, seu interesse era convencer as escolas a transitar da organização amadora para algo que se assemelhasse ao modelo do Rio de Janeiro. Sua interferência não foi apenas política, mas também financeira, já que essa contribuição estava associada diretamente ao seu desejo, afirmando que só ajudaria as escolas após uma regulamentação jurídica. Tal argumento encobria interesses políticos, como é possível verificar no depoimento do sambista “Pé Rachado”:

7 Depoimento, ao autor, do sambista Seu Carlão General da Banda, em abril/2006.

O Faria Lima, quando candidato e prefeito... Eu estava no bar em frente ao Rex, hoje Teatro Aquarius-NA. Chegou um senhor, perguntou pra mim: “Como é que vamos de samba aí?”. Eu não sabia quem era não conhecia ele, então respondi pra ele: “Nós vamos indo bem”... Aí chegou o Armandinho e falou pra mim: “Oi, ‘Pé’, esse aqui é o Brigadeiro Faria Lima”. Aí eu mudei até a posição... Aí eu me levantei. Falei, expliquei para ele as condições do samba. Ele se prontificou a ajudar a gente... E ele deu duzentos mil-réis, naquele tempo, pro “Vai Vai” e passou a ser “Vai Vai”... (MORAES, 1978, p. 70).

De todo modo, a partir dessa relação, o carnaval paulista passou a se organizar de outra maneira dali em diante, sobretudo com os “duzentos mil-réis”. Tal interferência estabeleceu novos rumos para o samba e o carnaval em São Paulo; elementos rítmicos e organizativos como os do modelo do Rio de Janeiro foram incorporados. Exemplos dessa modificação foram a introdução da comissão de frente do carnaval carioca no lugar da baliza e o desaparecimento de pratos, que eram executados como instrumentos na bateria dos blocos e escolas.

O simpósio de sambistas, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro em 1968, tendo a participação de paulistas, sinalizava outra alteração no carnaval. Ao término do simpósio, com apresentações e debates, os sambistas paulistas saíram convencidos de que se fazia necessário “copiar” o modo carioca de produção do carnaval⁸. Como desdobramento, houve alteração rítmica do samba de São Paulo, que incorporou a marcação dupla (dois surdos se alternavam na batida servindo como ponto de apoio rítmico para os outros instrumentos tecerem o corpo sonoro) dos surdos cariocas em substituição à marcação simples (um surdo fazia a batida servindo como ponto de apoio rítmico para os outros instrumentos tecerem o corpo sonoro) do samba paulista (MORAES, 1978, p. 70).

Entretanto, é importante destacar que essas relações com o carnaval e os sambistas cariocas antecedem aos interesses do prefeito Faria Lima e ao simpósio de 1968. Há notícias de escolas cariocas se apresentando em São Paulo já na década de 1950. As escolas do Rio de Janeiro, como Mangueira, Portela, Império Serrano, participavam de desfiles organizados em São Paulo em datas comemorativas, como o aniversário da cidade, e, desse modo, uma relação mais íntima entre sambistas cariocas e paulistas foi tecida (URBANO, 2004, p. 33). O sambista Osvaldinho da Cuíca nos oferece pistas de como essa relação ocorreu quando viu “pela primeira vez esse movimento de samba Nenê e Portela, então eu nunca mais parei de fazer minhas batucadas” (apud URBANO, 2004, p. 33).

Encantado com o ritmo, Osvaldinho da Cuíca foi seduzido pelas “batucadas”, que significavam um registro sonoro comum aos sambistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Eram sentimentos em comum que convergiam para o estabelecimento de uma relação *musical que movia* os sambistas de ambas as cidades a viverem trocas culturais antes e depois da nova política inaugurada com Faria Lima.

Com o sambista Geraldo Filme não foi diferente. Ele incorporou sem traumas as contribuições do samba carioca nas suas composições. Há histórias de

8 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

parcerias feitas com os cariocas, como o compositor Benedito Lobo e o produtor musical Carlinhos Vergueiro⁹.

Quanto à profissionalização do carnaval, Geraldo foi um sambista contrariado com tal ideia. Dizia ele que tal movimento descaracterizaria o carnaval e o samba. A interferência do dinheiro e da televisão determinariam outros focos de produção de imagens do carnaval a exemplo da exploração do corpo feminino, tendo como padrão a beleza da mulher preferencialmente branca e modelo, empurrando a música para um plano secundário. Para ele, ninguém mais se interessaria em dançar, mas apenas se exibir (SESC, 2000, p. 77). O canal de TV “Globo” tinha como projeto convencer as escolas de samba de São Paulo a assumir de vez o padrão carioca¹⁰.

Nas últimas duas décadas do século XX, a interferência da TV provocou uma relativa imposição do modelo carioca não só para São Paulo, mas para todo o país. A imagem, exportada via TV para as outras regiões brasileiras, tornou padrão o carnaval do Rio em termos de fantasias, evolução, composição, enredo, interpretação vocal e padrões de beleza ancorados na celebridade com perfil étnico branco.

Na década final do século XX, o carnaval baiano passou a representar, conjuntamente com o carnaval carioca, outro padrão a ser seguido. Durante e após os carnavais, os trios elétricos baianos tinham agenda cheia por todo o Nordeste e Sudeste do Brasil. Contudo, mesmo com a massificação da imagem carioca e baiana, outras manifestações festivas do Brasil não desapareceram, nem mesmo foram diluídas; ao contrário, o que se viu foi um fortalecimento dos outros tipos de carnavais, como o frevo e o maracatu de Recife, as danças indígenas do Amazonas, e o fortalecimento e permanência de culturas musicais vividas no interior do próprio carnaval baiano com os blocos afros, como Olodum, Muzenza, Ilê-Aiê e o Afoxé Filhos de Gandhi. Concomitantemente a esse movimento, incontáveis estilos musicais e danças também não se extinguíram, a exemplo do jongo, congada, candomblé, tambor de crioula, caxambu, samba de bumbo espalhados pelos mais recônditos lugares do país, persistindo a partir de suas contingências específicas e deslocando-se do processo de homogeneização do carnaval e das musicalidades.

A persistência e a visibilidade dessas expressões se devem também às relações estabelecidas entre as comunidades artísticas e as políticas públicas de preservação do patrimônio imaterial, bem como à apropriação pelo mercado cultural. Stuart Hall (2003, p. 323) problematiza a ambiguidade entre a apropriação e esvaziamento pelas burocracias tecnológicas e a contestação estratégica que a cultura negra expressa nas mídias contemporâneas, provocando uma crise na centralidade cultural do Ocidente.

Hall advoga pela necessidade da presença da cultura popular negra nos espaços de mídia, o que faz reverberar e repercutir enunciações subalternizadas, de modo que o “socialmente periférico” pode se tornar “amiúde simbolicamente central” na representação (HALL, 2003, p. 330). Importa também destacar que as manifestações artísticas e musicais redefinem suas agendas e intenções em diálogo e negociação com o universo político, midiático e urbano.

9 Benedito Lobo foi um sambista carioca que compôs um samba junto com Geraldo Filme. Carlinhos Vergueiro foi o arranjador do disco *Geraldo Filme* gravado em 1980.

10 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

A briga de Geraldo Filme não se opunha ao carnaval e aos sambistas do Rio de Janeiro. Ele rejeitava o projeto de homogeneização que se pretendia executar. Desejava que o carnaval de São Paulo mantivesse suas marcas específicas, a exemplo da criação de uma ala de negras quituteiras que ele sempre via nas ruas do bairro do Bixiga¹¹. As imagens das negras cozinheiras estimulavam Geraldo a querer transpô-las para a avenida. Essa ala substituiria a ala das baianas que existia no carnaval carioca. Sua preocupação maior estava em manter uma singularidade em detrimento da padronização.

Sua implicância se voltava também à ostentação e ao espetáculo grandioso que penetraram o interior das escolas de samba e sua instância organizadora: a UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas). Entre os integrantes da entidade, visões diferentes tomavam conta dos debates sobre as alterações.

Quando eu era presidente (1977) da entidade que congrega samba, a UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas) na década de 70 era a única, porque houve uma unificação das entidades carnavalescas. Se eu aceitasse a presidência, as escolas pequenas estavam com problemas, a palavra deles não tinha eco nas reuniões, então formei uma coligação só com as escolas pequenas, que pode-se dizer que é a UESP hoje, que tinha como prioridade batalhar pelo samba em primeiro lugar¹².

Ficam explícitos os conflitos entre os sambistas na organização do carnaval pois as escolas menores perderiam espaço nas decisões tomadas. Como um crítico da “modernização” do carnaval e do samba, Geraldo já antevia, com um olhar em perspectiva sobre o carnaval, o processo de mercantilização. Estava mais preocupado com a música. Não conseguia ver espaço no carnaval para o samba e para os passistas, que estavam dominados pelo tempo do mercado e não pelo tempo da música, que deixava de ser motivo principal e passava a ocupar um plano secundário. Talvez a luta contra a mercantilização do samba estivesse na postura política que Geraldo tinha por meio de sua militância no Partido Comunista do Brasil e por sua aversão à indústria da imagem televisiva e o poder político local.

Por outro lado, outros sambistas estavam cansados de ter que batalhar pela sobrevivência e permanência do samba e do carnaval na cidade, já que as condições econômicas eram precárias. Para levantar recursos, recorriam aos próprios sambistas e aos “livros de ouro”, através dos quais recebiam contribuições de comerciantes e simpatizantes do samba, como, por exemplo, o sambista Pé Rachado, que tinha uma visão diferente da de Geraldo Filme. Para ele, a continuidade das práticas carnavalescas estaria condicionada à incorporação desses elementos na organização do carnaval.

Quer dizer, pra gente que estava jogado na mão das cobras, tudo que viesse estava bom, né. Aquilo pra gente foi um incentivo muito elevado, né? A gente recebia até com bordoadas porque não estava recebendo nada, né. Então aquilo foi demais. Eu não queria nem saber se o regulamento estava bom ou deixava de estar. Tudo bem!. (MORAES, 1978, p. 71).

11 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

12 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

Pé Rachado estava aludindo às novas normas e regulamentos que as escolas deveriam adotar. As gerações dos sambistas dos anos de 1970 vão incorporar essas transformações, interferindo nos carnavais e gerações das décadas de 1980 e 1990, que também incorporaram os novos padrões estéticos e rítmicos.

A figura do carnavalesco é outro dado para compreender esse fenômeno de mercantilização e padronização do carnaval paulista, figura esta que foi penetrando aos poucos na elaboração do enredo até ganhar notoriedade entre os sambistas. Durante os anos 1980, o carnavalesco pouco interfere nos resultados dos carnavais. Porém, essa presença vai se tornar cada vez mais determinante na década de 1990, quando começam a introduzir destaques, interferindo nos temas, nos enredos e na composição do samba quanto à extensão da letra¹³. Chegou a haver por parte de um carnavalesco, de quem Geraldo não cita o nome, a sugestão de que o samba-enredo deveria ter no máximo vinte linhas. Limitar a quantidade de linhas a ser composta pelo sambista era sinal evidente de um carnaval enquadrado sob a temporalidade do mercado. Nesse processo, os carnavalescos propunham um carnaval como um produto que deveria ser comprado pelas escolas.

A figura do bicheiro surge nesse contexto. Os bicheiros tentavam penetrar no carnaval, mas sem sucesso, pois encontravam fortes resistências por parte dos sambistas paulistas, que viam, nessas pessoas, a lida com negócios escusos. Não desejavam essas práticas no carnaval, o que diferia em relação às escolas do Rio de Janeiro (MORAES, 1978). Desse modo, pelo menos formalmente, a desconfiança dos sambistas impediu a entrada dos bicheiros durante a década de 1980.

Diferentemente do que ocorreu nos carnavais de outras regiões, como Salvador, Recife e Manaus, em São Paulo houve um processo rápido e contínuo de incorporação do carnaval carioca, tendo como objetivo a espetacularização da imagem. Apesar das brigas de Geraldo com os dirigentes do samba, com o poder público local, com as redes de televisão e com os bicheiros, ele jamais deixou de ser presença constante no mundo do samba, seja compondo ou contribuindo na organização do carnaval, como assim o fez durante os anos que trabalhou como funcionário municipal no Anhembi, onde se localizava a secretaria que organizava, em conjunto com as escolas, o carnaval. Exemplo desse espírito atuante fez-se às vésperas de sua morte, em 1995, quando do hospital ligava para instruir as pessoas para que o carnaval saísse com perfeição.

Desde 1914, quando fora organizado o primeiro bloco de carnaval com Dionísio Barboza e com o surgimento de cordões e escolas durante o transcorrer do século XX, o samba nunca deixou de ser um modo de pensar e estar no mundo para os negros paulistas. Apesar dos enquadramentos impostos pelos poderes político e televisivo em termos financeiros e imagéticos, o que se percebe nos carnavais apresentados na década de 2000 é que os fazeres e saberes dos sambistas ainda possibilitavam a abertura de uma pequena zona na realidade onde reinava a autonomia guerreira – os sorrisos negros ainda ironizavam a brancura do poder, as danças das passistas ligadas às suas comunidades transformavam os seus corpos em poesia visual, e a bateria continuava sendo uma expressão rítmica poderosa de reatualização das heranças musicais centro-africanas do samba.

13 Entrevista de Geraldo Filme, acervo e documentação Museu da Imagem e do Som (MIS).

SOBRE O AUTOR

AMAILTON MAGNO AZEVEDO é músico e professor do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP).

E-mail: amailtonazavedo@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- APPIAH, Anthony K. *Código de honra: como ocorrem as revoluções morais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Amailton Magno. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- _____. *Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Olho D'Água, 2017.
- BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. Trad. Maria Isaura Pereira Queiroz. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969. (Corpo e Alma do Brasil).
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucie Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BRAGA, Liliane. África em toda parte: cultura negra é o coração das estéticas das periferias. *Revista do Sesc*, São Paulo, n. 6, dez./2012.
- BRITO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- CONTI, Lígia Nassif. *A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo*. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Pauliceia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. São Paulo: Pallas, 2001.
- LIGIERO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.
- LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. O samba e o carnaval paulistano. *Histórica*, n. 40, fev./2010.
- MONGÁ, Celestin. *Niilismo e negritude*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____; GOMES, Nilma Limo. *Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos*. São Paulo: Global Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2006.
- O BRASIL REPUBLICANO: economia e cultura (1930-1964). 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.
- SANCHES, Manuela Ribeiro. Viagens da teoria antes do pós-colonial. In: _____. (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- SANTOS, André A. de O. *Vai graxa ou samba, senhor?* A música dos engraxates paulistanos. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.
- SANTOS, José Carlos Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SENGHOR, Leopold. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 73-93.
- SESC SÃO PAULO. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes* – Geraldo Filme. São Paulo: Sesc, 2000.
- SILVA, Eloiza Maria Neves. *Histórias de vidas de mulheres negras: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2002.
- SILVA, José Carlos Gomes. Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania. In: NIEMEYER, Ana Maria de; GODOL, Emília Pietrafesa de (Org.). *Além dos territórios: para uma etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moares Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano –1914-1988*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros (uma crítica ao pensamento de Althusser)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- THOMPSON, Robert F. *Flash of the spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2011.
- THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)*. Trad. Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- URBANO, Maria Aparecida. *Sampa, samba, sambista* – Oswaldinho da Cuíca. São Paulo: Edição do autor, 2004.
- WENGER, Etienne. *Comunidades de prática: aprendizagem, significado e identidade*. Barcelona: Paidós, 2001.
- WEST, Cornel. *Questão de raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, F. A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil (3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil (3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Sobre baterias e tamborins: as *jazz bands* e a batucada de samba

[*About drumsets and Brazilian tamborins: the jazz bands and the batuque of samba*]

Leandro Barsalini¹

Este artigo é fruto da pesquisa de doutoramento desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, publicada em 2014 sob o título *Modos de execução da bateria no samba*. A partir da revisão de alguns trechos da tese, desenvolvi o texto aqui apresentado.

RESUMO • Ao discorrer sobre determinados aspectos históricos e musicais relativos ao período de configuração do samba enquanto música popular urbana, este artigo levanta dados e reflexões sobre o processo de inserção da bateria – instrumento originado no universo jazzístico – no gênero musical brasileiro, e suas interlocuções junto ao instrumental considerado típico, formado por tamborins, surdos, cuícas, ganzás, recos e agogôs. • **PALAVRAS-CHAVE** • Bateria; percussão popular; samba. •

ABSTRACT • In discussing certain historical and musical aspects related to the period of samba configuration as popular urban music, this article brings data and reflections about the process of insertion of the drumset – instrument originated in the jazz universe – in the Brazilian musical genre, and its interlocutions with the instrumental considered typical, formed by tambourins, surdos, cuícas, ganzás, recos and agogôs. • **KEYWORDS** • Drumset; popular percussion; samba.

Recebido em 1º de novembro de 2017

Aprovado em 19 de maio de 2018

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



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p59-77>

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

AS HERANÇAS PERCUSSIVAS

Há muito se tornou senso comum na historiografia dos estudos da música popular a tese de que as raízes da música popular brasileira estão, em sua maior medida, fixadas no encontro de influências advindas da Europa e da África. No decorrer do século XIX, danças europeias como a valsa, a mazurca, o schottisch e a polca nacionalizaram-se, tendo sofrido modificações ao se infiltrarem no repertório de saraus e salões brasileiros (cf. KIEFER, 1990). Essas transformações das danças europeias no Brasil resultaram de vários aspectos, como as dinâmicas de relações entre os praticantes e apreciadores dessas músicas, os espaços em que eram executadas, e até mesmo as especificidades da língua e seus sotaques; enfim, uma série de fatores determinados pela própria estrutura socioeconômica em que circulavam os agentes formadores da cultura popular brasileira. Um dos aspectos mais relevantes nesse processo de nacionalização das danças europeias é a forte influência proporcionada pelas práticas musicais em cultos e festas organizadas por escravos afrodescendentes, genericamente tratadas por batuques, lundus e jongsos, cuja riqueza na variedade de toques e cantos pode ser verificada até hoje nos milhares de terreiros de candomblés e nas festividades que ainda se mantêm espalhadas por todas as regiões do país (cf. SODRÉ, 1998).

Em processo análogo ao ocorrido nos Estados Unidos e em países caribenhos, a exemplo de Cuba e República Dominicana, onde houve a forçosa fixação de numerosa população africana proveniente de vários grupos étnicos como nagôs, bantus, malês e iorubás, no Brasil certos hábitos culturais dessa população foram propagados com tamanha força a ponto de se tornarem presentes no vocabulário, na culinária, em crenças e religiões. Com a música não foi diferente: embora as músicas populares estadunidense, caribenha e brasileira sejam distintas, estão presentes com igual força nesses países, a ponto de definirem identidades locais e revelarem, cada uma a seu modo, as influências culturais afrodescendentes através das melodias sincopadas e de suas estruturas rítmicas. Em todos os casos, o papel desempenhado pela percussão é assunto de destaque, atraindo uma crescente atenção de estudiosos e acadêmicos que visam formalizar o registro de instrumentos típicos e toques característicos. No entanto, predomina ainda nos dias atuais a prática percussiva baseada na

informalidade, via transmissão oral e auditiva, em espaços públicos, festas profanas ou cultos religiosos. Todos esses mecanismos de transmissão e registro possibilitam a construção e a manutenção de uma tradição popular sustentada pelos toques dos tambores, uma tradição rítmica e percussiva.

Em cada caso, os encontros entre as influências afrodescendentes e as danças europeias transfundiram-se em formas diversas e complexas, resultando em gêneros e estilos peculiares que se confundem e se diferenciam conforme a instrumentação empregada, o local em que são praticados, ou mesmo o intérprete que as executa. A exemplo dos ritmos caribenhos, que muitas e infelizes vezes são genericamente tratados por salsa, o próprio termo samba encerra uma multiplicidade de subgêneros e estilos. No Caribe, pode-se ouvir entre tantos outros ritmos o merengue, o calipso, o montuno, o mambo, a rumba e o chá-chá-chá; no Brasil, abarcados pelo gênero samba, distinguem-se, por exemplo, o partido-alto, o samba de breque, o samba-choro, o samba maxixado, o samba-canção, o samba de roda, o samba-enredo. Da mesma forma, nos Estados Unidos, o blues, o gospel e o jazz ramificaram-se em uma grande variedade de ritmos e estilos.

Apesar de todas as especificidades de cada gênero, da multiplicidade de manifestações características de cada região, a complexidade de seus recursos rítmicos musicais e a relevante presença da percussão são aspectos que, remetendo à influência comum das culturas afrodescendentes, estabelecem um elo entre essas manifestações. Nessa perspectiva, é importante destacar a significativa diferença entre a música popular que se desenvolveu nos Estados Unidos e a música popular brasileira e caribenha. No primeiro caso, a percussão está representada essencialmente através da figura do baterista, o sujeito das “múltiplas funções” que executa sozinho, com mãos e pés, vários tambores e acessórios, nesse caso, uma prática percussiva geralmente exclusiva e individualista. Nos casos da música popular brasileira e caribenha, a multiplicidade de instrumentos de percussão e a distribuição das funções percussivas são características de uma prática coletiva que se realiza mais diretamente conectada ao movimento corporal. A “bateria” brasileira é composta de instrumentos portáteis, como o tamborim, o pandeiro e o agogô, que ocupam somente as mãos do percussionista, e portanto podem ser tocados em movimento, seja no deslocamento entre lugares ou mesmo na dança dos ritmos executados.

De fato, entre as décadas de 1920 e 1930, momento em que algumas maneiras de se tocar o samba se consolidaram como modelos rítmicos “ideais”, definidores de certa identidade do gênero, foi também o momento em que se desenvolveu o instrumental percussivo que não por acaso se tornou “típico” do samba: cuíca, tamborim, surdo e pandeiro (cf. SANDRONI, 2001a). Portanto, quando se fala em samba, é corriqueiro até hoje ao senso comum identificar essa música à imagem desses instrumentos. De maneira análoga, o desenvolvimento da música popular norte-americana, e mais especificamente do jazz na primeira década de 1900, confunde-se com o desenvolvimento do instrumento bateria. Não por acaso, ainda nos anos de 1950 utilizava-se no Brasil a expressão “bateria americana” para referir-se àquele instrumento de origem estrangeira. Dessa forma, é compreensível que a imagem e a sonoridade do instrumento tenham sido comumente associadas ao jazz (atualmente a imagem da bateria parece estar mais associada ao *rock*).

No entanto, a despeito da fixação de padrões definidores do gênero samba a

partir do típico instrumental percussivo formado por pandeiro, tamborim, cuíca e surdo, a “bateria americana” foi incorporada na música brasileira já no início de todo esse processo, por volta de 1920. E com a implementação do sistema elétrico de gravação, que viabilizou o registro de instrumentos de percussão, são numerosos os fonogramas de sambas a partir da década de 1930 com a presença da bateria junto ao naipe de percussão, em muitos casos chegando até mesmo a substituir o próprio instrumental típico (cf. BARSALINI, 2014).

Diante desse quadro, é possível questionar como e por quais motivos se deu o processo de inserção da bateria americana no Brasil, justamente em um panorama no qual se estabelecia um instrumental considerado típico, e que desempenhava de maneira singular as funções rítmicas necessárias à execução de padrões de samba. E, ainda, é pertinente buscar compreender em que medida a presença da bateria na música popular brasileira pode ter definido estilos e padrões estéticos do samba.

As respostas às questões colocadas requerem informações e reflexões relativas às condições históricas e culturais do cenário em que se desenvolveram e registraram padrões de samba nas décadas de 1920 e 1930, propriamente o mais importante centro urbano do país da época, a cidade do Rio de Janeiro. É importante ainda evidenciar possíveis processos de disputas na configuração de campos de atuação do samba, apontando as figuras de percussionistas e bateristas que se destacaram como agentes atuantes nesses processos. Ao acompanhar as transformações dos padrões de execução do samba e a consequente história de protagonismo dos instrumentos de percussão e da bateria nesses respectivos padrões, desde a década de 1930 até o início dos anos 1950, torna-se viável compreender em que medida as atuações de determinados bateristas podem ter impulsionado transformações estéticas no gênero.

ORIGENS DA BATERIA

Dentre os fatores que originalmente diferenciaram um baterista de outros percussionistas, o mais relevante é a utilização simultânea de mãos e pés na percussão de tambores e pratos. Durante o século XIX, seja em orquestras, espetáculos de entretenimento ou em bandas militares, três instrumentos que hoje compõem a bateria formavam a base do naipe de percussão: o bumbo, a caixa e o prato. Construídos nas mais variadas dimensões e com diferentes materiais, esses instrumentos passaram a ser executados simultaneamente por uma única pessoa, conforme o contexto musical em questão. Não demorou a chegar o momento em que indivíduos construíssem exóticos aglomerados de percussões com tambores, pratos e diversos acessórios, como matracas, apitos, sinos, e outros objetos, a fim de executarem simultaneamente essa variedade sonora, e se tornarem atrações em picadeiros de circos. Nos Estados Unidos, espetáculos de entretenimento conhecidos por *vaudevilles* apresentavam música ao vivo e requeriam ao percussionista a criatividade e agilidade de produzir efeitos sonoros para cenas, como imitar o trote de cavalos, estalos de tiros, o som do trem etc. Essa função permaneceria, inclusive no Brasil, durante a difusão do cinema mudo, e ainda no período das radionovelas.

No entanto, o instrumento bateria, tal qual é hoje conhecido, só foi se configurar

a partir da implementação dos acessórios que permitiram ao percussionista utilizar os pés simultaneamente às mãos, tais como pedais para bumbo e mecanismos para acionar pratos de choque. Esses acessórios foram desenvolvidos nos Estados Unidos entre as décadas de 1880 e 1920 e inicialmente difundidos em um grande centro cultural e econômico do país naquele período, a cidade de New Orleans. Esse centro urbano, localizado ao sul dos Estados Unidos, no estado da Louisiana, concentrava na primeira década do século XX uma população superior a 200 mil pessoas e, por ser uma grande zona portuária do rio Mississippi, a região que já tinha sido pertencente à Espanha e à França nos séculos XVIII e XIX, abrigava diferentes etnias e culturas, como anglo-saxônicos, franco-espanhóis, italianos e muitos afrodescendentes, outrora imigrantes escravos (cf. COLLIER, 1995). Essa reunião de pessoas de diferentes origens gerava uma complexa relação social, em que práticas religiosas protestantes conviviam com voduns e missas católicas. Eram frequentes eventos musicais que se espalhavam pelas ruas em parques, circos, além do *mardi grass* e das reuniões de negros na Congo Square. Na região do meretrício, denominada Storyville, cabarés promoviam jogos e prostituição ao som de pianistas de *ragtime*, acompanhados por violinos, banjos, clarinetas, trompetes, trombones, tubas e percussões que formavam grupos de dança, pioneiros do jazz. Os percussionistas desses grupos teriam sido os primeiros bateristas da história, inicialmente tocando bumbo e caixa com baquetas, um estilo conhecido por *double drumming*. A demanda musical do contexto, aliada a questões como limitações de espaço ou mesmo financeiras dos cabarés, transformou a situação em que outrora os tocadores dividiam-se por instrumento; tais fatores, somados ao aperfeiçoamento da proficiência dos percussionistas, impulsionaram o desenvolvimento da bateria, cuja origem se confunde com o próprio desenvolvimento do jazz.

A bateria do New Orleans Dixieland *jazz style*, na primeira década de 1900, era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (trazido diretamente das *brass bands* atuantes em paradas militares), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas, trazido por imigrantes), e uma série de acessórios, como *cowbells*, *wood blocks* e *temple blocks*². Em pouco tempo, tambores chineses foram adicionados ao instrumental e ocuparam as funções que hoje são dos tom-toms. Após várias adaptações e modelos desenvolvidos, o pedal de bumbo e o chimbau (prato a dois acionado com o pé) foram gradativamente incorporados no decorrer das décadas de 1910 e 1920. Já em 1918, a bateria passou a ser produzida em série pela empresa norte-americana Ludwig, sendo que partir de então sua configuração teve muitas reformulações, padronizando-se no final dos anos 1920, no formato bumbo com

2 *Cowbell*: acessório de percussão feito de metal, conhecido no Brasil também como sino de vaca; *wood block*: acessório de percussão originário da China, feito de uma peça retangular de madeira dura, com um fino corte horizontal perto de sua superfície, o que promove uma ressonância característica; *temple block*: acessório de percussão originário da China, feito através da escavação de pedaços sólidos de madeira, deixando-os ociosos e ressonantes. Ao conjunto desses acessórios, somados a outros aparatos e ornamentos, deu-se o nome *trap sets* (cf. COOK, 1997).

pedal, chimbau, caixa e dois tambores, além do prato. Os acessórios (*trap sets*) passaram a ser menos utilizados com a difusão do cinema falado em 1927.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, a influência econômica e cultural dos Estados Unidos foi determinante para a difusão de sua música popular em parte da Europa e da América Latina. Nesse momento, já se estruturava naquele país uma indústria de entretenimento capaz de regular e promover a música segundo critérios de produção capitalista. Para atender à crescente demanda gerada por um modismo de consumo, grupos dançantes – as famosas *jazz bands* – multiplicaram-se em vários centros urbanos do Ocidente. Necessariamente, a bateria estaria presente nessas bandas, e sua relevância não se reduzia a aspectos musicais. Os bumbos, de circunferência mais ampla que os atuais, serviam de “cartão de visita”, espécie de marca registrada que revelava a identidade visual das bandas, já que ilustravam em sua membrana pinturas com o nome do *bandleader* e do grupo. Por esse motivo, era comum a bateria aparecer com destaque nas fotos, no primeiro plano da imagem³.

Pela sua própria história, o processo de configuração do instrumento bateria está associado à gênese da música popular urbana estadunidense e identificado com o desenvolvimento da sociedade industrial. Instrumento que transformou certas práticas percussivas em seu caráter de coletividade à atuação individual, pode ser entendido como um simbólico elo de representações das antigas manifestações culturais movidas pelo toque de tambores e, simultaneamente, da própria modernidade.

OS PRIMEIROS TOQUES DE BATERIA NO BRASIL

A difusão da bateria⁴ no Brasil, que desde seus primeiros relatos é identificada como “americana”, justamente para diferenciar do “naipe de percussão”, ocorreu como consequência da difusão da música popular estadunidense e do modismo das *jazz bands*, através da importação de bens de consumo norte-americanos no período posterior a Primeira Guerra Mundial. Conforme escreveu o pesquisador José Ramos Tinhorão,

A passagem da monarquia para a república de 1889, anunciando o advento político das camadas urbanas ligadas ao Partido Republicano de 1870, iria marcar coincidentemente, no plano econômico, igual passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses para a dos capitais norte-americanos, através de um silencioso processo que se consolida durante a Primeira Guerra Mundial. (TINHORÃO, 1990, p. 207).

A partir de 1914, os investimentos estadunidenses no Brasil aumentaram gradativamente, estabelecendo fortes relações comerciais que refletiram no

3 Cf. o capítulo intitulado “Aceita dançar?” de: Mello, 2007.

4 A palavra *drumset* é utilizada nos Estados Unidos para designar o instrumento. O termo “bateria”, adotado no Brasil, provém de *batterie* (decorrente do verbo francês *battre*, do latim *battuere*, que significa bater, golpear). Na França e Alemanha, antes mesmo do surgimento do instrumento bateria, a palavra *batterie* era utilizada para designar um pequeno naipe de percussão, geralmente formado por prato, bumbo e triângulo.

ambiente cultural. A difusão de padrões estrangeiros se deu principalmente através da produção cinematográfica e da comercialização de discos de *cakewalks*, *foxtrots*, *charlestons* e similares. Ir ao cinema e frequentar bailes que tocavam esses ritmos, comandados pela bateria, tornou-se a grande moda no entretenimento dos indivíduos economicamente mais abastados.

Segundo Tinhorão (1990, p. 253), teria sido “o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exibições do seu Harry Kosarin Jazz Band, a novidade da bateria americana”. As “Notas teatrais” da revista *Fon-Fon*, de 1^o de dezembro de 1917, apontam:

[...] esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix [R] um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de *gigue* circunscrita ao lugar que ele ocupa em meio dos seus colegas. (IKEDA, 1984 apud TINHORÃO, 1990).

Supõe-se que o referido músico seja Harry Kosarin, então presente no Brasil dois anos antes do que registrou Tinhorão, acompanhando a *American Ragtime Revue*. No entanto, a informação da revista *Fon-Fon* não explicita propriamente a existência de uma bateria, indicando apenas um aglomerado de onze instrumentos que são batucados, e destacando o caráter “malabarístico” do músico.

No acervo do Museu da cidade de Salto, no interior de São Paulo, encontra-se uma foto datada de 1920, a qual mostra uma orquestra de cinema mudo (o Cine Pavilhão de Salto). A imagem revela, em primeiro plano, uma bateria completa para a época, com bumbo, pedal, caixa, prato – acoplado ao aro do bumbo, *woodblocks* e pandeiro⁵. Considerando a hipótese de que o instrumento tenha aportado no país em meados de 1919, conforme aponta Tinhorão, é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo.

Por sua vez, o músico e pesquisador Hardy Vedana afirma:

O brasileiro somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924. É que naquele ano um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton Jazz Band, tendo como cantora Little Hester, fizera uma turnê pela América do Sul com a Companhia de Revistas Bataclan, da “Mistinguete”, trazendo entre os instrumentos alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais, e a bateria, com bombo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só, obtendo um sucesso sem precedente. Basta dizer que o baterista do conjunto, em virtude da fama que aqui obteve, acabou se radicando no Brasil. O percussionista brasileiro tocava as peças citadas acima, mas isoladas. Normalmente era usada a caixa clara separada do bombo, sendo necessários dois instrumentistas. (VEDANA, 1987).

5 A imagem está reproduzida em: Camorim, 1985, p. 8.

Com a difusão da dança e música estadunidenses na capital brasileira, grupos locais, ao incorporarem os ritmos estrangeiros em seu repertório, passariam a denominar-se *jazz bands*. No entanto, não se deve considerar as *jazz bands* brasileiras necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente executado na linguagem jazzística; e sim como sinônimo de grupo que produzia um som dançante e moderno, conectado às novidades sonoras e visuais vindas do exterior, refletidas em seus trajes, sua postura e em sua instrumentação. As novidades sonoras vinham pela reunião de instrumentos como banjo, tuba, violinos, piano, trompetes, trombones, clarinetas e saxofone, além da bateria. Um exemplo do reflexo dessas transformações pode ser observado no grupo de Pixinguinha: comparando as fotos que precedem a excursão dos Batutas a Paris às posteriores ao seu retorno ao Brasil, entre os anos de 1922 e 1923, é possível identificar uma nova postura e instrumentação, associadas à imagem de “modernos”. Provavelmente essas mudanças foram fruto do contato que os músicos tiveram com as *jazz bands* na temporada no exterior, onde assimilaram novos padrões de conduta perante o público. Como aponta Sergio Cabral (1997, p. 50), a Bi-Orquestra Os Batutas (nome assumido pelo grupo em 1923), em apresentações no Cabaré Fênix do Rio de Janeiro, tocou, além de vários choros e algum maxixe, os seguintes *foxtrots*: “Yes! We have no bananas”, “Blue Hossie blues”, “When Buddha smiles”, “You’ve gotta see mama every night”. A respeito do modismo das *jazz bands* e a introdução da bateria no Brasil, Zuza Homem de Mello escreveu:

Nas gravações das bandas brasileiras dos vinte anos iniciais do século XX, pode-se distinguir, com alguma imprecisão, que a seção rítmica empregava pelo menos dois dos cinco instrumentos de percussão habituais em uma banda militar, a saber: tambor, tarol, caixa, bombo e prato, cada qual nas mãos de um músico. A mais relevante novidade do ciclo das *jazz bands* no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bombo disposto verticalmente. Como dispunha também da caixa, montada sobre um tripé, de tambores e de pratos metálicos, todos acoplados no mesmo conjunto, um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que, além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar. Como se não bastasse, a posição vertical da membrana do bombo, que podia ter até 80 cm de diâmetro, expunha uma área de grande visibilidade, utilizada para se escrever o nome da *jazz band*. Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto. (MELLO, 2007, p. 74).

Entre os bateristas mais lembrados como pioneiros no Brasil, estão Joaquim Tomas, Valfrido Silva, Francisco Chagas (Sut) e Luciano Perrone. Este último, nascido no Rio de Janeiro em 1908, iniciou sua carreira no cinema Odeon aos 14 anos, onde exercia a função de produzir efeitos sonoros às cenas. Como ele mesmo contou,

Tocava-se de acordo com as cenas. E quem criou isso foi meu pai, porque antigamente tocavam no cinema músicas que não tinham nada a ver com o filme. Aconteciam então coisas horróricas. Contam até que numa ocasião, num filme sobre Cristo, a crucificação foi ao som de “Tatu subiu no pau”. [...] No cinema, eu tocava só com um tarol em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da plateia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo. (PERRONE apud FALLEIROS; BOLÃO, 2000, p. 24).

Em 1924, o baterista já acompanhava *jazz bands* em bailes, além de atuar em teatros de revistas, por exemplo, no Teatro Recreio, como percussionista da cantora Araci Côrtes. Perrone foi protagonista em um importante momento do instrumento: o primeiro “solo” de bateria gravado no Brasil (na música “Faceira”, em 1931, acompanhando o cantor Sílvio Caldas)⁶.

Confrontando as informações advindas dessas diferentes fontes, fica claro o contexto em que ocorreu a inserção da bateria no Brasil: início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das *jazz bands*. A partir desse momento, a bateria passou a integrar a instrumentação no cenário musical brasileiro, nos mais diversos contextos estilísticos, seja em canções ou na música instrumental.

ENTRE BATERIAS E TAMBORINS: DAS JAZZ BANDS À BATUCADA DE SAMBA

O samba, no âmbito da música popular, nasceu como desdobramento de manifestações localizadas que, ao se encontrarem no crescente processo de urbanização ocorrido no Rio de Janeiro do início do século XX, configuraram um gênero musical que ultrapassou sua condição de alcance local para ser reconhecido como símbolo de identidade brasileira. Alguns anos mais tarde, o gênero atravessaria mais uma vez as fronteiras locais para ser um produto cultural de difusão internacional. Essa trajetória reflete uma característica inerente ao processo de formação de uma jovem nação: um território que abriga uma complexa diversidade de relações culturais e raciais como o Brasil encontra em sua história uma grande dificuldade de autorreconhecimento. A importância da música popular nesse contexto é tão decisiva que há tempo se tornou um significativo campo de debate a partir do qual se discute a formação de uma identidade nacional e as relações de representações entre o que se reconhece como “autenticamente brasileiro” e elementos estrangeiros.

A necessidade da convergência dos diversos interesses localizados do país impulsionou no início da década de 1930 um movimento de centralização política que, à sua maneira, abarcou projetos modernistas de elaboração de uma determinada cultura brasileira. Como consequência dessa articulação entre um projeto político, um projeto cultural, e as próprias características articuladoras intrínsecas ao gênero,

6 Solo aqui é usado no sentido em que o instrumento é registrado sem a presença de nenhum outro ao mesmo tempo. O que Perrone executou nessa gravação foram, a bem dizer, frases de preenchimento aos breques do samba.

o samba foi promovido a “música nacional”. Hermano Vianna, discorrendo sobre o papel do samba ante os problemas de configuração da unidade da pátria, escreveu:

[...] foi um dos mais graves problemas políticos das “terras brasileiras”, desde seus tempos coloniais, e recebeu respostas e propostas de solução divergentes durante toda a nossa história, alternando momentos de centralização com outros de descentralização política, e apresentando mesmo combinações estranhas das duas tendências antagônicas. Podemos mesmo interpretar a transformação do samba em música nacional (e a de uma determinada cultura popular em cultura nacional) como uma dessas respostas no plano cultural. (VIANNA, 1995, p. 56).

A tese central de Vianna consiste em demonstrar como a promoção do samba a música nacional, algo aparentemente repentino, teria sido de fato o resultado de um longo processo histórico de miscigenação e contatos entre diferentes grupos sociais na tentativa de inventar uma tradição nacional. E, nesse processo, as interações entre elementos locais e estrangeiros teriam sido constantemente trabalhadas por agentes mediadores.

A partir da perspectiva da inserção da bateria na música brasileira, motivada inicialmente por modismos importados, desdobrando-se posteriormente em relação direta com o desenvolvimento do samba, é possível detectar em que medida determinada produção musical representou diferentes níveis de conflito entre o local e o estrangeiro. Compreender as variações nos níveis de tensão de musicalidades existentes a partir da presença da bateria na música popular brasileira significa reconhecer o significado das escolhas musicais empreendidas pelos bateristas. É necessário detectar, por um lado, em que medida a bateria, cuja linguagem técnico-musical original se desenvolveu com o jazz e para o jazz, foi utilizada como instrumento de adaptação de certa linguagem musical característica aos instrumentos típicos de samba. Por outro lado, devem ser apontadas possíveis absorções de musicalidades estrangeiras e sua singular manipulação no contexto da música nacional. Dessa maneira, torna-se central a questão da *ressignificação* da bateria: em que medida certos músicos brasileiros se empenharam (e tiveram sucesso) em transformar a imagem e sonoridade do instrumento a ponto de integrá-lo ao naipe típico do samba? Nesse sentido, seria possível identificar uma “linguagem brasileira” do instrumento?

Essa empreitada norteada pela conciliação entre bateria e percussão típica do samba e as discussões geradas por esse movimento remetem ao início da década de 1930.

Nesta época, a aproximação entre sambistas e músicos de choro da cidade do Rio de Janeiro, que frequentavam os mesmos espaços e eventos musicais, fez com que se moldasse também uma sonoridade básica para o acompanhamento instrumental do samba: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. O ambiente das rodas de samba era o espaço por excelência dessa prática, e a esses instrumentos eventualmente se somavam chocalhos, “prato e faca”, “caixas de fósforos”, “chapéus”, “latas” e toda uma infinidade de objetos percussivos que poderiam se transformar em instrumentos. Contudo, essa sonoridade pouco aparecia nos discos de samba. Na fase mecânica das gravações, e mesmo após o início das gravações elétricas, em

1928, os sambas eram gravados com acompanhamento de orquestras ou mesmo de grupos instrumentais variados, que quase sempre incluíam naipes de sopros (flauta, clarinete e trombone são os preferidos) e uma percussão discreta. Progressivamente, a importância da percussão foi aumentando na sonoridade dos discos, mas a ênfase do acompanhamento era dada em maior grau aos instrumentos melódicos e harmônicos. (TROTТА, 2008, p. 5).

O caso do registro do samba “Na Pavuna” já revelava certos conflitos deflagrados pela pioneira tentativa de inserir surdos e tamborins nos fonogramas brasileiros. A gravação de “Na Pavuna”, realizada pelo Bando de Tangarás em dezembro de 1929 através da Odeon-Parlophon, foi o primeiro registro fonográfico de instrumentos de percussão que poucos anos mais tarde se tornariam próprios de batucada de escolas de samba. Lançada como “choro de rua”, tornou-se grande sucesso no carnaval de 1930. O protagonista desse feito foi Almirante, que conseguiu reunir reconhecidos músicos como Carolina Cardoso de Menezes (piano) e Luperce Miranda (bandolim) a batuqueiros anônimos. Por esse e tantos outros fatos, pode-se considerar a figura de Almirante como um importante mediador cultural entre o asfalto e o morro, um movimento que provavelmente tinha como objetivo maior viabilizar no mercado o que, em seu entendimento, seria o “samba puro”, de forma a legitimar o gênero. A audição do fonograma revela uma massa sonora percussiva em que, com certa dificuldade, é possível reconhecer a presença de surdo, tamborins e pandeiro. Pelas palavras de Almirante, foram “arrebanhados alguns tocadores de tamborins, cuícas, surdos e pandeiros entre os adeptos e mestres da matéria” (ALMIRANTE, 1977, p. 68). Segundo Sandroni (2001b), essa seção rítmica reuniu alguns negros moradores do morro do Salgueiro, dentre os quais Canuto, em um dos tamborins, e Puruca, no surdo.

A gravação desses instrumentos não se deu, no entanto, sem resistências tanto do técnico do estúdio quanto do próprio produtor da Odeon, visto que consideravam impossível o registro daqueles instrumentos rudimentares. Naquele período, esses instrumentos eram produzidos artesanalmente, através da transformação de objetos acessíveis aos sambistas. O surdo de samba, por exemplo, surgiu por iniciativa de Alcebiades Barcelos (o Bide) para orientar o desfile carnavalesco da Deixa Falar. Nas palavras do próprio Bide, o surdo foi feito “com uma lata de manteiga, daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora, outro por dentro, pregamos tachas e assim entramos na Praça Onze” (apud CABRAL, 1996, p. 248). Porém, o sucesso de “Na Pavuna” promoveu a profissionalização dos ritmistas, já que a partir daquele momento várias orquestras e outras gravadoras adotaram conjuntos de percussão semelhantes àquele que participou no fonograma, abrindo as portas “aos artistas do povo” (cf. CABRAL, 1990).

De fato, talvez a característica mais marcante das gravações de samba dos anos 1930 – ao menos por contraste com as da década anterior, e até certo ponto, também da seguinte – seja a forte presença de instrumentos de batucada. Ao contrário porém do que acontecia nos desfiles de carnaval, esta presença acontecia de maneira reduzida: um surdo, um pandeiro, um ou dois tamborins. (De cuíca, não conheço exemplo nas gravações da

época: o instrumento era considerado demasiado bizarro, exótico, estranho, como atestam inúmeros testemunhos.) Esta “batucada de câmara” foi acoplada de maneira feliz a um conjunto instrumental do tipo dos que no começo do século se chamava de “choro”, isto é, base harmônica de violões e cavaquinho acrescida de um ou dois solistas, como flauta, clarineta ou bandolim. Esta nova síntese instrumental entre elementos provenientes de tradições afro-brasileiras e elementos vindos das práticas musicais de camadas médias urbanas é que foi chamada, nos estúdios de gravação e nas rádios, de “regional”, abreviação de “orquestra regional”, para diferenciá-la da orquestra tida por “universal”, à base de cordas de arco. (SANDRONI, s.d.).

Embora a inserção desse grupo de instrumentos de percussão no mercado fonográfico refletisse uma realidade cotidiana no contexto carioca, e por isso obteve tamanho sucesso junto ao público consumidor da música popular, talvez não fosse vista com bons olhos por uma intelectualidade comprometida com a “modernização civilizada” do país, motivo pelo qual se adotou uma “batucada de câmara”. Vale notar que, em grande parte dos fonogramas registrados a partir de 1930, a bateria esteve presente junto a esse instrumental percussivo, talvez por agregar uma imagem mais “civilizada e moderna” ao naipe.

A exemplo do processo de reurbanização empreendido no Rio de Janeiro duas décadas antes⁷, é muito provável que o caso de “Na Pavuna” representasse o mesmo conflito quanto à ocupação dos espaços públicos. Enquanto no início do século esse conflito se dava nos espaços físicos da cidade, a partir da incorporação do instrumental de percussão pelas orquestras e gravadoras esse conflito acentuou-se no espaço imaterial cultural. Junta-se a isso a configuração, mesmo que tímida e incipiente, de uma indústria cultural que profissionalizava os batuqueiros, incorporando-os a ambientes de entretenimento de uma maneira em que os traços culturais dessa “gente do povo” foram amplificados, registrados e reproduzidos mecanicamente. A despeito da precariedade dos instrumentos, cuja confecção artesanal dispunha de recursos muito limitados, e das dificuldades de captação e registro apontadas pelos produtores musicais e técnicos de som, pode-se inferir que discriminações de ordem racial tenham grande influência nesse conflito. O caso revela, ainda, um choque de comportamentos entre diferentes grupos sociais. Músicos que se adaptaram a uma conduta profissional sem, no entanto, abandonarem hábitos boêmios, mantendo vivas certas relações de informalidade na prática de seu instrumento (a exemplo de Pixinguinha, Donga e João da Baiana), disputavam espaços com uma geração de descendentes diretos de europeus, principalmente italianos, cujo ápice imigratório ocorreu no início do século XX. Muitos desses imigrantes, além de obterem educação musical de maneira mais formal, herdavam um vínculo distinto para com o trabalho. Vale notar que, conforme depoimento de Perrone, a Orquestra Carioca, pioneira na

7 A reestruturação urbana do Rio de Janeiro teve forte impulso no governo Pereira Passos. A partir de 1902, foram demolidas em um ano e meio cerca de 590 edificações do estreito mundo proletário da Cidade Velha para a construção da Avenida Central (depois rebatizada Avenida Rio Branco), impulsionando uma grande parcela da população pobre a ocupar os morros periféricos, deflagrando a delimitação dos “espaços sociais”. A esse respeito, ver: Needell, 1993.

Rádio Nacional no repertório de músicas exclusivamente brasileiras, era formada por uma maioria de descendentes italianos.

Você sabe que tinha aqui a Orquestra Carioca, a “mais brasileira das orquestras do rádio”. E o interessante que quando ele [Lousada, o inspetor] vinha no corredor para chamar, fazer a chamada nos áureos tempos da Rádio [Nacional], com aquela movimentação toda de músicos, então ele vinha batendo palma assim: “Os senhores professores da mais brasileira das orquestras do rádio, Luciano Perrone, Marino Pissiali, Radamés Gnattali, Francisco Sergi...”, quase todos descendentes de italiano, filhos ou netos de italianos. (PERRONE, 1976).

Por outro lado, a construção do samba como música autenticamente brasileira, definidora de certa identidade nacional, adotaria nos anos 1930, momento em que o instrumento bateria já estava incorporado, os “rústicos” surdo, pandeiro, cuíca e tamborim como percussão típica, embora esse instrumental nem sempre fosse utilizado em gravações e nas orquestras da época. A esfera musical refletia, à sua maneira e em diferentes gradações, o conflito político e ideológico gerado em um país que buscava firmar-se como nação, em busca de traços identitários determinados por peculiaridades locais, que se redefiniam constantemente através da absorção de elementos estrangeiros. Uma identidade complexa que sintetiza o impulso ao moderno e estrangeiro coexistindo com algum caráter de exotismo da manufatura local. É pertinente compreender esses conflitos e transformações como consequências de um abrangente processo econômico, em que as relações comerciais foram fortemente impulsionadas, gerando reconfiguração dos limites urbanos e consolidação de uma classe média formada por prestadores de serviços e funcionários públicos. Essa nova camada da população reunia condições financeiras para usufruir as novidades de consumo não duráveis e projetava uma perspectiva de ascensão social, passando a rejeitar as manifestações culturais da classe baixa.

Na década de 1930, a delimitação de certos espaços sociais da cidade do Rio de Janeiro condicionava a formação de “tipologias” do samba. Por um lado, núcleos herdeiros diretos da tradição afrodescendente ocuparam os morros, gerando um “espaço paralelo” que preservou à sua maneira as características mais folclóricas do samba. Nesse meio, mantiveram-se as reuniões festivas que combinavam elementos religiosos e elementos coreográficos da dança em roda, onde o improviso musical aparecia como elemento fundamental na complementação de versos cantados por um solista e seguidos por um coro (o samba de uma única parte), com a predominância dos instrumentos de percussão. Por outro lado, no espaço social das áreas reestruturadas, desenvolveu-se uma música também chamada de samba, mas com características distintas daquele samba de roda; no espaço do asfalto, onde as instituições e suas regras de conduta social se faziam mais presentes, intervieram aspectos reguladores determinados pelo processo de registro e difusão fonográfica. No “samba urbano”, são apresentadas outras construções harmônicas e melódicas, de forma a sustentar o desenvolvimento de uma nova estrutura cancional (cf. AZEVEDO, 2013). Em comparação ao samba de roda, a presença da percussão e do coro foi amenizada, e os versos improvisados, substituídos por uma segunda parte

fixada, transformando dessa maneira a estrutura do discurso musical. Nesse cenário, a então chamada “bateria americana” integrou-se rapidamente, principalmente nas orquestras formadas por gravadoras para o acompanhamento de uma nova safra de cantores que emergia juntamente ao mercado fonográfico. Simultaneamente, os rústicos instrumentos de percussão construídos de forma artesanal, principalmente por sambistas do morro, passaram a adquirir legitimidade como definidores de uma sonoridade típica do samba.

Dessa maneira, surgiram distinções entre “tipos de samba”, uma espécie de “subgeneralização” decorrente não somente de aspectos musicais, mas também de fatores relacionados ao seu espaço social de origem e à sua finalidade comercial. O complexo campo de interação entre vetores culturais foi alargado pela inserção de novos agentes e novas dinâmicas de relação. Sendo assim, o samba multiplicou suas formas de realização, cada qual revestida de singularidades e características próprias. Haveria, no entanto, um elemento estrutural capaz de garantir sua unidade e reconhecimento como expressão de uma identidade nacional. Jorge Caldeira escreveu:

No entanto, essas mudanças que a nova função trazia à forma não mudavam tudo. Em certo sentido, não mudavam mesmo nada. A adaptação da canção ao tempo do disco e à sua roupagem podia ser feita sem sacrifício de sua característica estruturadora básica, a rítmica recriada no jogo entre cantor e acompanhamento. Pelo contrário, esse elemento estruturador aguentava praticamente tudo, do soneto ao verso livre, do violino ao surdo, sem se descaracterizar. Mantidas as características básicas, a parnasiana letra de [Noel] Rosa ou o puro bater do ganzá [sic] eram parte do samba. [...] Dessa forma, a música vendida para divertir tornou-se uma opção que não parecia conflitar com o processo de criação popular existente, nem mesmo do ponto de vista estético. Assim, se pode entender como os dois mundos, da roda e do mercado, não chegaram a se distinguir totalmente, embora o emprego social da mesma música fosse variado. (CALDEIRA, 2007, p. 69-70).

Embora explícitos os contrastes entre os contextos sociais específicos em que foram promovidas diferentes “tipologias” do samba, parece haver, acima de todas as diferenças, um mesmo “jogo rítmico” entre cantores e acompanhadores, um tipo de lastro que garante a unidade do gênero. Nesse panorama, determinados padrões de execução da percussão no samba foram, de certa maneira, “oficializados” por seu emprego constante em gravações, e grande parte desses padrões foi definida pela presença da bateria. A figura do baterista Luciano Perrone se destaca nesse momento histórico, sendo cultuada como o “pai da bateria brasileira”. Dotado de grande sensibilidade e conhecimento musical, promovidos por sua educação e contato prematuro com a música, Perrone pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba. Se por um lado o baterista acumulava a experiência de ter cantado ao lado de Enrico Caruso ainda quando criança, e posteriormente aposentar-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional, em sua carreira de baterista estabeleceu estreito contato com “bambas” do samba como João da Baiana, Marçal e Bide. Portanto, é possível entender o destaque de Perrone não somente por sua competência e inventividade musical, mas também por representar a conexão

entre o universo informal e amador do samba “artesanal”, onde a manifestação folclórica ainda exercia considerável ressonância, e o universo do samba formalizado, profissional e orquestrado. Nas palavras de Perrone,

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou – na Odeon e na Parlophon – a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos! (PERRONE apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 45).

O depoimento de Perrone sobre as orquestras da RCA e da Rádio Nacional, dirigidas pelo mesmo maestro, revela uma significativa transformação estética proporcionada pela reconfiguração do naipe de percussão. É notório que Perrone, entre os percussionistas da época, era um dos poucos bem preparados para a leitura de arranjos, músico de “educação formal”, sendo esse um motivo para garantir sua presença no *casting* da Rádio. No entanto, fica a questão: qual teria sido a razão para reduzir drasticamente o naipe de percussão? Por que motivo manter a bateria e excluir justamente o que haveria de “típico” na percussão? É notório que, no decorrer da década de 1930, os agentes responsáveis pela definição da estética musical vigente nos espaços institucionalizados para a difusão do samba (gravadoras e rádios, especialmente a Rádio Nacional) adotaram, em grande medida, o modelo importado das grandes orquestras, as *big bands*. O relato do historiador Franceschi revela seu desgosto sobre as inevitáveis transformações consequentes da profissionalização dos sambistas:

O ano de 1936 marcou o início de uma profunda transformação quando a Rádio Nacional “profissionalizou” o sistema implantando o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo. [...] Essa decantada “profissionalização” culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado de enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiores, fantasiados de casaca de seda branca... Daí em diante, patrocinados por grandes firmas norte-americanas, os programas musicais transmitidos pela Rádio Nacional foram cada vez mais no espelho e semelhança do programa *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola, que serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou. (FRANCESCHI, 2002, p. 294).

João da Baiana e Bide foram dois percussionistas e compositores muito representativos no ambiente do samba. O primeiro, parceiro de Pixinguinha e Donga, fazia parte da chamada “velha guarda” do samba, a quem se atribui a introdução do pandeiro no gênero. Alcebiades Barcelos, o Bide, integrava a “turma do Estácio”, tendo sido o responsável pela introdução do surdo e do tamborim no samba, proporcionando ainda a fixação de novos padrões ao gênero⁸. Conforme o texto sugere, esses dois protagonistas maiores na história do samba, ao se profissionalizarem, teriam sido alijados de sua “espontaneidade” no fazer musical, expostos como exóticos peixes ornamentais confinados em uma redoma de produção onde imperava o que o autor chama de samba “pseudo-sinfônico”.

A construção do que se considera o gênero emblemático de música popular brasileira, ou seja, do modelo de samba acima descrito, ocupou de forma predominante o mercado entre os anos 1930 e 1950. Essa música teria sido o espaço e resultado de um permanente conflito, norteado por dois ideais aparentemente contraditórios: por um lado, a absorção dos investimentos estrangeiros e sua conseqüente influência na definição de parâmetros estéticos; por outro lado, a preservação de uma suposta autenticidade garantida pela manutenção de elementos tradicionais. Pode-se supor, dessa maneira, que o processo de consolidação do campo da música popular, que se confunde com a urbanização e o desenvolvimento de uma indústria cultural, não tenha sido um conjunto de algum movimento nacional isolado. Acima das especificidades de cada caso, tais movimentos deflagrados em alguns países do continente americano revelam uma transnacionalidade fortemente impulsionada por modelos de produção estadunidense.

As primeiras gravações brasileiras com bateria passaram a ser realizadas a partir de 1927 pela Odeon em execuções da Orquestra Pan American de Simon Boutman, que contava com o baterista Aristides Prazeres⁹. A bateria passou então a integrar o corpo instrumental de centenas de gravações realizadas entre os anos de 1929 a 1939 pelas orquestras dirigidas por Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros maestros, como a Victor Brasileira, a Típica Victor, a Diabos do Céu e a Guarda Velha. Apesar de muitas dessas gravações contarem ainda com um número significativo de ritmistas (a “batucada” a que Perrone se referiu), a bateria também se faz presente. Através da escuta, transcrição e análise dos padrões rítmicos executados pelos bateristas nesse período, é possível afirmar que tais bateristas procuravam reproduzir, de maneira adaptada, a sonoridade e os recursos percussivos próprios do instrumental “típico” do samba. Por exemplo, um recurso singular bastante utilizado pelo próprio Luciano Perrone consistia em tocar na caixa surda (sem esteiras) fraseados sincopados com baqueta na mão direita, enquanto a esquerda percutia diretamente a pele da caixa

8 A respeito das distinções entre a música feita pela “velha guarda” e pela “turma do Estácio”, conferir: Sandroni, 2001a.

9 Não foi possível precisar quem foi o primeiro baterista a gravar no Brasil. Alguns artigos de revistas atribuem o feito a Luciano Perrone, que certamente integrou essa orquestra. Porém, em 1927 a função era ocupada por Prazeres, conforme: Severiano, 2008, p. 100.

em movimentos de abafamento e pressão visando alterar os timbres dos toques¹⁰. Esse recurso de tocar com uma das mãos na pele e outra com baqueta remete aos procedimentos utilizados na execução de toques de atabaque em algumas nações de candomblé, ou mesmo do próprio tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte debaixo da pele. Essa maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores foi mais explorada, foi chamada de “samba batucado”, e originou sofisticados padrões que ficaram conhecidos por “samba cruzado”¹¹.

Tais fatores evidenciam o empenho por parte de Perrone em incorporar a bateria no samba de forma que o instrumento ganhasse um novo significado, dissociando sua imagem da referência jazzística. Atribui-se ao baterista a seguinte frase: “Eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa porque o que me interessava era o batuque do samba”¹² (apud BOLÃO, 2003, p. 136). Em “O Samba com Luciano”, gravada em 1958, o compositor Luis Bandeira homenageia Perrone através dos seguintes versos sustentados por uma exímia execução do baterista:

O samba com Luciano é assim ritmado, sincopado
Parece até que se ouve o tamborim
Tem balanço do começo ao fim
Vejam só, neste breque o que ele faz
Muito bem Luciano, outro mais
Tempero de samba é o molho especial
isto é que samba, isto é samba original
Repicando na caixa, o tempo ele faz no bumbo
Olha o tombo que o samba tem
Contratempo ele faz no tarol variando no surdo
Completando, agogô e pratos também
Vejam só, bateria está legal
Isto é que samba, isto é samba original

Esses versos afirmam a legitimidade que a bateria já conquistara no contexto do samba; desde que executada segundo os padrões desenvolvidos por Luciano Perrone, poderia representar até mesmo a “autenticidade” do gênero. No entanto, há que se

10 Um exemplo da aplicação desse recurso pode ser ouvido na versão da canção “Na baixa do sapateiro” (Ari Barroso), lançada em 1942 pelo selo Victor com a interpretação vocal de Silvio Caldas, acompanhado pela orquestra dirigida por Radamés Gnattali. Essa gravação integra o volume 9 da coleção de CDs *Os grandes sambas da história*, lançada pela RCA/BMG/Editora Globo em 1997. Atualmente é possível acessar o arquivo digital através de dois links: <https://youtu.be/NDax52y3rOU> e https://youtu.be/l_H4qV45org.

11 Bons exemplos de padrões de “samba cruzado” podem ser conferidos em: Bolão, 2003.

12 Essa afirmação de Perrone teria sido motivada em função da inevitável comparação ao baterista Gene Krupa, contemporâneo do brasileiro. Assim como Perrone se destacou, entre outros trabalhos, junto ao Trio Carioca (Luiz Americano ao clarinete, Radamés Gnattali ao piano, e Perrone na bateria), Krupa alcançou grande projeção como integrante do trio de Benny Goodman, com formação idêntica (Goodman ao clarinete, Teddy Wilson ao piano e Gene Krupa na bateria).

frisar que em meados de 1950 uma nova geração de bateristas ocupava o mercado da música popular, trazendo outros padrões de execução do ritmo, que muito se diferenciava da maneira de Perrone tocar. A partir desse momento, a representação da “originalidade” e “autenticidade” não estaria mais vinculada propriamente à questão do emprego do instrumental típico ou da bateria; na década de 1950 esses conceitos passariam a delinear um campo de conflitos definidos, entre outros aspectos, pelas distintas maneiras de se tocar o samba na bateria.

SOBRE O AUTOR

LEANDRO BARSALINI é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), responsável pelas disciplinas Percussão Popular (bateria) e Rítmica.
E-mail: leandrobarsalini@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba*. Um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Edusp, 2013.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 240 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- _____. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMORIM, Botyra. *Sonata em quatro movimentos: vida artística do maestro Gaó*. Mogi Mirim: s/ed., 1985.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.
- COOK, Gary. *Teaching percussion*. New York: Schirmer Books, 1997.
- FALLEIROS, Gustavo; BOLÃO, Oscar. História da bateria brasileira. *Batera & Percussão*. Ed. Jazz, n. 31, março de 2000, p. 22-26.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuá, 2002.
- IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Comunicações e Artes*, ECA/USP, São Paulo, v. 13, 1984, p. III-124.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MELLO, Zuza Homem. *Música nas veias*. Memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 1993.
- PERRONE, Luciano. Entrevista concedida a Lourival Marques. 1976. Série Collector's, n. AER 393 e 394. Arquivo digital, 70 min.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, UFRJ, 2001.
- _____. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: “Na Pavuna” e “Vou te abandonar”. *Cadernos do Colóquio*, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2001, p. 8-21.
- _____. Transformações do samba carioca no século XX. *Revista do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores*, Brasília: DC-MRE, s. d. p. 78-83.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, v. 10, n. 2, 2008.
- VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM/Funarte, 1987.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978

[Transformation of central African patterns in the urban samba of Rio de Janeiro: 1933-1978]

Enrique Valarelli Menezes¹

RESUMO • Este artigo pretende identificar, pelo viés da análise musical, transformações de padrões centro-africanos (linhas-guia em particular) no samba urbano do sudeste brasileiro, à luz do processo colonial e de sua projeção no século XX. Entendendo que as vias transatlânticas desenhadas pelo comércio escravista dão início a uma ligação entre territórios separados pelo oceano através de uma convivência forçada, desigual e desestabilizadora de grupos diferentes, formulamos a hipótese de que culturas diversas podem ter assimilado a seu modo as práticas musicais de outras, contribuindo para formar as estruturas complexas daquilo que hoje identificamos como o samba urbano brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba urbano; música africana; linhas-guia; análise

musical; escravismo. • **ABSTRACT** • This paper intends to identify, through the bias of the musical analysis, transformations of central African patterns (time lines in particular) in the Brazilian southeast urban Samba, in the context of the colonial process and its projection in the twentieth century. Understanding that the transatlantic routes designed by the slave trade begin a connection between territories separated by the ocean through a forced, unequal and destabilizing coexistence of different groups, we hypothesize that diverse peoples may have assimilated in their own way the musical practices of others, contributing to form the complex structures of what we now identify as Brazilian urban Samba. • **KEYWORDS** • Urban samba; African music; time lines; musical analysis; slavery.

Recebido em 6 de novembro de 2017

Aprovado em 1^a de junho de 2018

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 78-103, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p78-103>

1 Universidade de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

*Samba vem lá de Angola
Não vem da Bahia não
Samba vem lá de Angola
Não vem lá do Rio não*
(Geraldo Vespar/João Nogueira –
“Lá de Angola”)

Um dos aspectos da cultura brasileira normalmente lembrados na música em particular é a influência que as diferentes práticas de povos africanos teriam exercido em sua base. Em nossa produção musicológica, entretanto, bem como em nossas instituições de ensino de música, é notável o predomínio de estudos e aulas que tratam da música europeia, reservando para a África apenas um espaço muito pequeno. Ainda que o número de africanos chegados ao Brasil entre 1550 e 1850 seja quase sete vezes maior do que o número de portugueses entrados no mesmo período (segundo estimativa de Luiz Felipe de Alencastro, 2018, a cada 100 pessoas desembarcadas no Brasil 86 eram africanas, totalizando cerca de 4,8 milhões, 46% do total de africanos deportados chegados vivos nas Américas), as aulas de nossos conservatórios, faculdades e escolas de música continuam a tratar, inversamente, em proporção muito maior, da influência, história e descrição da música europeia.

Ainda que se leve em conta o grande número de imigrantes europeus que chegaram ao Brasil na passagem do século XIX ao XX depois de cessado o tráfico internacional de escravizados e a própria escravidão, a multissecular presença africana se faz visível hoje: desde os últimos recenseamentos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, mais da metade dos brasileiros (cerca de 54%) se autodefine como afrodescendente. Talvez possamos identificar esse fato na crescente produção artística de grupos que buscam dialogar, incorporar e localizar traços da cultura africana em seus trabalhos. Visto que o tema interessa cada vez mais a diferentes áreas de atuação, é surpreendente que a musicologia e a análise musical tenham produzido tão pouco no campo que diz respeito à identificação das práticas africanas que podem ter exercido influência na música brasileira. Na raridade dessa produção, as referências e a utilização desse campo do conhecimento ocorrem geralmente em bases vacilantes e pouco seguras.

Olhando para essa produção pequena, pode-se identificar ainda outra assimetria: há um acúmulo de trabalhos que tratam do itinerário de influência entre o Golfo do Benim e a Bahia, enquanto o itinerário entre a África central banto e o sudeste brasileiro permanece menos estudado. A fim de reduzir essas diferenças, seria talvez interessante lembrar aqui mais uma vez alguns dados conhecidos: 1) o Brasil foi o país que recebeu o maior número de africanos deportados e que manteve durante mais tempo a escravidão; e 2) dentro desse fluxo, o tráfico de escravizados entre os portos da África central e do sudeste brasileiro foi o mais volumoso e mais duradouro.

Essa perspectiva ganha corpo se levarmos em conta ainda outra vez o trabalho de Luiz Felipe de Alencastro (2000), no qual, estudando a história dos primeiros séculos da colonização portuguesa e do escravismo, descreve a formação do Brasil como um espaço aterritorial, um arquipélago lusófono composto dos enclaves da América portuguesa e das feitorias de Angola (ALENCASTRO, 2000, p. 9). Seu estudo não pretende operar em uma descrição comparativa das colônias portuguesas (Brasil e Angola em particular), mas demonstrar como essas duas partes unidas pelo oceano se completam num só sistema de exploração colonial cuja singularidade ainda marca profundamente o Brasil contemporâneo (ALENCASTRO, 2000, p. 9).

Se a conexão entre Angola e Rio de Janeiro marca profundamente o início do que hoje chamamos Brasil, por que nossa análise musical estuda tão pouco esse itinerário? A conveniência em estudá-lo para melhor compreensão da música brasileira é enfatizada se consultamos o projeto *Slave voyages* (VOYAGES, 2013), iniciado no Institute for African and African-American Research da Universidade de Harvard e hoje hospedado como uma database na Universidade de Emory, onde se pode gerar gráficos e obter dados precisos sobre o número de africanos escravizados desembarcados em todas as partes do mundo. Uma breve consulta a essa base de dados revela que da região portuária da África centro-ocidental para o sudeste brasileiro foram desembarcados nada menos que 2.235.080 africanos escravizados, com ênfase no século XIX.

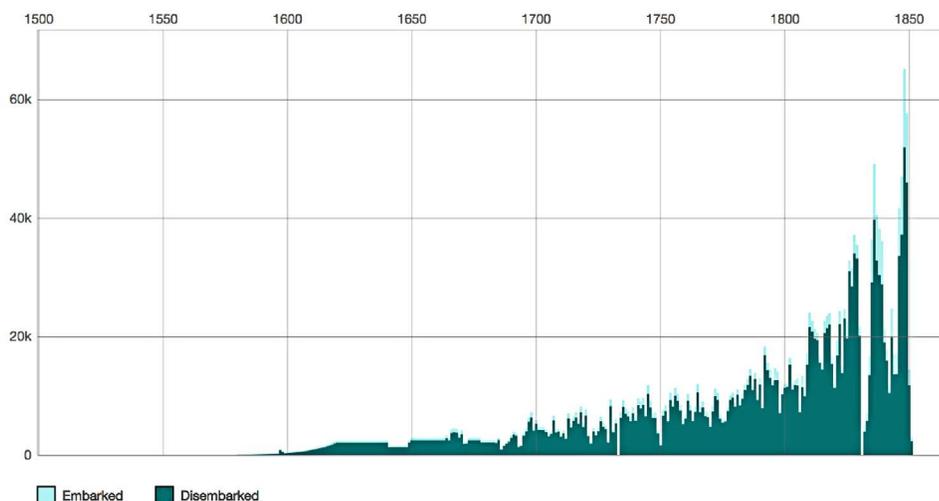


Figura 1 – Embarques e desembarques de africanos entre a África centro-ocidental e o sudeste brasileiro

Enquanto, entre os portos da região da África ocidental (baía do Benim, golfo do Biafra e costa do ouro) e da Bahia, a mesma database indica um fluxo bem menor: 903.456 escravizados desembarcados, a maior parte no século XVIII.

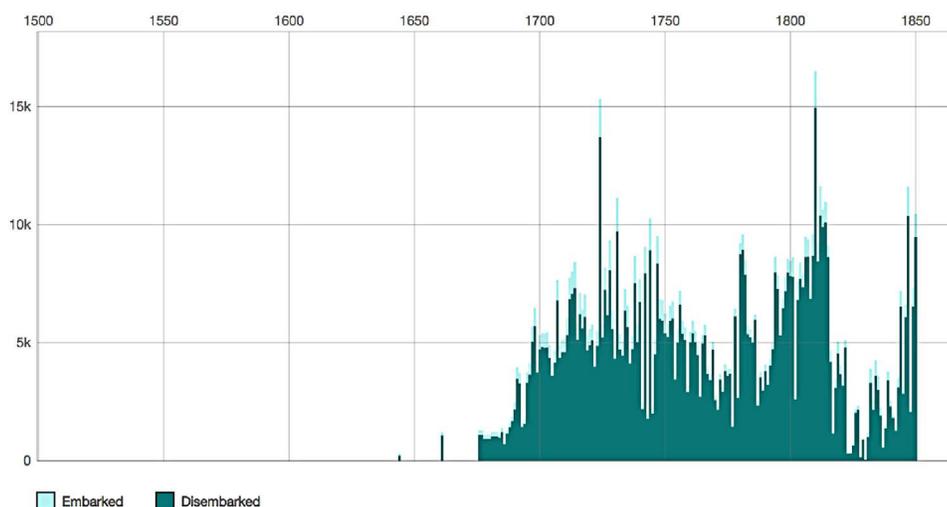


Figura 2 – Embarques e desembarques de africanos entre a África ocidental e a Bahia

Há quase 40 anos, o especialista austríaco em música africana e sua diáspora, Gerhard Kubik, já concordava com Fernando Augusto de Albuquerque Mourão

quando este afirmava que impressionados pelo panteão dos orixás, esses autores [que estudaram a influência da cultura sudanesa] sentiam que angolanos e moçambicanos no Brasil dificilmente teriam algo igualmente interessante a oferecer para os estudos acadêmicos” (KUBIK, 2013, p. 6-7)², constatação partilhada também pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto: tradicionalmente, a maioria dos estudos afro-brasileiros tem dado maior peso a essas culturas [das regiões iorubá, fon e ewe do sudoeste da Nigéria e Benim], resultando que a influência banto, em geral, tem sido subestimada ou pouco reconhecida pelos acadêmicos (OLIVEIRA PINTO, 1987, p. 155).

Em relação ao itinerário proposto pelo fotógrafo-antropólogo Pierre Verger em Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos³, o conjunto de trabalhos de análise musical é esclarecedor, e acumula dados históricos, sociais, linguísticos, organológicos e análises que nos permitem compreender melhor e identificar diferentes práticas brasileiras do candomblé, por exemplo, nos quais as influências iorubá, ewe e fon são marcantes. Em relação ao espaço Angola-Rio de Janeiro, penso que ainda não acumulamos estudos tão esclarecedores.

O ITINERÁRIO ÁFRICA OCIDENTAL-BAHIA E O STANDARD PATTERN DE 12 PULSOS NO NORDESTE

No campo da análise musical, uma importante evidência normalmente aceita em relação à continuidade de práticas musicais da África Ocidental na música brasileira são os padrões rítmicos conhecido como linhas-guia (ou time lines). Na teoria da música africana, o termo linha-guia é descrito por Kwabena Nketia (que o utilizou pela primeira vez em 1963) como uma referência constante que guia as estruturas de frase e organização rítmica de uma música (NKETIA, 1963, p. 68). Kubik (1994, p. 45) descreve a linha-guia como “um elemento regulador presente em muitos tipos de música africana [...] o padrão da linha-guia representa o núcleo estrutural de uma peça musical, algo como uma expressão condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento abertas aos participantes (músicos e dançarinos)”, e Agawu (2006, p. 3), levando em conta diversas definições, afirma que “há consenso geral que as time lines são materialmente reais, largamente usadas e marcadores cruciais da referência temporal na música africana”.

Há uma linha-guia particular, recorrente em toda a África ocidental subsaariana,

2 A tradução de todas as citações de textos em inglês foi feita por mim.

3 Desse espaço, ou itinerário, tratam trabalhos como os de Marcos Branda Lacerda: Drama e fetiche: vodum, bumba meu boi e samba no Benim, “Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil” e, em alguma medida, Música instrumental no Benim (LACERDA, 1998; 2005; 2014); de Tiago de Oliveira Pinto, Capoeira, samba e candomblé: Afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia e “Healing process as musical drama: the Ebó ceremony in the Bahian candomblé of Brazil” (OLIVEIRA PINTO, 1991; 1997); e, de Gerard Béhague, “Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting” (BÉHAGUE, 1984), entre outros.

que por sua frequência é referida por pesquisadores com o nome de *standard pattern*. Foi transcrita de modos distintos, entre outros: 1) ora na forma da notação tradicional europeia (AGAWU, 2006); 2) ora na de representação por pulsos onde [x] é um pulso percutido e [.] é um pulso não percutido (TOUSSAINT, 2003); 3) ora em sequência de durações numéricas (PRESSING, 1983); 4) ora na chamada Time Unit Box Notation (TUBS), desenvolvida por Phillip Harland e aplicada para análise da música africana por James Koetting (1970); e 5) ora na forma cíclica do relógio (TOUSSAINT, 2003), entre outras tantas formas de representação possíveis:

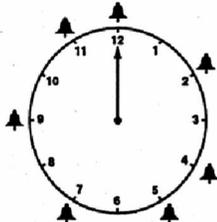
- 1) 
- 2) 12 | x . x . x x . x . x . x |
- 3) <2212221>
- 4) 
- 5) 

Figura 3 – Diferentes formas de representação do *standard pattern*

Essa linha-guia, quando presente na música das Américas, é interpretada como provável continuidade de uma tradição africana. Gerhard Kubik atribui a ela uma função “diagnóstica”, chegando a afirmar que “onde o *standard pattern* de doze pulsos ocorre, principalmente em sua versão de sete toques e quando é tocado por um metal ou garrafa, temos uma pista quase certa de que estamos perante uma tradição da costa da África ocidental, iorubá, fon, ewe ou similar” (KUBIK, 2013, p. 18, 19).

O ITINERÁRIO ÁFRICA CENTRO-OCIDENTAL-RIO DE JANEIRO E O STANDARD PATTERN DE 16 PULSOS NO SUDESTE

Se a presença dessa linha-guia no candomblé brasileiro em particular é entendida como uma continuidade da tradição africana, no caso do itinerário de influência África centro-ocidental-sudeste brasileiro e nos estudos sobre o samba urbano carioca é comum encontrarmos indicações como a de Renato de Almeida: “falar do

samba é recordar, por força, o batuque angola-conguense, em que os negros ficavam em roda aberta, tocando tabaques e batendo palmas [...]” (LIRA, 1953, p. 60), sendo menos comum localizar nesses trabalhos dados mais detalhados que apontem quais são as práticas musicais “angola-conguenses” identificáveis no Brasil e como elas se transformaram. Alguns trabalhos ligados à etnomusicologia apontam, na mesma trilha de interpretação do *standard pattern* na Bahia, outra linha-guia, que seria indicadora da continuidade de tradições africanas centro-ocidentais na música urbana do sudeste brasileiro, no samba em particular⁴.

Nos trabalhos de Kubik (2013 [1978]), Mukuna (2000 [1979]), Araújo (1992), Sandroni (2001) e Oliveira Pinto (2001), um importante indício de influência é a presença de uma linha-guia característica de povos da região centro-africana, identificável como uma constante estrutural do samba urbano e considerada uma versão de 16 pulsos do *standard pattern*, que Gerhard Kubik (2013, p. 15) transcreve indicando também as sílabas mnemônicas ligadas ao padrão:

16 | x . x . x . x x . x . x . x x . |
 nbo nbo nbo nbolo nbo nbo nbolo

Esse padrão “contém” o *standard pattern* de 12 pulsos, com a adição de duas articulações em quatro pulsos:

12 | x . x . x x . x . x . x |
 16 | x . x . x . x x . x . x . x x . |

Em notação tradicional o padrão em 16 seria:



Kubik (2013, p. 15) afirma que “esse padrão tem uma distribuição regional

4 Em particular, os trabalhos de Kazadi Wa Mukuna, *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas* (publicada pela primeira vez em 1978 e com reedição aumentada em 2000); o artigo de Gerhard Kubik, “Angolan traits in black music, games and dances of Brazil” (publicado em 1979 e republicado sob o nome *Angola in the black cultural expressions of Brazil* em 2013); o artigo de Tiago de Oliveira Pinto, “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira” (2001); a tese *Acoustic labour in the timing of everyday life* (1992), de Samuel Araújo; o livro de Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, primeira edição de 2001; o método de Oscar Bolão, *Batuque é um privilégio* (2003).

possível perceber então que, entre Oliveira Pinto, Mukuna e Kubik, há um nível de discordância entre versões invertidas ou originais, ou ainda um nível de equivalência entre os padrões kachacha e os do samba carioca.

Samuel Araújo, em *Acoustic labour in the timing of everyday life* (ARAÚJO, 1992), transcreve um padrão que chama de “ciclo do tamborim”, que atribui ao samba urbano:



Figura 4 – “Ciclo do tamborim” segundo Araújo (1992)

Nessa representação, o padrão é o mesmo que aquele transcrito por Oliveira Pinto e Mukuna, adaptado ao compasso de 2 por 4. Dessa forma, cada pulso do conjunto de 16 equivale a uma semicolcheia. Em sua estrutura interna de durações, é igual à “linha rítmica do samba” de Oliveira Pinto:



Gerhard Kubik aponta ainda, em uma transcrição de David Rycroft (1962, p. 100), o que considera ser, ainda, o mesmo padrão, tocado em uma garrafa vazia, como acompanhamento de peças do violonista congolense Jean Bosco:



DIFERENTES POSIÇÕES DO STANDARD PATTERN DE 16 PULSOS NO SAMBA CARIOCA

Ora, esses autores parecem estar descrevendo o mesmo padrão e ao mesmo tempo padrões diferentes!

Essa “confusão” se dá porque, em minha opinião, não temos dado a importância devida a um tipo de sensibilidade rítmica importante na música brasileira e africana em geral: padrões que têm a mesma estrutura interna, a mesma relação de durações entre longas e curtas, a mesma “classe combinatorial” de intervalos – mas ao ocuparem diferentes posições métricas se transformam em ritmos diferentes, o que faz com que cada padrão seja percebido de forma diversa. Dito de outro modo, o ponto de referência para todos os participantes do evento (músicos, dançarinos, ouvintes) – a sensibilidade métrica, em suma – pode ser diferente para uma mesma linha-guia. Ou ainda, segundo J. Pressing (1983, p. 52), “multistabilidade perceptiva parece de fato ser uma característica dos conjuntos percussivos da África Ocidental”. Isso parece potencialmente confuso para a análise, pois, como afirma D. Temperley (2000, p. 67), “uma estrutura métrica é melhor vista como algo que existe na mente do ouvinte, e não necessariamente está presente na música de modo direto”. Aquilo

“que existe” na mente de um grupo de pessoas como referência compartilhada pode variar de uma cultura para outra⁵. Disso resulta que grupos diferentes interpretem o mesmo conjunto rítmico com diferentes percepções, fenômeno já conhecido e descrito na música africana por estudiosos como A. M. Jones (1959, v. I, p. 213 e segs.) e W. Anku, entre outros. Anku (1992) descreve esse fenômeno segundo o que chama de “normas étnicas de percepção”, exemplificando como o *standard pattern* de 12 pulsos é ouvido e interpretado de modos diferentes por grupos Anlo Ewe do sudeste de Ghana e Iorubá da Nigéria:

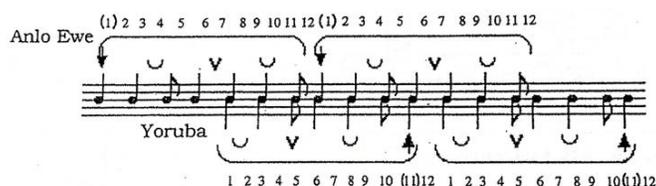


Figura 5 – Diferentes “normas étnicas” de percepção do *standard pattern* segundo Anku (1992)

Penso que Anku não se refira a uma “essencialização” de grupos étnicos – como se cada grupo ouvisse do mesmo jeito por toda a eternidade – mas a práticas musicais diferentes, que ao tempo de sua observação marcavam diferenças de *performance* entre esses grupos. Agawu (2006, p. 15) acrescenta ainda que, para a música africana, “a perspectiva de percepções diferentes da posição de um ritmo regulador sugere uma equivalência rotacional coletiva”, e Oliveira Pinto se refere à questão no Brasil, afirmando:

Fica evidente que a configuração do padrão rítmico, a sua *gestalt* básica permanece idêntica no Brasil e em Angola. Mesmo assim, existe uma diferença fundamental: semelhante às linguagens faladas, onde, mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo *habitat*, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua re colocação em relação com a marcação (*beat* e *offbeat*). (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 97).

Uma breve comparação entre a equivalência interna e as diferentes interpretações métricas pode lançar alguma luz sobre o caso:

5 Na formulação de Kubik (apud OLIVEIRA PINTO, 1987, p. 156), “o ponto de ataque do *performer* ao tocar uma linha-guia varia de cultura para cultura [...] e não influencia sua estrutura interna”.

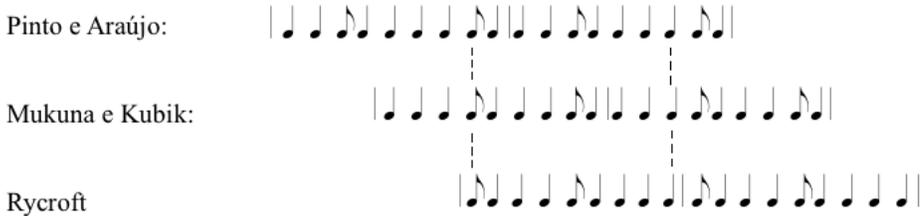


Figura 6 – Comparação entre equivalência e interpretação métrica

Em cada caso, a barra colocada a cada repetição do padrão indica um agrupamento, que teoricamente terá importância na estrutura do evento como um todo: pode atrair um ponto de inflexão, estruturar uma frase melódica, marcar o fechamento de um ciclo, marcar o “pé no chão” da dança, em suma, a referência métrica partilhada na *performance*. Algumas dessas diferentes versões do padrão africano de 16 pulsos estão recolhidas no livro de Carlos Sandroni sobre as transformações do samba no Rio de Janeiro, junto a variações ouvidas por ele em gravações de Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola e no LP *Rosas de Ouro* (SANDRONI, 2001). A esse conjunto de ritmos o autor dá o nome de paradigma do Estácio, que ele opõe a outro agrupamento que chama de paradigma do Tresillo. O segundo, afirma, seria ligado ao maxixe e a um estilo de samba mais antigo, ligado ao grupo que se encontrava na casa de Tia Ciata, enquanto o primeiro é ligado à modernização do estilo promovida pelo grupo de sambistas do Estácio⁶. Todos os padrões que fazem parte de seus paradigmas podem também operar com variações, em um parentesco com a ideia de paradigma linguístico, onde, em um dado conjunto e em certa posição na estrutura, os termos têm equivalência, podendo ser substituíveis entre si.

Para sustentar a equivalência entre esses termos ou padrões rítmicos, o autor chama a seu auxílio os teóricos da *aditividade* na música africana (entre outros, cito aqueles que são a base principal de Sandroni: A. M. Jones, K. Nketia e S. Arom). Não caberia aqui expor o complexo funcionamento da teoria da aditividade como pensada por esses autores, mas apenas indicar que Sandroni utiliza em seus paradigmas a ideia de que a rítmica do samba brasileiro seria *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (SANDRONI, 2001, p. 24), enquanto a rítmica ocidental seria *divisiva*, obedecendo assim a uma lógica básica supostamente diferente⁷. Com isso, procura explicar a constância daquela equivalência interna do padrão no samba, deixando de lado aquelas (em minha opinião) valiosas normas métricas de percepção. Não deixa de impressionar um pouco que Sandroni que pratica uma etnomusicologia rica e multidimensional, fundada na antropologia, na história e na ciência política construa em seu livro um capítulo técnico separado, de premissas musicais, onde privilegia uma abordagem formalista e quantitativa,

6 A oposição lembra um pouco controvérsias tradicionais da história da música europeia, como aquela entre *prima* e *seconda* prática, que marca o início do período barroco.

7 Essa oposição entre “africano” e “ocidental” é bem menos marcada segundo concepções de autores como, por exemplo, Temperley, Agawu e Toussaint.

estabelecendo os elementos musicais através de números para, então, explorar operações de adição, divisão e multiplicação a fim de identificar os termos que vão formar seu paradigma. Para minha percepção, dentro da abstração matematizante, cria-se espaço para abrigar, intercambiar e tornar equivalentes linhas-guia que, a princípio, são diferentes, suprimindo-se a interpretação e percepção dos participantes do evento.

Em contraste à concepção aditiva da música africana, Kubik garante que, ao conversar com músicos africanos em suas línguas tradicionais, em Angola e noroeste da Zâmbia não se encontra nenhum traço de um conceito como aditividade (KUBIK, 2013, p. 12), ideia corroborada por K. Agawu, para quem os teóricos da aditividade não levaram em conta o pensamento, a língua e a prática dos próprios africanos. Segundo o autor, enquanto a análise estrutural (baseada na metalinguagem europeia) aprova uma concepção aditiva do *standard pattern*, a análise cultural (originária do pensamento dos músicos africanos) a nega (AGAWU, 2006, p. 11). Ou seja, os africanos raramente pensam sua música em termos numéricos, o que leva Agawu a afirmar que os teóricos da aditividade não levaram suficientemente em conta o ambiente cultural no qual a música estudada se desenvolveu, uma falha para certa tradição etnomusicológica. Aquilo que a teoria ocidental, com a suposta precisão e segurança dos números, chama de aditividade, o pensamento africano em geral despreveria em formulações mais holísticas, afetivas e expressivas. Agawu sustenta ainda que embora Jones, Nketia, Brandel e muitos outros tenham insistido que a aditividade rítmica é, como Nketia coloca, a grande característica da música africana, esse ponto de vista é, com toda probabilidade, um erro colossal, acrescentando ainda a impactante ideia de que, nesse contexto, o conceito de aditividade é apoiado mais amplamente na economia capitalista e política e, no caso específico de aplicações à música africana, por uma história imperial (AGAWU, 2006, p. 12-13).

A perspectiva cultural que Kubik e Agawu confrontam com as teorias formalistas é enriquecedora, e chamar à análise os hábitos de sensibilidade e percepção que estão na base da prática musical pode reposicionar e balizar os resultados obtidos com a análise formal. Os modos de dançar em uma cultura em particular podem ajudar a análise musical a não perder o fenômeno, impedindo que a autonomização das possibilidades do formalismo musicológico se desligue da realidade do meio cultural, das opiniões e dos modos de pensar o mundo de onde a *performance* acontece.

AS INTERPRETAÇÕES DO STANDARD PATTERN DE 16 PULSOS SEGUNDO OS SAMBISTAS

No caso do samba urbano brasileiro, penso que a experiência de adicionar a percepção, sensibilidade, opinião e interpretação métrica dos músicos pode trazer novas perspectivas aos trabalhos de análise musical. Talvez isso possa ajudar a evitar a armadilha de “essencializar” padrões rítmicos africanos como imutáveis e estáticos, ainda que estejamos buscando identificar pistas da multissecular presença africana na música brasileira. O modelo de análise que descreve linhas-guia africanas (associadas a tradições milenares e pré-coloniais) e identifica sua continuidade diaspórica no candomblé e no samba urbano brasileiro (pós-colonial e contemporâneo) precisa evitar a armadilha da estabilidade excessiva, que condena um processo cultural dinâmico a um injusto congelamento idealizado.

Em minha própria experiência como músico, há alguns anos peço, informalmente, durante uma roda de samba ou choro na qual estou tocando, para algum colega tocar, sem variações, o que ele pensa ser o “padrão básico” da música. A resposta que ouvi com mais frequência (no Rio de Janeiro e em São Paulo) é diversa de todos aqueles padrões transcritos tanto no conjunto paradigmático de Sandroni quanto pelos estudiosos de música africana o que é notável! Os participantes que consultei se referiram com maior frequência ao padrão que podemos ouvir na gravação de *Agora é cinza* (Bide e Marçal) feita em 1933 por Mário Reis e conjunto Diabos do Céu⁸, bem como na gravação da mesma música feita pelo filho de Marçal, Mestre Marçal, no disco *Mestre Marçal interpreta Bide e Marçal* (MARÇAL, 1978):



Figura 7 – Padrão tocado pela família Marçal

Ou, ainda, na representação por pulsos:

| . X . X . XX . X . X . X . XX |

Tendo a mesma estrutura interna de todas as outras versões do *standard pattern* de 16 pulsos (adaptados para a duração de semicolcheia), esse padrão tem ainda outra referência métrica em relação àqueles descritos pelos musicólogos. Sandroni transcreve em seu livro um padrão que ouvi percutido em uma garrafa na gravação de “Duas horas da manhã” (N. Cavaquinho / A. Monteiro) por Paulinho da Viola, que é muito próximo do padrão tocado nas duas versões de “Agora é cinza”, mas que ainda não correspondente à estrutura interna básica descrita na bibliografia. Salvo engano, esse padrão – que se repete em diversas gravações e estrutura diversos sambas urbanos cariocas – vai ser transcrito somente no método de Oscar Bolão (BOLÃO, 2003, p. 36), em um dos três tamborins de uma levada criada e executada pelos percussionistas Luna, Eliseu e Marçal:



Figura 8 – Levada de Luna, Eliseu e Marçal transcrita por Bolão

8 Disco Victor 33728. 78 RPM.

Na transcrição de Bolão, as notas escritas acima da linha são articuladas com a baqueta (acentuadas), e as escritas abaixo da linha são articuladas com o dedo médio da mão que segura o tamborim. A diferença do padrão tocado pelo tamborim I para aquele apontado por Araújo e Oliveira Pinto (como característico do samba carioca) é também uma diferença de percepção métrica: levando em conta o fluxo harmônico, os desenhos melódicos, a totalidade do grupo instrumental e os ciclos mais longos da forma de cada peça, posicionamos o padrão em relação ao conjunto, para definirmos em que lugar da estrutura ele se inicia. A diferença métrica fica, então:

(Bolão) | . x . x . xx . x . x . x . xx | . x . x . xx . x . x . x . xx |.
 (Pinto/Araújo) | x . x . xx . x . x . x . xx . | x . x . xx . x . x . x . xx . |

E invertido em relação ao de Kubik/Mukuna:

(Bolão) | . x . x . xx . x . x . x . xx | . x . x . xx . x . x . x . xx |
 (Kubik/Mukuna) | x . x . x . xx . x . x . xx . | x . x . x . xx . x . x . xx . |

Sandroni nota esse tipo de inversão métrica em uma nota de rodapé de seu livro ao comparar dois padrões diferentes: “o primeiro compasso de lá é o segundo de cá e vice-versa”. Acaba, porém, novamente por igualá-los, afirmando que “se trata de uma fórmula rítmica repetitiva, circular (como tantas outras encontradas nas músicas africanas e afro-brasileiras), caso em que dificilmente se pode distinguir o ‘fim’ do ‘começo’” (SANDRONI, 2001, p. 36). Dentro das rodas de samba e choro, entretanto, é possível notar que as diferentes posições métricas estão replicadas na estrutura das diferentes peças, estruturando e definindo repertórios diferentes, que são reconhecidos pelos músicos. Se alguém estiver com uma percepção métrica do padrão diferente da dos participantes da roda em geral, certamente vai receber um olhar feio, um cutucão ou ser tachado de “gringo”.

O padrão tocado em “Agora é cinza” e no tamborim I transcrito por Bolão é o mesmo que estrutura um vasto repertório de sambas, estando presente desde pelo menos as primeiras gravações do Estácio (e provavelmente antes) até hoje. Não sendo um ritmo exclusivo “do tamborim”, é um padrão estruturante da organização rítmica dos sambas como um todo. Na faixa “Tristeza pé no chão” (Armando Fernandes “Mamão”), gravada em disco de Clara Nunes lançado em 1973, o padrão estrutura diversos planos da *performance*. Mukuna (2000, p. 107) transcreve um trecho desse samba em seu livro relacionando o padrão centro-africano com a melodia, relação que falha, pois a transcrição está equivocada. Penso que se transcrevemos mais instrumentos da textura teremos melhores meios de compreender o nível profundo de estruturação que o padrão exerce na peça:

♩ = 83

The musical score is for the song "Tristeza pé no chão" by Armando Fernandes. It is in 2/4 time with a tempo of 83 beats per minute. The score is divided into three systems, each with three staves: Voice, Cavaco (afin. band.), and a percussion instrument (Tamborim or Cuica).

System 1:

- Voz:** Starts with a whole rest for two measures, then a quarter rest, followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: "Dei um a per to de sau".
- Cavaco (afin. band.):** Features two rhythmic patterns: "padrão Kubik/Mukuna" (measures 1-4) and "padrão Família Marçal/Bolão" (measures 5-8). The pattern consists of chords with a rhythmic sequence of quarter notes and eighth notes.
- Percussion:** No notation for this system.

System 2 (Measures 5-8):

- Voz:** Starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: "da des no meu tam bo rim".
- Cavaco (afin. band.):** Continues the rhythmic pattern from the previous system.
- Tamborim:** Notation for a tamborim, showing a sequence of eighth notes with 'x' marks indicating the strike.
- Voz:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: "Mo lhei o pa no da cu".
- Cavaco (afin. band.):** Continues the rhythmic pattern.
- Percussion:** Continues the tamborim notation.

System 3 (Measures 9-12):

- Voz:** Starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: "í ca com as mi nhas lá gri mas".
- Cavaco (afin. band.):** Continues the rhythmic pattern.
- Percussion:** Notation for a cuica, showing a sequence of eighth notes with 'x' marks indicating the strike.
- Voz:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: "Dei um tem po de es".
- Cavaco (afin. band.):** Continues the rhythmic pattern.
- Percussion:** Continues the cuica notation.

Figura 9 – Transcrição de “Tristeza pé no chão” (de Armando Fernandes “Mamão”, gravação de Clara Nunes)

13

pe ra pa ra a mar ca ção e can tei A mi nha vi da na a ve

17

ni da sem em pol ga ção

Figura 10 – Continuação da transcrição de “Tristeza pé no chão”

Como decidir qual padrão é o referencial aqui? Qual interpretação métrica? Ainda

que o cavaco inicie a peça tocando o padrão na versão indicada por Kubik e Mukuna, a análise dos ciclos maiores da organização musical (mudanças harmônicas, entradas de instrumentos, estruturas de frase etc.) define como referência a posição descrita por Bolão e para a qual estou procurando chamar a atenção. A transcrição pode ajudar ainda na análise da forma como cada instrumento se relaciona com esse padrão estruturante: fica mais claro, assim, que nesse caso o cavaco é que mais se aproxima de sua literalidade (adicionando algumas variações instrumentais características), tendo-o iniciado do meio, ou ainda “na cabeça”, na parte *onbeat* do padrão. A melodia cantada, por sua vez, está delineada pelo padrão em diversos desenhos rítmicos: note-se que a frase começa no apoio *offbeat* dado à segunda semicolcheia do início do compasso, ponto que vai ser acentuado e apoiado por outros instrumentos. Após uma série de semicolcheias, a palavra “tamborim” do final da frase se adéqua à rítmica do padrão, o mesmo que acontece com “lágrimas”, na frase seguinte. O tamborim faz sua entrada no mesmo ponto de apoio, a segunda semicolcheia acentuada. A partir desse apoio rítmico, articula uma imitação do início da melodia cantada, em semicolcheias, e retorna ao padrão com uma pequena variação, ligando uma colcheia e uma semicolcheia, gerando uma versão em 8 articulações. A cuíca entra no mesmo apoio da segunda semicolcheia acentuada, e segue uma imitação do tamborim, que por sua vez imitara o início da melodia. Tende, na sequência, a ficar mais afastado do padrão que o tamborim, sendo também delineada por ele em pontos. O surdo se mantém mais próximo do *beat* de referência, contribuindo para que os participantes sustentem a mesma interpretação métrica. A entrada dos metais também se dá em pontos articulados do padrão, indício de que o arranjador também é sensível a sua influência.

A posição métrica descrita por Kubik/Mukuna é também estruturante de outra parte importante do repertório do samba brasileiro: em “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), pode-se ouvir o padrão organizando o naipe de sopros da famosa orquestração de Radamés Gnatalli⁹, gravada em 1939 por Francisco Alves, e a melodia do samba “Pra que discutir com madame” (Janet de Almeida) é estruturada nesta posição:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, a rhythmic diagram is provided. It consists of two rows of boxes. The first row contains the lyrics: 'Va mos a ca bar com o sam ba ma da me não gos ta que nin guém sam be'. The second row contains 'X' marks and dots: 'X . X . X . . X . X . X . X X . X . X . . X . X .'. Below this, a series of small triangles points to the downbeats of the measures.

Figura II – Estrutura rítmico-melódica de “Pra que discutir com madame”

O choro “Um a zero” (Pixinguinha/Benedito Lacerda) também está estruturado

9 Segundo Valdinha Barbosa (1985), Gnatalli passa a utilizar mais as rítmicas afro-brasileiras em seus arranjos por sugestão do baterista Luciano Perrone, que também participou dessa gravação.

sobre essa posição, e ouvimos Pixinguinha tocar no saxofone melodias em cujo ritmo localizamos a linha-guia em sua forma de 7 articulações |x . x . x . . x . x . x . . x . |:



Figura 12 – Excerto do contracanto da parte B de “Um a zero”

O percussionista e profundo conhecedor do samba e do choro Rafael Toledo me dizia, em uma conversa, que considerava esse um *choro-sambado* por causa dessa posição da linha-guia. Penso, assim, que linhas-guia que têm a mesma estrutura interna, mas posições métricas diferentes, dão origem a diferenciações entre estilos, podendo contribuir para nuclear e organizar repertórios diferentes. A mesma linha-guia centro-africana, em suas diferentes posições, pode ter contribuído para aquela diferenciação já tradicional entre o repertório da “velha-guarda” (o samba “maxixado” da turma de Donga, Pixinguinha e João da Baiana) e dos “modernizadores” (o samba “marchado” de Ismael Silva, Baiaco, Brancura e dos bambas do Estácio). Talvez possamos lembrar ainda que o samba da “velha guarda” de Pixinguinha, Donga e João da Baiana está ligado ao grupo que ficou conhecido como “pequena África” no Rio de Janeiro, com suas tias Ciatas e Percilianas, surgido do deslocamento interno de libertos da Bahia (entre “minas” e “angolas”) para o Rio de Janeiro. A hipótese aqui é a de que, como no caso descrito por Anku, a localidade influencia a percepção métrica, e o grupo ligado à pequena África cultivou uma percepção do padrão centro-africano diferente daquela do núcleo formado no Estácio, gerando práticas musicais diferenciadas por traços “locais”, dentre os quais a interpretação métrica é apenas mais um.

ROTAÇÕES E INTERPRETAÇÃO MÉTRICA

Alguns iniciados nas teorias sobre música africana pode dizer: “Mas isso são apenas *rotações* do padrão original!”

Sem discordar propriamente, diria que as possibilidades geradas pela rotação (como a aditividade) também fazem parte do conjunto de ferramentas analíticas matemático-geométricas que formam um certo olhar sobre a música africana (e brasileira). Nesse caso, as linhas-guia (e a cultura africana e afro-brasileira em geral) são pensadas através de modelos circulares, normalmente em oposição (velada ou declarada) a modelos lineares e teleológicos das narrativas ocidentais modernas. Nesse contexto, a pecha de “circular” ecoa certa tradição ocidental de pensamento que confinou as culturas africanas a um “estado de natureza”, repetitivo e a-histórico¹⁰.

¹⁰ Como ensinava Hegel em suas lições sobre filosofia da história: “Ela [África] não tem história propriamente dita. Aqui deixamos a África para não mais mencioná-la a seguir. Pois não pertence ao mundo histórico, não mostra movimento ou desenvolvimento [...] o que compreendemos, em suma, sob o nome de África é um mundo a-histórico, não desenvolvido, inteiramente prisioneiro do espírito natural, e cujo lugar se encontra ainda no limiar da História Universal” (HEGEL apud Arantes, 2000, p. 189).

Adaptando a representação da linha-guia transcrita por Araújo/Pinto à maneira circular de G. Toussaint, teríamos:

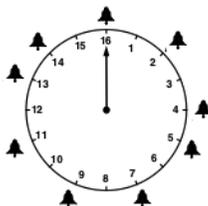


Figura 13 – Linha-guia à maneira circular

Considerando cada número como um pulso tendencialmente isócrono, temos a possibilidade de partir de dezesseis pontos diferentes, gerando dezesseis ritmos diferentes. Assim, se o ponteiro iniciar sua volta no número 16, temos o padrão do samba como pensado por Araújo e Oliveira Pinto. Se girarmos o círculo para iniciar o ponteiro no número 7, temos o padrão do samba como pensado por Kubik e Mukuna; se iniciamos do número 13, temos o padrão transcrito por Rycroft; e se começamos do número 15, temos o padrão tocado pelos Marçal em “Agora é cinza” e transcrito por Bolão:

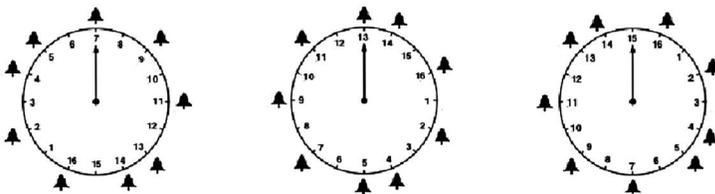


Figura 14 – Linhas-guia à maneira circular

Cada posição é uma referência estrutural diferente, respondendo à formação de diferentes acompanhamentos e melodias.

Depondo a forma circular tendenciosamente a-histórica, represento a mesma problemática através das pulsações articuladas e não articuladas, privilegiando assim a ideia de *deslocamento* do padrão equivalente sobre as diferentes estruturas métricas:

Equivalência interna:

(...) . x . x . x . xx . x . x . xx . x . x . x . xx . (...)

Diferença métrica (cultural):

Marçal/Bolão | . x . x . xx . x . x . x . xx | . x . x . xx . x . x . x . xx |

Pinto/Araújo: | x . x . xx . x . x . x . xx | x . x . xx . x . x . x . xx |

Mukuna/Kubik | x . x . x . xx . x . x . xx | x . x . x . xx . x . x . xx |

Rycroft | xx . x . x . xx . x . x . x | xx . x . x . xx . x . x . x |

Figura 15 – Equivalência interna x diferença métrica

De outra perspectiva, ao emparelhar os referenciais métricos, temos os diferentes ritmos:

Família Marçal/Bolão:	. x . x . xx . x . x . x . xx . x . x . xx . x . x . x . xx
Pinto/Araújo:	x . x . xx . x . x . x . xx . x . x . xx . x . x . x . xx .
Mukuna/Kubik:	x . x . x . xx . x . x . xx . x . x . x . xx . x . x . xx .
Rycroft:	xx . x . x . xx . x . x . x . xx . x . x . xx . x . x . x .

Figura 16 – Ritmos diferentes x metros iguais

Do ponto de vista analítico, o que estou fazendo é adicionar *interpretação métrica* a diversos “padrões de samba” presentes na bibliografia, que os diferencia na prática. Essa estratégia deixa de lado a concepção *aditiva* em favor de outra na qual a sequência de 16 pulsos é organizada por um referencial métrico abstrato, também tendencialmente isócrono, que divide a duração de 16 pulsos em 4 *beats* (que em linguagem cotidiana chamamos “tempos”), referencial mentalizado e partilhado pelos participantes do evento:

Linha-guia segundo Mukuna/Kubik	x . x . x . xx . x . x . xx .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Pinto/Araújo	x . x . xx . x . x . x . xx .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Rycroft	xx . x . x . xx . x . x . x .
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .
Linha-guia segundo Bolão	. x . x . xx . x . x . x . xx
Referencial métrico	x . . . x . . . x . . . x . . .

Figura 17 – Linhas-guia e suas possíveis interpretações métricas

O entendimento suportado pelo metro é referido por diferentes pesquisadores e leva a aproximar o pensamento africano do pensamento ocidental moderno. Como afirma D. Temperley (2000, p. 66), “em um nível fundamental, a rítmica africana como descrita por etnomusicólogos é similar à rítmica ocidental, e pode ser acomodada no mesmo modelo básico”. A esse *ritmo regulador* K. Agawu liga a ideia de “suporte ecológico”: é o que está na dança, nas palmas, nos movimentos de cabeça, no estalar de dedos, no bater do pé. Esse suporte revela o meio ambiente do qual o ritmo faz parte e as diferentes sensibilidades de diferentes povos para um mesmo padrão.

ENCONTROS ENTRE DIFERENTES INTERPRETAÇÕES MÉTRICAS: CONTATOS INTERCULTURAIS

Expandindo a ideia de rotação, G. Kubik descreve um processo singular de “mal-entendido” entre percepções culturais diferentes, em particular as interpretações métricas:

Observadores de culturas musicais em que os acentos melódicos são habitualmente coincidentes com o metro [...] percebem a música africana invertendo o seu esquema métrico, ouvindo algo como uma imagem negativa ou reflexa da estrutura real. Os *beats* que são reconhecidos pelos africanos como coincidindo com um ritmo regulatório, muitas vezes externalizados na forma de passos de dança, podem ser mal interpretados [*misapprehended*] pelo ouvinte estrangeiro como síncopas ou “partes fracas do compasso”, e articulações deslocadas, que muitas vezes atraem acentos melódicos fortes, são então percebidos como o Beat. [...] A estrutura métrica é então invertida, virada de cabeça para baixo. Podemos chamar esse fenômeno perceptivo de inversão métrica. É tão comum em situações de contato intercultural [...]. (KUBIK, 1985, p. 38).

Segue descrevendo a impressão de um africano na Europa:

Eno-Belinga comentou um caso curioso em Paris, quando franceses dançavam música moderna do Zaire e Camarões. Disse o quão surpreso ficou [...] quando notou, em festas com música africana, que os franceses dançavam nos “*temps faibles*” (partes fracas do compasso), acreditando que ali era o tempo. (KUBIK, 1985, p. 38).

Essa concepção é, nesse contexto, em certa medida semelhante àquela que o musicólogo Christopher Small vai formular em outro contexto: “Como é que membros de uma cultura podem chegar a entender [*understand*] e gostar, e talvez criativamente ‘mal-entender’ [*misundestand*], a prática musical de outras?” (SMALL, 1998, p. 12).

Mukuna indica em seu trabalho esse tipo de inversão perceptiva no caso da música centro-africana e do samba brasileiro, que chama de “ordem inversa”:



Figura 18 – “Ordem inversa” de Mukuna (2000, p. 147)

Para ele, a linha-guia *kachacha* passa a ser percebida de modo inverso no contexto brasileiro. Oliveira Pinto e Araújo, por sua vez, revertem o padrão do samba novamente ao *kachacha* “original”, invertendo, no caso do samba, tanto o padrão apresentado por Mukuna quanto por Kubik. Oliveira Pinto (1987, p. 156) afirma que “tendo em mente

que os 16 pulsos do padrão angolano são a soma de dois períodos assimétricos (9 + 7), pode-se notar o que acontece no nosso exemplo do Brasil: em vez de 9 + 7, sua simples inversão em 7 + 9". Bolão, apoiado nas gravações de Marçal, Luna e Eliseu, transcreve ainda outra inversão, na qual o padrão recai exatamente nos pulsos não articulados de uma das versões de 7 toques transcritas por Mukuna e Kubik:

Marçal/Bolão | . x . x . xx . x . x . x . xx |
 Kubik/Mukuna | x . x . x . . x . x . x . x . . |

Nesse caso, um é o complemento exato do outro; onde, em um, os pulsos são articulações, no outro, são não articulações. Dito de outra forma, um é o inverso ou “negativo” do outro, em um exemplo do fenômeno descrito por Kubik.

O que marca, então, a presença dessa linha-guia centro-africana no sudeste do Brasil? As diferentes percepções métricas de um mesmo padrão já levantaram a possibilidade de uma “*Ur timeline*”, ou uma possível origem comum para todos os padrões (AGAWU, 2006, p. 15; TOUSSAINT, 2003, p. 11), e pode ser atraente, para nós, associar essa “*Ur timeline*” – atribuída à tradição africana multimilenar e milenar e pré-colonial – à sua continuidade/resistência no samba urbano brasileiro, pós-colonial e moderno. É preciso, entretanto, reconhecer diferenças importantes: em uma roda de samba coexistem diferentes interpretações métricas da “mesma” linha-guia, que organizam diferentes repertórios, o que pode indicar uma variedade de “percepções étnicas”. Dão origem a diferentes padrões, nem sempre externalizados literalmente, mas passíveis de estar em posições métricas diferentes, que guiam e atraem desenhos rítmico-melódicos, pontos de apoio de construções harmônicas e modos de acompanhamento, gerando um núcleo estrutural e referencial móvel. Distancia-se desse modo daquilo que Agawu afirma sobre a *performance* das linhas-guia africanas: “Em uma dança como agbadza, o padrão pode ser ouvido [sem variações] até sete mil vezes no decorrer de uma única *performance* de quatro horas” (AGAWU, 2006, p. 7). De fato, nas diversas gravações de música africana que pude localizar o padrão *kachacha*, ele é tocado ininterruptamente, sem variações. Já em sambas de poucos minutos, a *variação* das linhas-guia é uma das belezas da *performance* de, entre outros, Luna, Eliseu e Marçal – se não chegar a ser mesmo uma exigência. Ainda, se olharmos para seu conjunto, esse trio de tamborins contribui para minimizar a oposição colocada entre os paradigmas “do Estácio” e “do Tresillo”, já que tamborim 1 e 2 tocam simultaneamente o padrão centro-africano (característico do Estácio) e o *cinquillo* (dado como variação do *tresillo*). Ou seja, nesse caso não organizam repertórios diferentes, mas o mesmo. Para completar, o tamborim 3 realiza a “síncope brasileira”, aquela que Mário de Andrade (1987, p. 382) já chamou de a “característica mais positiva da rítmica brasileira” e que Mukuna (2000, p. 18) também identificou uma origem centro-africana. A polifonia rítmica, ou polirritmia, se dá nas diferentes durações dos padrões que se repetem: tamborim 1, 16 pulsos (ou 4 tempos); tamborim 2: 8 pulsos (ou 2 tempos); e tamborim 3: 4 pulsos (ou 1 tempo):

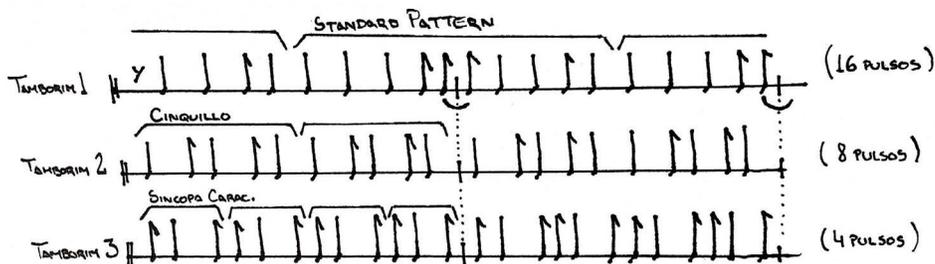


Figura 19 – Análise do trio de tambores transcrito por Bolão

Tendo durações diferentes, cada *ostinato* guarda maior independência e identidade em relação ao outro, ao mesmo tempo que a combinação entre timbres do mesmo instrumento e afinações diferentes para cada tamborim resulta em uma impressionante relação de identidade/diferença em polifonia rítmica: três diferentes padrões característicos (*standard pattern*, *cinquillo*, *síncopa característica*) estão combinados em um único naipe¹¹. A razão métrica entre eles é, então, de 1:2, uma diferença estrutural marcante em relação às estruturas polirrítmicas em *cross-rhythm* das tradições africanas Ewe, Fon e Iorubá, construídas sobre o *standard pattern* de 12 pulsos (portanto divisível por 2, 3 e 4). Nelas se estabelecem razões de 3:2 e 4:3, estruturando um repertório diferente e nesse caso afastado do que estamos tratando aqui.

DIFERENTES PERCEPÇÕES MÉTRICAS NO BRASIL

Voltando aos trechos de Kubik e Small, não será ocioso lembrar que os contatos interculturais descritos e suas diferentes percepções métricas estão no contexto da moderna mundialização da cultura, que torna possível que um austríaco descreva a cena do encontro entre seu amigo camaronês e jovens franceses em uma festa em Paris. Em nosso caso, esse movimento de mundialização e expansão do capital comercial é o que, grosso modo, levou ao “descobrimento” das Américas e à criação daquilo que hoje chamamos Brasil, baseado na montagem de um sistema atlântico escravista.

Em busca de evitar as tendências a-históricas da análise musical, talvez possamos acrescentar, *grosso modo*, que as diferentes percepções métricas e o contato intercultural entre pessoas de diferentes grupos africanos violentamente retirados de seus diferentes contextos, grupos de europeus e quem mais estivesse envolvido na situação colonial brasileira podem, potencialmente, ter produzido “*misapprehended*” e “*misunderstood*” *patterns*. O sistema escravista também fez com que Áfricas diferentes se encontrassem e se comunicassem em território brasileiro, conectando tradições e percepções milenares que os deportados carregavam consigo.

Em relação à transposição das linhas-guia de 16 pulsos no Brasil, então, talvez

11 O grande sambista e percussionista Alfredo Castro me disse em conversa informal que o responsável pelos arranjos dos tambores era Luna.

possamos inferir, a partir das diferentes posições métricas que hoje configuram o samba, a possibilidade de que o padrão tenha passado por diferentes inversões e deslocamentos no contexto do multissecular tráfico transatlântico, gerando uma diversidade de reversões e novas interpretações que acabaram por marcar a morfologia do samba brasileiro em diversas dimensões. Nesse contexto, o criativo “mal-entendido” e a rica diversidade de variações geradas entre interpretações métricas diversas, que formam a estrutura rítmica do samba, podem ser uma rica característica musical derivada do horrendo ambiente cultural da escravidão.

Colocando em jogo essa bibliografia pequena, fico com a impressão de que a musicologia brasileira como um todo não tem acompanhado suficientemente a produção historiográfica e nem as ações afirmativas relativas à população afrodescendente, que buscam corrigir a diferença de sua participação social na tentativa de superar a extrema desigualdade que marca nossa história e frequentemente nos faz duvidar da qualidade democrática de nossa sociedade. Nossa musicologia tem produzido pouco em relação àquilo que poderia se esperar dela para contribuir com a efetiva aplicação de leis como a de nº 11.645¹², de 2008, que institui a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena. Como os professores (incluídos os não músicos) poderão falar sobre a presença e transformação de traços africanos na música brasileira se os musicólogos não produzirem conteúdo? Penso ainda que os estudos arrolados nesse meu pequeno artigo fazem honrosa exceção a essa situação.

SOBRE O AUTOR

ENRIQUE VALARELLI MENEZES é flautista e doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo e pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (IA/Unicamp).

E-mail: menezesenrique@gmail.com

12 BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso em: 20 maio 2018.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003.
- _____. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987.
- ANKU, Willie. *Structural set analysis*. Vol. 1, *Adowa*. Legon, Ghana: Soundstage Production, 1992.
- _____. Circles and time. A theory of structural organization of rhythm in African music. *Music Theory Online* 6, 2000.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel, a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- ARAÚJO JR., Samuel Mello. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale*. Paris: Selaf, 1985. 2 v.
- BARBOSA, Valdinha. Radamés Gnattali, em *arranjos de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1985.
- BÊHAGUE, Gerard. Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, 12, 1984.
- BLACKING, J. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1974.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm>. Acesso em: 20 maio 2018.
- CLARA NUNES. *Clara Nunes*. LP Odeon SMOFB 3767, 1973.
- FRANCISCO ALVES. *Aquarela do Brasil*. Francisco Alves com Radamés e sua Orquestra. Odeon 11768 78 rpm, 1937.
- JONES, A. M. *Studies in African music*. London: Oxford University Press, 1959. 2 v.
- KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. *Selected Reports*, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. A study of African cultural extensions overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. (Coleção Estudos de Antropologia Cultural, 10).
- _____. The emics of African musical rhythm. In: AVORGBEDOR, Daniel; YANKAH, Kwesi (Ed.). *Cross Rhythms 2*. Bloomington: Trickster Press, 1985, p. 26-66.
- _____. *Theory of African music*. v. I. Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1994.
- _____. *Angola in the black cultural expressions of Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013.

- LACERDA, Marcos Branda. *Drama e fetiche: vodum, bumba meu boi e samba no Benim*. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 1998.
- _____. Transformação dos processos rítmicos de *offbeat timing* e *cross rhythm* em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. *Opus*, v. II, 2005, p. 208-220.
- _____. *Música instrumental no Benim*. Repertório Fon e Música Bata. São Paulo: Edusp, 2014.
- LIRA, Mariza. *Primeira exposição de folclore no Brasil: achegas para a história do folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.
- MARÇAL. *Marçal interpreta Bide e Marçal*. LP EMI-Odeon 062 421147. 1978.
- MÁRIO REIS. Disco Victor 33728. 78 RPM.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- MUKUNA, Kazadi W. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *African music in Ghana*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Review of Gerhard Kubik: Angolan traits in black music, games and dances of Brazil, a study of African cultural extensions overseas. *African Music*, v. 6, n. 4, 1987, p. 155-159.
- _____. *Capoeira, samba e candomblé candomblé: Afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.
- _____. Healing process as musical drama: the Ebó ceremony in the Bahian candomblé of Brazil. *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology*, v. 39, n. 1. Bamberg: University of Bamberg, 1997, p. 11-33.
- _____. As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, 2001.
- PAZZI, Roberto. *L'homme eve, aja, gen, fon et son univers*. Lomé, 1976.
- PRESSING, Jeff. Cognitive isomorphisms between pitch and rhythm in World Musics: West Africa, the Balkans and western tonality. *Studies in Music* 17, 1983, p. 38-61.
- RYCROFT, David. The guitar improvisation of Mwenda Jean Bosco (Part II). *African Music Society Journal*, v. 3, n. 1, 1962, p. 86-102.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SETTI, Kilza. Reviewed work: *Angolan traits in black music, dances and games of Brazil – A study of African cultural extensions overseas*. *Revista de Antropologia*, v. 24, 1981, p. 201-204.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- TEMPERLEY David, Meter and grouping in African music: A view from music theory. *Ethnomusicology*, v. 44, n. 1, Winter 2000; Humanities Module.
- TOUSSAINT, Godfried T. Classification and phylogenetic analysis of African ternary rhythm timelines. *Proceedings of Bridges: Mathematical Connections in Art, Music and Science*, Granada, Spain, 2003, p. 25-36.
- TRACEY, Hugh (Comp.). *Chokwe songs and dances with various drums from the Democratic Republic of Congo and Angola*. Compiler, liner notes editor, liner notes, recorder: Hugh Tracey. Various artists. CD ILAMTR036A.
- VOYAGES. The Trans-Atlantic Slave Trade Database. O Banco de Dados do Tráfico Transatlântico de Escravos reúne informações sobre quase 36.000 viagens negreiras. 2013. Disponível em: <<http://www.slavevoyages.org>>. Acesso em: maio 2018.

Quatro sambas de *Orfeus* e um pouco mais

[*Four Orpheus' sambas and something more*]

Marina Bonatto Malka¹

Carlos Augusto Bonifácio Leite²

RESUMO • Este artigo consiste na análise de algumas canções (de Vinicius de Moraes e Tom Jobim) da peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, e da adaptação da peça ao cinema, *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus (canções de Vinicius, Tom, Luiz Bonfá e Antônio Maria). Diversos ritmos são encontrados (samba-canção, frevo, pontos de macumba); uma difusão inédita de ritmos brasileiros. Após o filme, as canções se celebrizaram, sendo regravadas pela bossa nova e mimetizadas pelos músicos de jazz americanos nos anos 1960. É inegável a importância dos álbuns, consagrando principalmente Vinicius de Moraes no panorama internacional. Neste artigo observa-se a diferença entre as canções dos álbuns e as que surgiriam a seguir, como uma das raízes primordiais da música popular brasileira das décadas seguintes. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba; *Orfeu da Conceição*; *Orfeu*

negro; bossa nova. • **ABSTRACT** • This article aims to analyze some songs (of Vinicius de Moraes e Tom Jobim) of play *Orfeu da Conceição* (of Vinicius de Moraes, 1956), and of the play's adaptation for the cinema, *Black Orpheus* (by Marcel Camus, 1959, songs by Vinicius, Tom, Luiz Bonfá and Antônio Maria). These soundtracks are in several rhythms ("samba-canção", frevo, "pontos de macumba"); an unprecedented diffusion of Brazilian rhythms. After the movie, the songs were celebrated, re-recorded by bossa nova musicians, and imitated by American jazz musicians in the 60s. The historical importance of the albums are undeniable, consecrating mainly Vinicius de Moraes in the international scene. In this article it is observed the difference between the songs of the albums and those that would follow in subsequent years. • **KEYWORDS** • Samba; *Orfeu da Conceição*; *Black Orpheus*; bossa nova.

Recebido em 4 de novembro de 2017

Aprovado em 28 de julho de 2018

MALKA, Marina Bonatto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Quatro sambas de *Orfeus* e um pouco mais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 104-120, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p104-120>

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

2 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

Filho de Apolo e Calíope, a personagem Orfeu, da mitologia grega, possui o dom da lira, encantando a tudo e a todos com seus versos e sua cítara: “Poucas histórias terão excitado mais o espírito criador dos artistas que o mito grego de Orfeu, o divino músico da Trácia, cuja lira tinha o poder de tocar o coração dos bichos e criar nos seres uma doçura e um apaziguamento” (MORAES, 1956). A figura órfica é recorrente na literatura brasileira dos anos 1940 e 1950 com Carlos Drummond de Andrade nos poemas “Legado”, de *Claro enigma* (1951), e “Canto órfico”, de *O fazendeiro do ar* (1954), e Jorge de Lima com *A invenção de Orfeu* (1952). Na França, tampouco passou despercebido pela poesia romântica e simbolista de Mallarmé, pelos filmes de Jean Cocteau, *Le sang d’un poète* (1930), *Orphée* (1950) e *Le testament d’Orphée* (1960), e pelos textos críticos de Maurice Blanchot, em *Le regard d’Orphée* (1955), e Jean-Paul Sartre com *Orphée noir* (1948). As reflexões e alterações feitas no mito são bastante diversas e desvelam o ponto de vista e o contexto de cada autor.

Uma das mais celebradas adaptações do mito foi *Orfeu da Conceição* (tragédia carioca) (1954), do artista Vinicius de Moraes, uma tragédia em três atos que mistura o mito grego de Orfeu com o morro carioca durante o feriado de carnaval. A peça foi encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, financiada por Vinicius de Moraes e Raymond Pinto, sendo um grande sucesso de bilheteria e de imensa importância para o teatro brasileiro, pois foi uma das primeiras vezes em que um elenco formado apenas por atores e atrizes negros – mobilizados pelo Teatro Experimental do Negro – TEN, de Abdias Nascimento – subiu no palco do teatro carioca. Além da importância para as discussões sobre a cultura negra no Brasil, a peça de Vinicius contribuiu para o panorama musical da canção popular brasileira. A partir da peça foram feitos dois álbuns musicais: o LP *Orfeu da Conceição* (1956), da gravadora Odeon, e o CD *Black Orpheus* (1989), da gravadora Verve/Polygram, mais especificamente da trilha sonora do filme *Orfeu negro* ou *Orfeu do carnaval* (1959), uma adaptação da peça de Vinicius de Moraes ao cinema, dirigida pelo francês Marcel Camus³. Há que dizer ainda o óbvio: a peça foi o primeiro encontro dos parceiros Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que pouco adiante protagonizariam, somados a João Gilberto, a bossa nova, talvez o

3 Ambos os álbuns foram pesquisados no site *Discos do Brasil* (2005), de Maria Luiza Kfourri, que contém um dos maiores e bem informados acervos de discografia brasileira.

mais bem-sucedido gênero musical brasileiro no exterior. Não menos importantes, mas menos óbvios, são o cenário, feito por Oscar Niemeyer – deslumbrante, diziam (CASTELLO, 1994, p. 194), mas que causou problemas para encenação adequada da peça em São Paulo –, e a replicação de seu sucesso.

A peça, contudo, não está no centro de nossos interesses – a véspera do núcleo de bossa nova sim, como se verá. Passemos, então, a uma análise geral dos álbuns e de algumas canções em específico, presentes nos dois discos, e de como elas podem ser entendidas à luz de um decisivo momento na história da música popular brasileira. A seleção de quais canções analisar foi feita a partir dos comentários de Wagner Homem e Bruno de la Rosa no livro *História das canções* (2013) e da grande repercussão, nacional ou internacional, de algumas, como é o caso de “Manhã de carnaval” (1959), de Luiz Bonfá e Antônio Maria, por exemplo. Ilustrativamente, “Se todos fossem iguais a você” (1956) é uma canção que foi interpretada por diversos cantores (Gal Costa, Maysa, Nana Caymmi, Vicente Celestino etc.), sendo sempre retomada, o que depõe sobre uma suposta grande importância para a canção popular brasileira; por sua vez, “Mulher, sempre mulher” (1958) é uma canção que faz mais sentido dentro do contexto da peça – no caso, depois da surra que Orfeu dá em Mira – do que fora dela, pouco foi gravada por outros artistas e parece oferecer menos elementos formais a serem analisados dentre as canções dos discos. Acreditamos que esse recorte consiga abarcar o que é de suma importância dentro dos álbuns.

LP ORFEU DA CONCEIÇÃO (1956)

“*Orfeu da Conceição* sempre foi um dos trabalhos preferidos de Vinicius”, afirma seu principal biógrafo, José Castello (1994, p. 181). No ano de 1942, Vinicius acompanhou o escritor Waldo Frank em incursões por favelas, terreiros e festejos pela capital da República.

Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia, como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um negro em ganga – um grego ainda despojado de cultura e de culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida. (MORAES, 2013, p. 7).

Posteriormente, eles fizeram uma viagem para o Norte e o Nordeste do Brasil e ambos se encantaram com a cultura afro-brasileira, costumes, culinária, candomblés e capoeiras. Foi no carnaval do ano seguinte que Vinicius começou a escrever a peça, durante sua estadia na casa de Carlos Leão, em Niterói. Existe uma anedota de que ele estava relendo um livro de mitologia grega e escutou uma batucada vinda do Morro do Cavalão, quando subitamente teria vindo a inspiração para escrever uma tragédia negra carioca, ou seja, uma mistura do clássico europeu com o brasileiro afrodescendente, criando, assim, um herói negro. O primeiro ato foi escrito nessa noite de carnaval; o segundo, só em 1948, quando ele era cônsul em Los Angeles, assim

como um “primeiro terceiro ato”, cujos originais foram perdidos e tiveram de ser reescritos. João Cabral de Melo Neto deu nome à peça e incentivou a inscrição de *Orfeu da Conceição* para o concurso de teatro do IV Centenário de São Paulo, que ganhou a premiação. Em 1956, Raymond Pinto patrocina a encenação da peça, e Lúcio Rangel e Haroldo Barbosa sugerem a Vinicius o nome de Tom Jobim, que tocava nas caves do Rio de Janeiro, como maestro. Outra história: a famosa frase “Tem um dinheirinho nisso?” teria dado início à parceria. Afirma Vinicius na contracapa do LP de *Orfeu da Conceição*: “Os sambas criados especialmente para a peça, de parceria nossa, constituíram sem dúvida a parte mais agradável do nosso trabalho” (MORAES, 1956), tanto que a parceira não se limitou às canções da peça, e continuou por mais sete anos, encerrando-se somente em 1962. Quando pensamos na importância da dupla Tom & Vinicius, não imaginamos que a parceria tenha durado menos de uma década. Estranhamente esquecida por Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno* (2009), a peça foi comentada por Sábato Magaldi em *Moderna dramaturgia brasileira* (2010). Em trechos como: “Dir-se-ia apenas que *Orfeu* não havia encontrado no teatro sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão” (MAGALDI, 2010, p. 88) e “A peça apresenta cenas soltas de inegável beleza e lamentamos que o autor não tenha organizado melhor a estrutura dramática da história” (MAGALDI, 2010, p. 90), Sábato demonstra conhecer peça e filme, bem como identifica certa qualidade plástica em Vinicius, que talvez tenha facilitado ou motivado a adaptação do drama para o cinema.

A breve síntese e a atenção de Sábato sobre ela demonstram a importância da peça, escrita de dentro do mundo diplomático brasileiro, ambientada no Rio, premiada em São Paulo, inspirada pelas viagens de Vinicius e do escritor estadunidense Waldo Frank e intitulada pelo também poeta-diplomata, o pernambucano João Cabral de Melo Neto. Não parece exagero propor que aqui o esforço é de integração, o negro, como o grego em ganga, do Itamaraty às favelas cariocas, em muitos sentidos atravessa as esferas da cordialidade brasileira. O esforço de síntese de Vinicius é notável e pode ser colocado na conta da acumulação necessária para o êxito bossa-novista logo em seguida. Na contraluz, inevitavelmente nos perguntamos pelo que ainda se fazia necessário; uma resposta dialética conduziria ao espírito de tempo ideologicamente eufórico maturado pelo desenvolvimentismo brasileiro, que então começava a se acelerar, e à batida de João Gilberto, que não só resfria, domina, precisa e individualiza as escolas de samba⁴ (GARCIA, 1999, p. 17), mas também indica que o caminho para o salto se daria pelo ritmo caracteristicamente brasileiro. Uma análise das canções da peça e do filme reforça essa impressão.

O LP de Vinicius de Moraes e Tom Jobim da trilha sonora de *Orfeu da Conceição* foi gravado pela Odeon, no Rio de Janeiro, em 1956. A gravadora era de grande importância para o cenário da música popular brasileira por ter lançado também discos importantes de outros artistas, como Clara Nunes, Carmen Miranda e Dorival

4 O trabalho do professor Walter Garcia já avançou muito desde essa primeira síntese. No II Seminário de Pós-Graduação Literatura, Sociedade e História da Literatura, em Porto Alegre, maio de 2017, o pesquisador, analisando gravações e vídeos em que João Gilberto executa canções, expande a análise das contradições, contemplando entoação, gestualidade, projeção sobre a plateia, execução do instrumento.

Caymmi. A capa do vinil tem a arte do pintor Raimundo Nogueira, e na contracapa há um texto escrito por Vinicius de Moraes e duas fotos, uma de Roberto Paiva (intérprete) e outra de Luiz Bonfá (violão). Os músicos do álbum são: Luiz Bonfá (violão), Tom Jobim (piano) e Orquestra Odeon, composta de 35 músicos (orquestra de câmara), em uma mistura patente de erudito e popular. Os intérpretes são Roberto Paiva e Vinicius de Moraes (este somente em “Monólogo de Orfeu”), e o arranjo e a regência da orquestra são assinados por Tom Jobim. Diz Vinicius, ainda na contracapa do LP: “Antônio Carlos Jobim partiu realmente da Grécia para o morro carioca num desenvolvimento extremamente homogêneo de temas e situações melódico-dramáticas, fazendo no final, quando a cena abre, o samba romper sobre o morro onde se deve processar a tragédia de Orfeu”. O vinil é composto de sete canções divididas em duas canções do lado A e cinco canções do lado B, com duração de 21 minutos e 30 segundos no total. A divisão das canções do lado A e lado B são: “Overture” e “Monólogo de Orfeu” (lado A); “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor” e “Lamento no morro” (lado B) (INSTITUTO TOM JOBIM, s/d), sendo todas as canções compostas em 1956 para a encenação da peça. O álbum não contém a valsa “Eurídice”, o abre-alas da peça, que desfaz o silêncio com o violão, como verificamos no texto e na nota de pé de página colocada por Vinicius, alertando encenadores: “Nesta peça deverá ser tocada, obrigatoriamente a valsa ‘Eurídice’, de minha autoria” (MORAES, 2013, p. 19). Talvez “Eurídice” pudesse ser também a primeira canção do álbum, porém foi gravada somente dez anos mais tarde, por Baden Powell (*Baden Powell ao vivo no Teatro Santa Rosa*, 1966) e Toquinho (*A Bossa do Toquinho*, 1966). Essa diferença deixa claro que peça e disco são objetos estéticos distintos, embora se relacionem proximamente.

“Overture”, composição e arranjo de Tom Jobim, a primeira canção do álbum, tem as duas primeiras partes instrumentais e a última cantada por Vinicius de Moraes, arranjos villa-lobianos de Tom Jobim e orquestra de câmara, violão e batucada do samba. De novo a contracapa: “Com a ideia de se criar uma Overture para grande orquestra, que apresentasse os temas principais das personagens [...]”. “Overture” vai da tragédia à lírica. Sua primeira parte (até 1:03) é altissonante, marcada pela presença de certo tratamento “erudito” da orquestra de exaltação do herói que aparecerá na peça. Ela é intercalada por solos de piano, que dão um tom dramático e sublime à canção. Após a anunciação de um herói pela Orquestra Odeon, surge um solo de violão, evidenciando que esse herói é Orfeu, que no mito grego toca cítara e, na peça de Vinicius, o violão, como marca do popular brasileiro, dando início à segunda parte. De acordo com Tereza Almeida, no livro *Orfeu do Vinicius* (2015), explica-se o porquê da troca de Vinicius da cítara para o violão: “[...] personificação do personagem na figura de um músico que, ao invés da cítara, toca violão, um instrumento marcadamente popular e capaz de sintetizar a relação das camadas mais baixas da população brasileira com a música” (ALMEIDA apud ROCHA; CRUZ, 2015, p. 43). Voltando à canção, o solo de violão é prosseguido pela formação instrumental que remete à música de concerto, dessa vez com uma melodia mais branda e melancólica, anunciando um acontecimento infeliz: a morte de Eurídice, a amada de Orfeu. A partir de 4:39 começa a terceira parte. A orquestra de câmara toca a canção “Lamento no morro” (composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes

e arranjo de Tom Jobim) marcada por maior resguardado sonoro e, depois, em 5:43, a mesma canção ganha um tom efusivo, juntamente com a batucada do samba e o canto de Vinicius de Moraes.

A letra de “Lamento no morro” trata da impossibilidade de esquecer a amada, estando o eu cancional em eterno estado de espera por alguém que não vai voltar. A espera é para se despedir, o que evidencia a desilusão quanto a uma continuidade na relação amorosa. O fato de a mulher amada ser o seu destino causa essa espera, pois não se poderia fugir do destino do amor verdadeiro. A canção mostra a tristeza de Orfeu pela morte de Eurídice e a necessidade de se despedir da amada, que foi atingida de um punhal, por Aristeu, também apaixonado por ela e enciumado pela relação dela com Orfeu. A busca de Orfeu por Eurídice acontece durante o segundo e o terceiro atos da peça até sua morte pelas bacantes e por Mira, que não aceitavam o amor exclusivo de Orfeu por Eurídice.

Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus
Ai, o meu viver
É de esperar
Pra te dizer adeus
Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Serenos dos meus olhos já correu.
(Extraído de: MORAES, 2015, p. 26).

A entoação⁵, contudo, arrefece a disforia marcando ritmicamente as sílabas, como, por exemplo, “longe dos **o**lhos meus”, dando certo balanço ao lamento. As curvas ascendentes do fraseado também contrariam a tristeza. O caso mais evidente é o do verso final, em que “Serenos dos meus olhos já **correu**”, com elevação e alongamento da última sílaba, e, embora o verso queira dizer que o eu cancional já chorou, a entoação nos sugere alguma alegria, ou, ao menos, algum encantamento. Não parece ser ainda o que ouviremos em “Chega de saudade”, especialmente pelo intérprete, Roberto Paiva, cujos vibratos e empostação sublinham o sofrimento – curiosamente, “Regra três” (Toquinho e Vinicius de Moraes), gravada pela primeira vez no disco do *Phono 73*, desdobrará a introdução de “Lamento no morro”, arranjada por Tom Jobim. Instaura-se, em nossa leitura, uma tensão entre uma entoação que já caminha para o sofrer sorrindo bossa-novista e uma interpretação, tanto vocal, quanto instrumental, que sublinha o caráter deceptivo da canção. Não à toa, é exatamente nesse espaço que João Gilberto completará a equação principal da bossa nova.

A terceira canção do álbum é provavelmente a mais célebre, “Se todos fossem

5 “Entoação”, “disforia”, “curva ascendente”, dentre outros termos, são provenientes do modelo de análise cancional proposto por Luiz Tatit ao longo de diversas obras. Uma síntese desse modelo pode ser encontrada no primeiro capítulo de: TATIT, 2002.

iguais a você” (composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, arranjo de Tom Jobim). Trata-se da canção inaugural da parceria de Vinicius e Tom. “Se todos fossem iguais a você”, também com a presença da Orquestra Odeon, é cantada por Roberto Paiva, com a mesma interpretação mais distanciada e grandiloquente, bastante comum na música popular brasileira da década de 1950. Já a melodia é abolerada e suave. Na repetição do refrão, a interpretação de Roberto Paiva dá lugar a um coral de homens e outro de mulheres.

“Se todos fossem iguais a você” foi um verdadeiro sucesso, tendo mais de 78 gravações e se popularizando em outros países da América Latina. Vinicius lamenta que “talvez tenha sido justamente esse sucesso o culpado do não acontecimento dos outros sambas da peça *Orfeu da Conceição*, sobretudo ‘Lamento no morro’, que eu considero a melhor dessa safra” (MORAES, 2008, p. 137). Em *História de canções: Vinicius de Moraes*, de Wagner Homem e Bruno de la Rosa, Jobim provoca, talvez agastado com o *hit*: “Imagine se todo mundo fosse igual à mulher que a gente ama. O mundo seria um saco” (apud HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 36). A resposta do Vinicius para a provocação de Tom foi que a poesia não tem razão alguma. A distância entre a racionalidade imaginativa de Jobim e o professado ultrarromantismo de Vinicius, derramado, inclusive, sobre os nove casamentos de sua biografia, constrói uma tensão interessante a ser desenvolvida noutro momento. Da mesma forma que discriminamos a importância da interpretação instrumental e vocal de João Gilberto, também é possível analisar a importância do derramamento de Vinicius para a melodia sofisticada de Jobim, e vice-versa.

A música que aparentemente é uma declaração de amor, a partir da história contada, ganha um sentido diferente, que vai do amor desbragado ao puerilmente patético. A letra da canção narra o mundo ideal em que todo mundo fosse igual à pessoa amada: nele as pessoas cantariam, sorririam, haveria sol e verdade, ou seja, um mundo feliz e perfeito. Indiretamente, constrói-se o idílio amoroso, isto é, o estado de espírito em que vivemos quando estamos apaixonados, esse estado de espírito que transborda o amor pela pessoa amada nas outras pessoas, que se valem dessa visão extasiada de mundo. A entoação reforça o que diz a letra nas grandes curvas melódicas, no alongamento das vogais, na repetição dos motivos cada vez mais agudos, mas com uma precisão elegante, como em “Uma mulher a cantar/ Uma cidade a cantar/ A sorrir, a cantar, a pedir” – passagem que confirma nossa leitura de que o amor pela mulher é o responsável por essa extrapolação de sentimento à cidade, e a todo mundo. Na peça, a canção surge logo depois do emocionante “Monólogo de Orfeu”, com a canção “Modinha” no pano de fundo, ponto alto do relacionamento de Orfeu e Eurídice, quando o casal não consegue ficar um minuto sem se ver.

Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta a última esperança
A esperança divina de amar em paz

Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir, nem sofrer

Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você.
(Extraído de: *HOMEM; DE LA ROSA*, 2013, p. 35).

Em seguida, Mira entra em cena e discute com Orfeu sobre seu novo relacionamento. Dali em diante o destino trágico do casal apaixonado está traçado e não será possível retomar esse momento extático.

Em linhas gerais, é notável o esforço de Vinicius e Tom para produzirem um álbum com canções que dialogam diretamente com a peça, pois as letras falam sobre a imensidão do amor e a melancolia de sua perda⁶, e a melodia mistura os instrumentos clássicos, relacionados com a erudição do mito grego, e o violão e a batucada, relacionados com a cultura afrodescendente do morro carioca. Para além de ter promovido o encontro entre duas das principais figuras da bossa nova, *Orfeu da Conceição* parece dialogar com o movimento que surgiria alguns anos mais tarde, ao menos em seu espírito de integração e no cantar alegre da tristeza, sobretudo em termos de entoação, como vimos em “Lamento no morro” – pela ausência, é possível sentir a importância de João Gilberto, sua batida de violão e seu cantar, para a dupla de parceiros. Os arranjos orquestrais, os boleros, a interpretação distanciada, certa dicção trágica do coro ainda estão presentes, afastando a forma que se construiria em seguida.

CD *BLACK ORPHEUS* (1989)

De acordo com Castello (1994), após o sucesso da encenação da peça *Orfeu da Conceição* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro da Lapa, o cenário foi encaixotado para ser levado para uma temporada no Theatro Municipal de São Paulo. Contudo, o caminhão desapareceu e, por conta disso, a temporada foi cancelada, tornando essa história um grande mistério.

6 A canção “Mulher, sempre mulher” se distancia dessa denominação porque faz referência a Mira, ex-namorada de Orfeu e ainda apaixonada por ele, que deseja voltar ao seu amor. Os versos finais da canção evidenciam a recusa de Orfeu pelos braços de Mira: “E sendo assim, não insista/ Desista, vá fazendo a pista/ Chore um bocadinho/ E esqueça de mim”.

Sacha Gordine investe na produção do filme *Orfeu negro* (1959), com roteiro de Vinicius de Moraes, adaptação de *Orfeu da Conceição* ao cinema. Entretanto, Gordine acredita que o roteiro é “pouco comercial” e pede a Jacques Viot que o readapte, ou seja, propõe um olhar francês sobre o mito grego no morro carioca. Marcel Camus foi o diretor do filme, um cineasta francês renomado e bastante interessado pela cultura brasileira, visto que dirigiu outros filmes como *Os bandeirantes* (1959) e *Otília da Bahia* (1979). *Orfeu* foi feito no Rio de Janeiro, com belas cenas da cidade e uma fixação um tanto naturalista por mostrar o carnaval e o samba em suas cenas.

Pouco se comenta sobre o filme em *O poeta da paixão* devido à reação de Vinicius, que teria recusado o filme, quando foi assistir pela primeira vez ao lado de Juscelino Kubitschek, em 1959, no Palácio do Catete, abandonando a sala no meio da projeção. Posteriormente Vinicius comentou com amigos que “[e]ssa história de puxar para o exótico não pegou nada bem” (CASTELLO, 1994, p. 195). O filme divide opiniões até hoje, entrando de novo em pauta com a refilmagem, de 1999, *Orfeu*, de Cacá Diegues: alguns acreditaram que se tratava de “macumba para turista”, como o artista Caetano Veloso (apud FLÉCHET, 2009, p. 51); já outros afirmavam que *Orfeu negro* foi importante para a divulgação da cultura e do sincretismo brasileiro, devido à cena bastante documental do terreiro, como o poeta Manuel Bandeira (CRUZ apud ROCHA; CRUZ, 2015, p. 118). O sucesso de crítica de *Orfeu negro* foi tão grande que o filme ganhou a Palma de Ouro de melhor filme francês em 1959, o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960 e o prêmio British Academy of Film and Television Arts de melhor filme em língua estrangeira em 1961. Anais Fléchet, crítica francesa, fala sobre *Orfeu negro* do ponto de vista europeu (e mundial) e os fatores que levaram o mundo a se encantar pelo filme:

O romance brasileiro de Orfeu e Eurídice agradou por três motivos principais: as imagens coloridas do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, filmada a partir do morro de Babilônia na zona sul da cidade; o elenco inteiramente negro, no qual se destacam o ex-jogador de futebol Breno Mello, a atriz norte-americana Marpessa Dawn e a jovem Lourdes de Oliveira; e a trilha sonora, incluindo músicas de Luiz Bonfá e Tom Jobim, baterias de escola de samba e pontos de macumba. (FLÉCHET, 2009, p. 45).

O CD da trilha sonora de *Orfeu negro* se chama *Black Orpheus* (1989) devido à gravação em Verve/Polygram, uma gravadora estadunidense de jazz que lançou álbuns de grandes nomes do gênero dos EUA, como Ella Fitzgerald. Nos anos 1960, a bossa nova exerceu grande influência no jazz estadunidense a partir do Carnegie Hall, em 1962, onde vários artistas bossa-novistas se apresentaram. Alguns ficaram nos Estados Unidos, como Tom Jobim, que cinco anos mais tarde gravou *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), e Sergio Mendes, que já em 1964 fixava residência no país e produzia discos de *Brazilian music*. Tom voltaria ao Brasil na primeira metade da década seguinte.

O álbum *Black Orpheus*, produzido 30 anos após o lançamento do filme, contém 14 canções retiradas dele, mantidas com algumas falas das personagens e ruídos das cenas. Por ser um filme que acontece durante o período de carnaval, os ruídos são correspondentes aos festejos do feriado. A capa do CD é de cor preta, e o título

do álbum contém a letra “O” com a imagem do homem fantasiado de esqueleto que persegue Eurídice. No site *Discos do Brasil* de Maria Luiza Kfourri, nas informações sobre o álbum *Black Orpheus*, consta uma observação: “A ficha técnica do disco não tem créditos aos músicos e cantores da trilha sonora. Alguns deles foram identificados pela autora desta Discografia e estão assinalados como ‘Participações Especiais’” (DISCOS DO BRASIL, s/d). Fléchet (2009) afirma que a batucada é das escolas de samba Mangueira, Portela e Salgueiro, e os cantores são Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos. No ano anterior ao da estreia do filme, foi lançado o álbum *Canção do amor demais* (1958), considerado o encontro inicial entre Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto, com interpretação da mesma Elizeth Cardoso e com letras de canções bossa-novistas, como, por exemplo, “Chega de saudade”. Nesse disco, quanto aos arranjos, já podemos ouvir a batida inovadora de João Gilberto, mas não organicamente tratada pelo arranjo de Jobim. No ano seguinte, João Gilberto lança *Chega de saudade*, agora com as letras de bossa nova, sua batida, sua interpretação e o arranjo adequado para que voz e violão soem como protagonistas e expressando uma vazada leveza moderna.

As composições da trilha sonora do filme são parcerias de Vinicius de Moraes e Tom Jobim e de Luiz Bonfá e Antônio Maria. São 14 canções no álbum: “Genérico”, “A felicidade”, “Frevo de Orfeu”, “O nosso amor”, “O nosso amor (tamborim e acordeom)”, “Manhã de carnaval”, “Cena do nascer do sol”, “Manhã de carnaval” (instrumental), “Cenas de macumba”, “Samba de Orfeu”, “O nosso amor” (escola de samba), “Manhã de carnaval” (instrumental, segunda versão), “Samba de Orfeu” (instrumental), “Bateria da capela” e “Pot-pourri Manhã de carnaval” (1966). Fléchet (2009) divide as canções em três grupos: a) samba-canção romântico, com as canções “A felicidade” e “Manhã de carnaval”; b) música de carnaval, com “O nosso amor” e “Frevo de Orfeu”; e c) música tradicional afro-brasileira, com as canções de terreiro, os pontos de macumba e umbanda que se referem a Ogum Beira-Mar.

Uma das canções mais famosas do álbum é “A felicidade” (1959), composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes feita para o filme *Orfeu negro*. Homem e De la Rosa (2013, p. 39) explicam os problemas desse trabalho: “Camus não se limitava a dirigir e, muitas vezes, propunha alterações nas letras. Foi o que aconteceu com ‘A felicidade’. Depois de muitas solicitações e alterações, o poeta se irritou e disse que não mudaria mais nada na letra”. Nesse livro, os autores colocam lado a lado a letra original e a letra sugerida por Camus, com várias alterações e sugestões. O diretor tentava aproximar a todo custo a letra da música do enredo do filme⁷, como se pode ver nos versos “A minha felicidade está sonhando/ Nos olhos da minha namorada/ É como esta noite passando, passando/ Em busca da madrugada/ Falem baixo por favor”, que se inserem, por exemplo, na cena em que, depois de uma noite de amor, Orfeu olha Eurídice enquanto ela dorme. Na letra original de Vinicius e Tom, os versos eram “A minha felicidade é uma coisa louca/ Mas tão delicada também/ Tem flores e amores de todas as cores/ Tem ninhos de passarinho/ E tudo de bom e bonito ela tem”.

7 Assim como Vinicius e Tom fizeram para a peça *Orfeu da Conceição*, já comentado anteriormente neste artigo, mas naquele caso o enredo era de Vinicius. No caso de *Orfeu negro*, Vinicius fez o argumento, mas o roteiro e a direção do filme não eram dele.

A letra da canção aborda duas temáticas, a social e a romântica. A primeira, a que corresponde ao refrão e à estrofe sobre a fantasia no período de carnaval, que cada um pode ser o que/quem quiser com o final predeterminado para a quarta-feira de cinzas, último dia do feriado. A felicidade do pobre é ilusão, assim como o carnaval. No filme, há duas cenas bem marcantes sobre isso: a de um senhor que recuperou no penhor uma fantasia de rei e afirmou a Orfeu “Eu sou um rei” (13:54), e a de Serafina, que só tinha cebolas em casa porque gastou todo seu dinheiro na fantasia de carnaval (18:31). A segunda temática corresponde às estrofes sobre metáforas da natureza e sobre o sono da amada. A gota de orvalho escorre como uma lágrima de amor; a pluma, que é a concreção da felicidade, precisa que haja vento constante para poder voar e o silêncio do eu cancional para observar amada enquanto dorme, com o cuidado de não a acordar. Duas temáticas que, no primeiro momento, causam estranhamento por estarem juntas fazem sentido dentro do conjunto do filme, que mostra o amor de Orfeu e Eurídice em um contexto de precariedade social: de carência de alimentos, de ausência de encanamento de água, de felicidade reduzida ao período de carnaval, assim sintetizando, e estereotipando, o ambiente do morro carioca.

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor.

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei, ou de pirata, ou da jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira.

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar.

A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada

É como esta noite
Passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor
Pra que ela acorda alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor

Tristeza não tem fim
Felicidade sim.

(Extraído de: *HOMEM; DE LA ROSA*, 2013, p. 40).

Complementarmente, a entoação traz algumas características que justificam o êxito da canção. A começar pela reprodução da infinitude da tristeza pelo alongamento da vogal “e”, no refrão, enquanto se entoa felicidade de maneira cadenciada e breve. Na estrofe que segue, novamente se afinam letra e melodia, pelo signo da leveza: “A felicidade é como a gota / De orvalho numa pétala de flor”. Leveza que se estende até a entoação descendente, que encaminhará o conteúdo social – “E cai como uma lágrima de amor”. A partir de então, há uma segunda mudança de tom, que introduz segmentações para representar o lado não lírico do carnaval: “A felicidade do pobre parece”. Nesse contexto, a ascensão de tom dois versos adiante, “A gente trabalha o ano inteiro”, soa mais como interpelação do que como desilusão. Em seguida, como encerramento, retorna o motivo melódico da estrofe precedente para encerrar também esse núcleo – “E tudo se acabar na quarta-feira”. Na segunda parte da canção, esse tensionamento entre lirismo e sociedade, digamos, se desvanece, mas surge em seu lugar o momento mais intimista e próximo à fala, “falem baixo, por favor”, trazendo o ouvinte para o quarto em que a amada dorme, num momento de intensa presentificação, em que o eu cancional e o ouvinte são convocados ao presente da cena íntima dos dois amantes.

Contudo, a canção mais repercutida e interpretada do filme pelo mundo – Frank Sinatra, André Rieu e Stan Getz entre outros artistas já cantaram essa canção – é “Manhã de carnaval”, composta por Luiz Bonfá e Antônio Maria. Ela tem uma importância significativa para a consolidação da bossa nova nos EUA (e no mundo) no começo dos anos 1960 – abrindo o disco *Big Band Bossa Nova* (1962), de Stan Getz, em versão instrumental, por exemplo – e foi traduzida para diversas línguas. A canção é um samba-canção romântico com influência do bolero mexicano (FLÉCHET, 2009, p. 47). A temática é da metalinguagem, de um artista que faz a canção para a amada “Nas cordas do meu violão/ Que só teu amor procurou”. Os versos “Pois há de haver um dia/ Em que virás” mostram um distanciamento entre o eu cancional e a amada, que na última estrofe explicita que a “A alegria voltou”, fazendo menção ao seu retorno esperado. No mito de Orfeu, é com o poder e a beleza de sua música que ele conquista as pessoas e os animais. No filme, enquanto Orfeu toca “Manhã de carnaval” para Zeca e Benedito, Eurídice chega à casa de Serafina, escuta e dança ao ritmo da canção e aparece Orfeu em sua casa, fugindo de mulheres do morro. Eurídice é hipnotizada pela canção. O amor do casal não é à primeira vista, e sim a “uma primeira ouvida”, um amor de outras vidas, transcendental, mas também

carnal, que vai resultar na noite em que eles passam juntos (ao som de “A felicidade”, canção analisada anteriormente).

Manhã, tão bonita manhã
Na vida, uma nova canção
Cantando só teus olhos
Teu riso, tuas mãos
Pois há de haver um dia
Em que virás

Das cordas do meu violão
Que só teu amor procurou
Vem uma voz
Falar dos beijos perdidos
Nos lábios teus

Canta o meu coração
Alegria voltou
Tão feliz a manhã
Deste amor⁸.

A versão cantada do álbum é interpretada por Agostinho dos Santos. Ele não economiza nos vibratos, ao estilo samba-canção abolerado, acompanhado por um violão e com melodia bastante passional e branda. A voz de Agostinho e o violão despertam uma melancolia que é quebrada no final, quando acelera o ritmo da canção na última estrofe “Canta meu coração/ Alegria voltou/ Tão feliz a manhã/ Deste amor”, como dito anteriormente, que traz a euforia de um amor agora consolidado pela presença da amada. A entoação, aparentemente simples, revela detalhes dos mais deslumbrantes. Na primeira estrofe, canta-se a esperança do ser amado, como se o eu cancional tivesse se esquecido de sua ausência. Na segunda estrofe, especificamente a partir do segundo verso (“Que só teu amor procurou”), melodia e harmonia transformam euforia em certa tristeza de ausência, um recobrar da tristeza, que só se desanuviará em “Canta o meu coração/ Alegria voltou”, em que, como já dito, as vogais ficam mais breves e a sensação é de fim de lamento.

É imensurável a importância do álbum *Black Orpheus* para a canção popular brasileira, pois ele contém os registros mais antigos de três das escolas de samba mais célebres do Brasil. Marcel Camus contou com a presença em seu filme dos sambistas Djalma Costa e Cartola, que havia sido redescoberto pelo jornalista Sérgio Porto pouco tempo antes, no começo dos anos 1950. Cartola foi componente da bateria das escolas de samba e também participou como ator do filme, juntamente com Dona Zica. A cena (12:15) se passa no cartório, onde Dona Zica arruma o terno de Cartola (assim como Mira arrumou o de Orfeu), depois o puxa para dar um beijo, e ele afirma “Vem gente!”, em tom envergonhado. Além do registro das escolas de samba, o filme

8 Não havendo referências confiáveis, a letra dessa canção foi transcrita com a audição da música.

documenta diversos tipos de ritmos brasileiros, como o frevo, o samba-canção, a música de macumba, ou seja, canções consideradas mais tradicionais ou “canções de raiz”, ao mesmo tempo que aparecem canções que serão relidas pela bossa nova.

ALGUMAS PALAVRAS FINAIS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE OS ÁLBUNS *ORFEU DA CONCEIÇÃO* E *BLACK ORPHEUS*

A peça de teatro de Vinicius de Moraes e o filme de Marcel Camus, adaptação da primeira, não contêm nenhuma canção semelhante em seus álbuns, o que os une é a peça *Orfeu da Conceição*. Acreditamos que esse seja o fator para que este assunto comparativo seja inédito. Como dito anteriormente, Camus encomendou composições de Vinicius, Tom, Bonfá e Antônio Maria e teve liberdade em fazer alterações nas canções para se encaixarem melhor no roteiro do filme. Perrone (apud ROCHA; CRUZ, 2015) afirma que Gordine, produtor de *Orfeu negro*, não quis usar as músicas feitas por Tom e Vinicius para *Orfeu da Conceição* para evitar o pagamento de *royalties*, então encomendou novas composições para que ele mesmo pudesse registrar e publicar como editor de música, assim lucrando com a metade da receita dos *royalties* das canções inseridas no filme, enquanto Vinicius e Tom ganharam apenas 10%. Ou seja, Gordine tentaria lucrar o máximo que conseguisse por conta dos outros (PERRONE apud ROCHA; CRUZ, 2015, p. 87). Isso é um reflexo da facilidade do europeu em explorar o subdesenvolvido, pois, além de ter ganho os *royalties*, Camus lucrou devido ao enorme sucesso de bilheteria do filme, pouco sendo repassado a Vinicius de Moraes por conta de seu conhecido hábito de não ler contratos e de não valorizar o dinheiro (VINICIUS, 2005). Talvez a carreira de diplomata já lhe desse o retorno financeiro suficiente para que ele não tivesse que se importar com outras fontes de renda – tensão análoga também está na raiz de *Orfeu da Conceição*. A mesma liberdade que Sacha Gordine teve para alterar as canções teve anteriormente para solicitar que Jacques Viot alterasse o roteiro do filme feito pelo Vinicius, como já citado, o que aparentemente deixou o poeta mais frustrado do que o não retorno financeiro referente ao filme. Na crônica chamada “Orfeu negro” no livro *Para viver um grande amor* (2010), Vinicius conta a experiência de escrever o roteiro para o filme dentro do Chatêau d’Eu, em Paris:

É coisa apaixonante criar um filme. Nesta adaptação construo o filme como eu o faria. Ao contrário de minha peça, em que a “descida aos infernos” de Orfeu situa-se numa gafeira, no 2º ato, estou transpondo o carnaval carioca para o final do filme, como o ambiente dentro do qual a Morte perseguirá Eurídice. (MORAES, 2010, p. 70).

Pelo visto, ao escrever a crônica, Vinicius não sabia que isso seria alterado por Viot, pois o inferno do filme se encontra em um terreiro, onde Orfeu se comunica com Eurídice “baixada” no corpo de uma idosa. Na mesma crônica, ele deixa claro o desconhecimento das alterações de Viot: “Estou em pleno carnaval no filme. Procuro dar o máximo de colorido ao roteiro para que, no caso de uma segunda adaptação, o novo roteirista sinta a animação popular em toda a sua vibração” (MORAES, 2010, p. 71).

Voltando às canções, as de *Orfeu da Conceição* têm influência do *bel canto* devido ao uso do vibrato de Roberto Paiva nas músicas em samba-canção e ao arranjo, que procura combinar, e não fundir, popular e erudito. Estão muito presentes nas melodias das canções a mistura da orquestra de câmara com instrumentos populares brasileiros, ou seja, fica evidente a mescla entre a cultura europeia e a brasileira. Já *Black Orpheus* está mais engajado em mostrar a diversidade da cultura brasileira e seus ritmos musicais, apostando no frevo, na música de carnaval, na música de rituais religiosos afro-brasileiros e também no samba-canção, que depois deu origem à bossa nova. Ou seja, o modernismo tardio (AUGUSTO apud ROCHA; CRUZ, 2015, p. 22) de *Orfeu da Conceição* tinha como intenção misturar culturas, o clássico da tragédia com o popular do morro brasileiro; em *Black Orpheus* Camus fez alterações no roteiro e nas composições para que o filme fosse mais atraente ao estrangeiro que pouco conhecia o Brasil, mas as canções do filme são mantidas no álbum. O estrangeiro tinha como referências Carmen Miranda e Zé Carioca. Camus levou a imagem romantizada da favela, do negro brasileiro e do carnaval para o cenário mundial.

Em contrapartida, mesmo as canções sendo diferentes, os compositores se mantiveram em seus papéis. Vinicius e Tom compuseram a maior parte das canções. Em “Certidão de nascimento”, crônica musical de Vinicius presente no livro *Samba falado* (2008), o artista explicita a importância de sua parceria com Tom Jobim para o início da bossa nova, pois a canção marco do gênero é “Chega de saudade” (1958), composição feita depois das canções de *Orfeu da Conceição*. Tom fez a melodia e deu para Vinicius fazer uma letra, o que lhe foi custoso, mas, quando conseguiu, concluiu que “Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois” (MORAES, 2008, p. 139). Vinicius via a música popular brasileira para além da bossa nova, deixando isso claro em outra crônica, chamada “Abrindo frentes”. Charles Perrone afirma:

Agora, com a partida próxima de Carlos Lyra para Nova Iorque, a estada de Tom em Los Angeles e a presença de Baden em Paris, ficaremos com os nossos três mais importantes compositores modernos em postos-chave, garantindo a divulgação do que temos de melhor. E como nenhum dos três é sectário, é fanático da bossa nova, essas novas frentes da música popular brasileira são uma garantia da penetração não só do samba moderno como do tradicional. (PERRONE apud ROCHA; CRUZ, 2015, p. 90-91).

A repercussão mundial da bossa nova não beneficiou só esse gênero, mas também o samba tradicional, sendo o samba o ritmo mais difundido do nosso país no exterior. Ao mesmo tempo que a bossa nova atingiu o mundo inteiro, no Brasil ela ficou restrita à classe média e à elite brasileira, com outros compositores e intérpretes pertencentes à alta sociedade, como critica José Ramos Tinhorão: “Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos dos negros [...]” (TINHORÃO, 2010, p. 326).

É evidente que alguns representantes da bossa nova são de classe alta, como Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, porém, concomitantemente, João Gilberto veio de Juazeiro, na Bahia, para tentar a vida no Rio de Janeiro, e Tom Jobim passou por apertos financeiros antes de conhecer e fazer parceria com Vinicius de Moraes. Não

há unanimidade quanto a esse ponto e se faz necessário reconhecer a importância da bossa nova – o samba moderno, mais “americanizado” e contido, mas de enorme poder de síntese entre um país que se modernizado e suas tradições – para o imaginário de cultura brasileira que repercutiu, e repercute, no mundo, não sendo à toa que canções como “Garota de Ipanema” (1962) e “Corcovado” (1959) sejam conhecidas e tocadas em diversos países. Esse é o ponto de chegada dos álbuns: a consolidação da bossa nova nos anos 1960, no Brasil e no mundo, como um dos ritmos musicais mais difundidos e admirados. Essa consolidação talvez dependa bastante do sucesso dos *Orfeus* comentados neste artigo e das canções aqui analisadas.

SOBRE OS AUTORES

MARINA BONATTO MALKA é mestranda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista Capes.
E-mail: marinabmalka@gmail.com

CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE é professor de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.
E-mail: guto.leite82@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. São Paulo: José Olympio, 1951.
- _____. *O Fazendeiro do ar*. São Paulo: José Olympio, 1954.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Mitologia grega*. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CASTELLO, J. *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COHN, S.; CAMPOS, S. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- DISCOS DO BRASIL. Uma discografia brasileira. Por Maria Luiza Kfoury. 2005. Disponível em: <discosdobrasil.com.br/discosdobrasil>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- DISCOS do Brasil. *Black Orpheus*. Disponível em: <discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI019111>. Acesso em: 1º out. 2017.
- FERRAZ, E. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008. (Folha Explica.)
- FLÉCHET, A. Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008). *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, 2009.
- _____. *L'exotisme comme objet d'histoire*. Paris: Hypothèses, 2008.
- GARCIA, Walter. *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.1999.

- _____. Cordialidade, melancolia, modernidade: o trabalho de João Gilberto. Conferência de encerramento. Comunicação oral. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA, 2. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.
- HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História das canções*: Vinicius de Moraes. São Paulo: Leya, 2013.
- INSTITUTO Tom Jobim. Acervo Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: José Olympio, 1952.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MENARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Opus, 1991.
- MORAES, Vinicius de. Contracapa do LP *Orfeu da Conceição*. Gravadora Odeon, 1956.
- _____. *Samba falado*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROCHA, André; CRUZ, Cláudio. *Orfeu do Vinicius e Cia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir. In: SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, 1948.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- VINICIUS. Direção de Miguel Faria Jr. Coprodução Globo Filmes, 1001 Filmes, 2005. 142 min. Brasil.

O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”

[*The master's trick: modernization's crisis in “Chega de saudade”*]

Gabriel S. S. Lima Rezende¹

Este artigo é resultado da reelaboração e da expansão de parte do quarto capítulo da tese de doutorado *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro* (Unicamp, 2014).

RESUMO • Muito se escreveu sobre “Chega de saudade” (Jobim/Moraes), sua relação com a bossa nova e com a questão da modernização da música popular no Brasil. Mas, sintomaticamente, pouco se discutiu a música propriamente dita. Sendo assim, releio algumas ideias apresentadas na literatura para elaborar formulações teóricas que me permitam construir uma interpretação da composição que articule modernização musical e modernização socioeconômica. Apesar de não se prender ao processo empírico de emergência e consagração da canção, minha interpretação se ancora em fatos concretos ligados à polarização que se estabeleceu entre Tom Jobim e Jacob do Bandolim em torno de “Chega de saudade”: nesses fatos estão as pistas para que se revele o truque do mestre. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular; sociologia da música; “Chega

de saudade”; Tom Jobim. • **ABSTRACT** • Much has been written about “Chega de saudade” (Jobim/Moraes) and its relation to both bossa nova and the question of modernization of popular music. But, symptomatically, little has been said about the music itself. Therefore, I revisit ideas discussed in the literature in order to elaborate theoretical formulations that allow me to build an interpretation that articulates musical and socio-economic modernization. Although not restricted to the song's raising and consecrating empirical process, my interpretation lies on concrete facts linked to the polarization that arose between Tom Jobim and Jacob do Bandolim around the composition: in this facts lies the clues to uncover the master's trick. • **KEYWORDS** • Popular music; sociology of music; “Chega de saudade”, Tom Jobim.

Recebido em 2 de novembro de 2017

Aprovado em 24 de julho de 2018

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 121-148, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p121-148>

¹ Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).

Ao professor José Roberto Zan

“O artista que não está em crise não cria nada relevante.” Essa é a resposta que meu então futuro orientador gostava de dar a certas objeções levantadas contra as leituras que problematizavam o lugar e a criação do artista. Mais especificamente, é a resposta à demanda de “paz para compor”, que a insatisfação contida naquelas objeções expressava. Não se tratava, evidentemente, de evocar a figura romântica e fetichizada do artista atormentado, mas sim de alertar para a dimensão essencialmente social da criação artística: um problema estético sempre traduz, de alguma maneira, um problema de natureza histórico-social. Quando isso não ocorre, a arte perde a sua substância e tende a se tornar estéril.

Hoje, a distância, a reflexão recupera a memória daquele tempo para ponderar sobre a própria experiência que a impulsionava e que levava, em outros casos, à busca pelo refúgio na paz. Ela toma como problema significativo, então, o próprio fato da vinculação entre criação artística e realidade social ter se tornado algo a ser retomado, a duras penas, pelo pensamento. E se desenvolve no lugar onde esse fato se apresenta de maneira mais expressiva: a canção popular. Refiro-me especificamente à linhagem de canção popular que, sendo uma singularidade histórica do desenvolvimento da música popular no Brasil, mostra claros sinais de esgotamento no tempo presente. Trata-se de uma crise que coloca em questão a dinâmica histórica dessa linhagem cancionista, que extraiu muito de seu potencial criativo de momentos críticos do desenvolvimento histórico-social do país. Sendo assim, tomarei como objeto de reflexão um momento que considero privilegiado para compreender como o potencial criativo nesse âmbito da produção simbólica emanava da articulação entre problemas estéticos e problemas histórico-sociais, sob o signo da crise.

O ENCONTRO, A POLARIDADE E AS MEDIAÇÕES

O consagrado LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, se conforma em meio a uma importante crise vivida pela música popular no Brasil, e a ela responde. Já se tornou consenso na literatura que essa resposta articula problemas relativos

à constituição do Brasil como nação moderna com problemas internos da vida musical: ao ser tomada como objeto de reflexão, a canção também se tornava um lugar de exercício do pensamento sobre a realidade histórico-social. Essa capacidade de autorreflexão da canção dependia de certo grau de distanciamento entre a produção simbólica e as determinações que a cercavam, seja do poder instituído, seja do mercado. Historicamente, foi justamente no cruzamento entre um perfil não intervencionista do Estado no âmbito da produção musical² e determinado momento do desenvolvimento do mercado – que fazia conviver relações de produção musical declinantes e emergentes – que conteúdos “extraestéticos” puderam alcançar uma formulação estética específica no interior da canção. É dessa condição que derivam a transcendência da *performance* de João Gilberto e a projeção utópica do movimento modernizador que ela enseja³. Assim como o LP de João Gilberto, a composição homônima de Tom Jobim e Vinicius de Moraes parece carregar em si algo mais do que uma feliz inserção no mercado fonográfico. A crise interna da música popular à qual me referi no início deste parágrafo pode ser reconstituída e interpretada a partir de “Chega de saudade”⁴.

Início essa reconstrução me ocupando de um desses encontros que, apesar de algo anedóticos, permitem discutir processos mais amplos que estão em curso no campo da cultura. Em dezembro de 1959, Jacob do Bandolim é apresentado por Lúcio Rangel a Tom Jobim, no bar Zeppelin. A memória desse encontro, narrada por Ermelinda Paz, se centra em torno da seguinte questão dirigida por Jacob a Jobim:

“Como era verdadeiramente o *Chega de saudade*?” E Tom Jobim respondeu-lhe com uma pergunta: “Como você descobriu que as 17 gravações de *Chega de saudade* estão erradas?”. Jacob, que sempre tinha à mão papel de música, pediu a Tom que lhe escrevesse a melodia certa, melodia esta que Jacob sempre tocava corretamente, antes mesmo desse encontro. (PAZ, 1997, 107).

Que seja essa a memória pela qual o evento sobrevive na história já é, por si, sintomático. E a expressividade desse sintoma vai além da função laudatória que àquela reminiscência foi reservada na narrativa biográfica sobre Jacob. Os anos finais da década de 1950 assistiram a um acirramento das polarizações constituídas em torno das disputas sobre o destino da música popular no Brasil. Desde finais

2 Moreira comenta que, “[c]aso dependesse exclusivamente do DIP, a programação musical do rádio brasileiro na primeira metade da década de 1940 teria sido uma sucessão de músicas recreativas, folclóricas, de caráter cívico, educação rítmica e canto orfeônico. Em outras palavras, o rádio existiria apenas para legitimar aspectos da ideologia defendida pelo Estado Novo” (apud SAROLDI, 2004). Isso não ocorreu, em grande medida, pela maneira como o Estado Novo geriu suas relações com as emissoras de rádio. O caso da Rádio Nacional é, nesse sentido, exemplar: apesar de ter sido por ele encampada em 1940, a emissora manteve-se, em ampla medida, distante das determinações político-ideológicas do regime. A política levada a cabo por Gilberto de Andrade não somente reforçava a independência administrativa da emissora quanto garantia boa margem de liberdade à atuação dos músicos que ali trabalhavam (SAROLDI, 2004).

3 Conferir os estudos referenciais de Lorenzo Mammi (1992) e Walter Garcia (1999).

4 Essa crise será explicitamente tematizada e discutida a partir do tópico “O truque do mestre”.

da década de 1930, a disseminação de produtos culturais de diferentes países americanos criou uma incipiente segmentação de mercado que abalou a hegemonia da produção de sambas “tradicionais”. Desde então, diferentes iniciativas foram tomadas para resgatar e proteger essa produção, seja do ponto de vista de sua posição de mercado, seja em relação aos valores identitários que a ela foram se agregando continuamente. Não tardaria até que os novos profissionais, cujas competências técnicas e conhecimentos estilísticos afinavam com as novas demandas das rádios e gravadoras, estabelecessem relações de tensão com o grupo de agentes que mantinha um posicionamento crítico em relação a essas novas práticas⁵.

O início da carreira profissional de Jacob do Bandolim dá-se justamente no contexto radiofônico dos anos 1930, no qual alcançou rapidamente certo grau de projeção, fixou determinados princípios estético-ideológicos e criou laços identitários. Assim, no momento em que a polarização se apresentou de maneira mais nítida, ele se alinhou ao círculo de artistas, jornalistas e intelectuais (dentre eles, Lúcio Rangel) que se agrupava em torno de um discurso crítico em relação à “modernização” da música popular. No entanto, apesar de sua afinidade com os ideais “tradicionalistas”, Lúcio Rangel tinha certo trânsito entre os “modernos”⁶. Sabedor do circuito noturno das boates da zona sul carioca, o crítico já havia formalmente apresentado Tom Jobim a Vinicius de Moraes, artistas que até aquele ano de 1956 se conheciam apenas “de vista”. Cotado para assumir o lugar de Vadico (cuja vocação “modernizante” já se esboçava em finais da década de 1930) como parceiro em “Orfeu da Conceição”, Jobim conformara suas competências e habilidades profissionais de acordo com as novas demandas técnicas e estéticas que surgiram com a emergência das grandes agrupações instrumentais que passaram a povoar os estúdios das rádios cariocas, sobretudo a Rádio Nacional. Consequentemente, os posicionamentos que o compositor assumira ao ser interpelado pela crítica tratavam de defender o papel do arranjador. Quando indagado sobre a necessidade da preservação das características da música brasileira, respondeu: “[a] integridade da música brasileira se acha garantida e não depende da minha resposta. As vestimentas orquestrais jamais afetarão o seu perfume” (apud POLETTTO, 2004, p. 76).

Próprio da personalidade de Jobim, o caráter conciliatório de seus posicionamentos, temperado por sutis ironias, guarda certas afinidades com o processo histórico em curso. Em seus desdobramentos no plano dos ideais, os antagonismos tendiam a ser mais exacerbados no âmbito dos discursos verbais, enquanto arrefeciam nas práticas musicais. Pois havia uma base comum às posições conflitantes que sustentava as diferenças manifestadas na superfície das escolhas assumidas pelos agentes: o diagnóstico de que o país vivera uma “época de ouro” de sua música popular. O reconhecimento do período dourado é, ao mesmo tempo, o reconhecimento de sua existência problemática no presente: este era a vivência da

5 Sobre as tensões no âmbito das relações de trabalho nos meios musicais, conferir Lima Rezende (2014).

6 A despeito dos embates entre o próprio Lúcio Rangel e Tom Jobim, o primeiro chegou a referir-se a Jobim, na contracapa do LP de Sílvia Telles, como “um de nossos melhores compositores modernos”, demonstrando não somente a fluidez dos posicionamentos quanto a ambiguidade implícita na capacidade de consagração de um “moderno” por um “tradicionalista” (cf. POLETTTO, 2004, p. 71-72 e 79).

crise que marcava um período de transição. Esse marco, que consolida um horizonte histórico de interpretação da música popular no Brasil, era o meio comum a partir do qual as posições conflitantes se diferenciavam⁷.

Além desse diagnóstico, havia outro substrato mais profundo que aproximava a experiência dos agentes, e que remete à própria condição de existência do campo musical em questão. Como sugere a mediação de Lúcio Rangel, havia entre “tradicionalistas” e “modernos” toda uma fluidez da ação que, em última instância, respondia à falta de uma clara diferenciação profissional nos meios musicais ligados aos setores radiofônico e fonográfico. Era justamente um momento de transição na estrutura produtiva da música popular, no qual as relações declinantes ainda se imbricavam com as emergentes, sendo ambas permeadas pelas demandas de uma produção comercial em crescimento e diversificação. Consequentemente, o trânsito e o contato entre artistas ligados a diferentes gêneros e estilos eram constantes, intensos e mediados pelo mercado de bens musicais em pleno processo de expansão. Essa falta de diferenciação se manifesta também no próprio caráter das trajetórias de Jobim e Jacob⁸. O primeiro se tornou um profissional-amador: um profissional (tanto no sentido do preparo técnico, quanto no sentido da dependência econômica no exercício da atividade) cuja conduta era atravessada por elementos de informalidade e artesanidade que permeavam as relações de trabalho⁹; e o segundo, um amador-profissional: um amador (no sentido da dependência econômica

7 Depuradas para fins analíticos, tipifiquei as posições conflitantes para explicitar o ponto central de divergência: “teremos uma conduta tradicionalista sempre que, reconhecendo no presente um estado de decadência, o agente direcione as suas ações para o resgate de práticas musicais pertencentes a um passado idealizado como repositório da ‘tradição’, e deprecie qualquer imbricação da música representante desse passado com procedimentos musicais que não lhe pertençam; em oposição, teremos uma conduta moderna sempre que, ao buscar se diferenciar das práticas musicais ‘massificadas’ ou ‘decadentes’ do presente, o agente defenda o emprego de procedimentos musicais considerados ‘modernos’ no trabalho com a música popular brasileira, podendo ou não utilizar procedimentos considerados ‘tradicionalistas’” (LIMA REZENDE, 2014, p. 134).

8 Em relação à trajetória de Jobim na primeira metade da década de 1950, Poletto comenta que ela pode ser encarada “como exemplar desta situação vivida pelos músicos, baseada no trânsito de posições entre a negação de um passado próximo em favor de uma atualização com as novas correntes de vanguarda ou, a negação dos influxos externos em nome de uma tradição musical estabelecida, dinâmicas essas perturbadas pela atuação no mercado musical, que confundia os vetores em nome de uma circulação comercial mais ampla” (POLETTI, 2004, p. 80). Sobre a trajetória profissional de Jacob do Bandolim, conferir Lima Rezende (2014). Ao caráter dessas trajetórias correspondiam diferentes tipos de personalidade: a fachada conciliatória de Jobim, que, em afinidade com uma trajetória profissional emergente, numa esfera de especialização – a de arranjador – recentemente, e numa sociedade em que a cordialidade era um elemento central das relações sociais como um todo, dissimulava o conflito direto em sutis ironias; e a sólida intransigência de Jacob que, mantida ao custo de uma carreira como escrivão de justiça, e assentada numa trajetória artística já consolidada, não evitava o embate em nome de certos princípios estético-ideológicos.

9 Esse aspecto artesanal da produção de Jobim se manifesta, por exemplo, na própria relação com a técnica, já que muitas de suas escolhas estéticas parecem estar condicionadas pela experiência com as técnicas de gravação e as experimentações nos estúdios (ZAN; NOBRE, 2013). Conferir também o já referido ensaio de Mammi (1992).

em outra atividade profissional ligada à burocracia pública) qualificado em termos técnicos, cuja conduta rigorosa, também atravessada por todo tipo de informalidade e artesanidade nas relações com seus pares, atendia com sobra as expectativas dos meios profissionais da radiofonia e da produção fonográfica.

Ambas as trajetórias, portanto, estavam indiretamente ligadas pelo baixo grau de diferenciação profissional e de especialização das funções que levava, por exemplo, a uma imbricação entre gêneros e estilos no exercício da atividade profissional. Em outras palavras, elas estavam ligadas pelo caráter e pelo limite da modernização socioeconômica do país: profissionalização e amadorismo eram interpenetráveis¹⁰. Isso se liga ao caráter ambíguo das posições ocupadas por ambos no campo da música popular, tanto no âmbito das disputas ideológicas das quais participavam quanto, sobretudo, no âmbito das relações de trabalho – e destas com as suas produções simbólicas. Não é casual que o samba “Chega de saudade” seja o elemento que organiza a memória do encontro entre os músicos: sua singularidade pode ser apreendida justamente a partir da articulação daqueles substratos.

A “BATIDA”, A MELODIA E O “RESTO”

A narração que Paz faz do encontro entre Jacob e Jobim tem lastro numa carta que o bandolinista dirige a Sérgio Cabral em março de 1963. Entretanto, no documento citado pela biógrafa não parece ser a melodia o ponto de discórdia:

Os 17 (dezessete, veja bem) não conseguiram reproduzir, sem deturpar – e isto porque não entenderam – aquele lindo samba que, não fora aquela malfadada “batida” de violão com que o acompanham e que tanto entusiasma José Mauro, seria, por certo, atribuível a J. Cascata ou Ataulfo Alves. E o Lúcio, quando o ouve como é, por um bandolim, dois violões e um cavaco, sente sádicos prazeres. É simples obter tal efeito: basta acompanhá-lo “à brasileira”... (apud PAZ, 1997, p. 168).

Segundo esse fragmento, a questão central incidiria na combinação entre a instrumentação e a estruturação rítmica do acompanhamento: bastaria um acompanhamento “à brasileira” para que “Chega de saudade” se revelasse um autêntico samba tradicional. Essa interpretação foi colocada em prática, no mesmo ano, no LP *Jacob revive sambas para você cantar*. A ironia merece um comentário à parte: o samba de Jobim e Vinicius de Moraes mal contava cinco anos de sua primeira gravação quando foi “revivido” pelo bandolinista. Ou seja, apesar do tempo cronológico, seu DNA musical o situaria nos tempos pretéritos da saudosa “época de ouro”. A gravação entrega o que foi prometido: o samba é acompanhado de

10 Poletto destaca a falta de univocidade de sentidos que caracteriza a confluência e o imbricamento de vetores e hierarquias no campo musical. Assim, a ambiguidade e a fluidez que marcavam o momento de ascensão da trajetória de Jobim são um sintoma “das peculiaridades de uma modernização econômica deficitária, que inviabiliza a criação de campos artísticos autônomos, regidos por instâncias próprias de avaliação e crítica cultural” (POLETTI, 2004, p. 82).

maneira tradicional pelo conjunto de choro de Jacob. Entretanto, as rearmonizações planejadas pelo bandolinista mostram que não era possível isolar, na “malfadada ‘batida’”, a estrutura rítmica do encadeamento harmônico. O que o incomodava era o “pacote”, a combinação, ao violão, entre a rítmica executada pela mão direita e a formatação gestual-mecânica dos acordes na mão esquerda, fruto de uma simplificação dos procedimentos consolidados por João Gilberto.

Em geral, bastou ao bandolinista suprimir certas extensões dos acordes, como a sétima maior sobre a tônica, e as décimas terceiras maior e menor sobre a dominante, para reconverter o “moderno” em “tradicional”. Mas há um ponto a partir do qual essas pequenas alterações não foram suficientes para operar a reconversão^{II}. No quarto segmento da seção B (cc. 57-64), acompanhado pelo verso que inicia “Apertado assim...”, a progressão harmônica G7M – Gm7 – F#m7 – B7¹³ B7^{b13} – E7⁹ – A7^{sus4} – F#7 é substituída pelo encadeamento G – Bb – D – C#m Cm – Bm – G – F#7.

The image shows a musical score for the song "Chega de saudade" in G major. It consists of three staves of music, each with guitar chords written above and lyrics below. The first staff (measures 57-60) has chords G, Gm, F#m, and B7. The second staff (measures 61-64) has chords E7, A7sus, F#7, and B7. The third staff (measures 65-67) has chords E7, A7sus, and D. The lyrics are: "do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra - ços e bei - ji -", "- nhos e ca - ri - nhos sem ter fim que é prá a ca - bar com es - se ne - gó -", and "- cio de vo cê vi - ver sem mim não que ro".

Figura I – Reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim, com cifras adicionadas. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, s/d

II A figura 10 apresenta um esquema resumido e simplificado da análise de “Chega de Saudade” que desenvolvo a partir deste ponto.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff, starting at measure 57, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes with stems pointing up. Above the staff, chords are indicated: G (measure 57), B \flat (measure 58), D (measure 59), C \sharp m (measure 60), and Cm (measure 60). The second staff, starting at measure 61, continues the melody. Chords indicated are Bm (measure 61), G (measure 62), F \sharp 7 (measure 63), and B7 (measure 64). The third staff, starting at measure 65, shows chords E7 (measure 65), A7 (measure 66), D (measure 67), C \sharp 7 (measure 68), and C7 (measure 68). The notation includes slurs over groups of notes and rests.

Figura 2 – Transcrição aproximada da rearmonização utilizada por Jacob do Bandolim na gravação de “Chega de saudade” do LP *Jacob revive sambas para você cantar* (1963). A numeração dos compassos segue a partitura autógrafa de Tom Jobim. Fonte: o Autor

A afirmação do acorde de sol maior (G) na cabeça do compasso 57, preparada ao longo da segunda metade do terceiro segmento da seção (cc. 53-56), é seguida pela rearmonização dos cinco compassos subsequentes, até a estabilização sobre o *ritornello* final que encerra a composição. Sendo inevitável a chegada daquele acorde (pois a ele se dirige o movimento tonal desde a segunda metade do segmento anterior), as expressivas alterações subsequentes parecem se organizar em torno de dois pontos da “malfadada ‘batida’”: o acorde de Gm7 e o cromatismo I3 – bI3 sobre o acorde de B7. Sabe-se que a tradicional representação do acorde de subdominante menor traz como dissonância característica a sexta maior acrescentada, de modo que um dos signos de “modernidade” que a bossa nova explora é a substituição dessa sexta pela dissonância de sétima menor. A introdução do acorde de si bemol maior (B \flat , c. 58) evita esse “clichê” bossa-novista neutralizando justamente a nota fá da melodia, que, de sétima menor do acorde de Sol menor (Gm), se transforma em quinta justa do acorde de si bemol maior (B \flat). Logo em seguida (c. 59), o movimento harmônico regressa à tônica (D), que, antes de dar lugar à sua relativa menor (Bm), é interpolada pela sequência cromática C \sharp m – Cm (c. 60). A introdução dessa sequência obedece à mesma lógica da substituição anterior: trata-se, neste caso, de evitar o cromatismo sol \sharp -sol sobre o acorde de B7, substituindo-o pelo paralelismo de quintas que esse cromatismo estabelece com os baixos dos acordes introduzidos (C \sharp m-Cm). Tal lógica parece atuar também na substituição da dominante A7^{sus4} pelo acorde de sol maior (G): o objetivo é evitar outro “clichê” gestual-mecânico estabelecido pela bossa nova. Tais escolhas indicam que a leitura crítica de Jacob de “Chega de saudade” é mediada

pelo conjunto dos aspectos técnico-estilísticos-gestuais vinculados à emergência e consagração desse movimento “modernizante” no mercado de bens musicais¹².

Mas a conversão do “moderno” em “tradicional”, que revelaria a verdadeira substância da composição, não opera sem deixar restos. Enquanto a substituição dos acordes Gm7 e F#m7 por Bb e D estabelece uma sequência de três acordes maiores separados por intervalos de terças, G – Bb – D, que é estranha ao repertório tradicional, há momentos em que o acorde introduzido na rearmonização entra em tensão com a melodia. O caso mais expressivo dessa tensão encontra-se no compasso 62 (e em suas repetições no *ritornello*): para evitar o “clichê” V7^{sus4}, a dominante é apresentada em sua estrutura “tradicional” A7, chocando-se contra a tríade de si menor que compõe a melodia. O caso é expressivo porque coloca em evidência um antagonismo entre procedimentos musicais que, em outros momentos, fica dissimulado na ambiguidade das representações de “tradicional” e “moderno”. Trata-se da dominante que concentra a dinâmica conclusiva de toda a peça, na qual se dá a inusual relação, dentro do repertório tradicional, da suspensão da quarta convivendo com a sétima. Portadora de valores “modernos”, essa dominante não aceita, sem restos, a conversão.

A força dessa tensão se revela em sua permanência. “Chega de saudade” voltaria a ser gravada por Jacob do Bandolim em seu projeto inicial para o LP *Vibrações*, que, sob possíveis títulos como “Jacob hoje”, “Jacob sempre”, “Duas épocas” e “[Alto] Contraste”, nunca veio à luz. A nova versão contava com arranjo de Radamés Gnattali, e a partitura de três páginas, complementada por dez partes soltas para saxofones, trombones, bandolim e violões, dedicada a Jacob, se encontra no acervo do bandolinista. É interessante notar que uma das principais características do arranjo provém justamente da necessidade de encontrar soluções para os problemas que a harmonização utilizada por Jacob criava, ou seja, aparar os “restos” que ela deixava¹³. Nesse sentido, entre as escolhas mais notáveis feitas por Radamés está a explícita evitação do acorde de tipo V7^{sus4}. Assim, a solução encontrada pelo arranjador para evitar a suspensão da quarta e, ao mesmo tempo, o problema criado pela harmonização “tradicional” (que sobrepõe à tríade de si menor o acorde de A7) foi substituir a dominante com a quarta suspensa pela subdominante menor (Gm). Como essa solução também criava “restos”, foi necessário abaixar a nota da melodia um semitom e formar, no lugar da tríade de si menor, um arpejo de si bemol maior com quinta aumentada¹⁴.

12 Jacob do Bandolim foi, talvez, o artista mais consequente na realização dos ideais tradicionalistas, não pela negação radical dos elementos modernos *per se*, mas por atuar com vontade férrea para normatizá-los e estabelecer os seus limites, trazendo-os como tensão interna ao seu pensamento musical. Nesse sentido, a bossa nova funcionava como parâmetro negativo para a ação modernizadora. Para uma análise mais detalhada, conferir Lima Rezende (2014).

13 Com base no manuscrito, nota-se que a versão de 1963 foi a referência a partir da qual Radamés elaborou seu arranjo.

14 Para uma análise mais detalhada sobre o arranjo de Gnattali, acompanhada de uma discussão sobre os sentidos do projeto inicial do LP de 1967 e sua negação na realização de *Vibrações*, conferir Lima Rezende (2014, cap. 6).

The image displays a musical score for the final Ritornello of the song "Chega de saudade" by Radamés Gnattali. The score is arranged for six instruments: Alto, Tenor, Baritone, Trombone, Bandolim, and Violão. The key signature is one sharp (F#). The Alto and Tenor parts are mostly rests. The Baritone part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note. The Trombone part has a similar rhythmic pattern. The Bandolim part plays a melodic line with eighth notes. The Violão part provides harmonic support with chords B7, E9, Gm, 1D, and Am6. A first ending bracket is placed over the final measure of the Bandolim and Violão parts.

Figura 3 – Ritornello final de “Chega de saudade” no arranjo de Radamés Gnattali. Fonte: MIS, s/d

A interpretação daquele encontro entre Jacob e Jobim a partir das duas fontes que o consagraram – a narrativa de Paz e a carta do bandolinista – também encontra um “resto” significativo. Na carta, o elemento problemático é a “malfadada ‘batida’”, enquanto a narração da biógrafa aponta para a melodia da canção como sendo o objeto da disputa. E o outro lastro material desta última narrativa, ao lado da citada carta, é a própria partitura da melodia autografada por Jobim e dedicada a Jacob¹⁵. Nela não há nenhum vestígio da “batida”, já que nem as cifras dos acordes estão indicadas. É provável que o mote comum da conversa – os equívocos presentes nas diversas gravações da composição – tenha sido interpretado de diferentes maneiras pelos interlocutores, e que a partitura representasse o entendimento do compositor. É possível também, conhecendo o caráter irônico-conciliatório de Jobim, que a partitura seja o produto da evitação do conflito direto. Mas é a primeira possibilidade, independentemente de sua veracidade factual, que permite avançar na investigação da questão: se havia um problema, ele estaria na melodia¹⁶. Levando em consideração que, entre as várias interpretações da obra, estava a de João Gilberto, esse problema se torna bastante expressivo, já que a precisão na elaboração e na execução de sua *performance* pode ser comparada com o labor de um exímio relojoeiro. E, de fato, podem-se escutar diferenças pontuais entre a melodia escrita por Jobim e a melodia cantada por João Gilberto, justamente nos compassos iniciais do quarto

¹⁵ A imagem do documento foi anexada ao final deste artigo.

¹⁶ Reforça essa hipótese uma edição de 1958 da partitura de “Chega de saudade”, publicada pela Editora Musical Arapuã, na qual são visíveis várias correções na melodia feitas a lápis pelo próprio Jobim. O documento está disponível no site <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11006> (acesso em: 2 de novembro de 2017).

segmento da segunda seção¹⁷. Que tanto a conversão da “malfadada ‘batida’” quanto a meticulosa interpretação da melodia tenham encontrado nesse ponto um momento de resistência do material é um sintoma de que algo se transforma na dinâmica interna da composição. E a singularidade desse momento só pode ser compreendida a partir da sua relação com a totalidade da forma.

A MÁGICA DA TRANSFORMAÇÃO

*Não acredito em músicos “modernos”
que não sabem fazer música “antiga”.*
(JOBIM apud POLETTI, 2004, p. 76).

A seção A da composição de Jobim está construída dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”, com quatro segmentos de oito compassos, cujas rimas se estabelecem entre o primeiro e o terceiro¹⁸. A harmonia apresenta funções estruturais bem definidas e consonantes com os padrões daquele repertório, com o segundo segmento (cc. 9-16) encaminhando uma breve tonicização da dominante, o terceiro dirigindo-se à subdominante, e o quarto, onde se situa o clímax, iniciando pela recém-tonicizada subdominante (cc. 25-32), que impulsiona o movimento cadencial conclusivo da seção. Em contraste, a seção B, na tonalidade de ré maior, ultrapassa o limite dos 32 compassos, pois incorpora um aparentemente “tradicional” *ritornello* de 12 compassos para encerrar a composição. Mas essa aparência de tradicionalismo só revela sua verdadeira função diante de outro artifício formal que diferencia a estruturação das seções A e B.

Apesar de conservar a organização em torno de quatro segmentos de oito compassos, a segunda seção apresenta um terceiro segmento (cc. 49-56) que já não realiza a “tradicional” rima com o primeiro. Ao invés disso, ele estabelece a rima com o terceiro segmento da seção A (“Chega de saudade...”) transposto para a tonalidade de ré maior (“Dentro dos meus braços...”). Isso implica também uma diferença na construção do clímax, que já não coincide, como na seção A, com o ponto culminante da tessitura da melodia (c. 25): tal dissociação é indício de que as energias composicionais estão sendo canalizadas para outro momento da condução da forma. A retomada do terceiro segmento da primeira seção – que parece ser antecipada pela poesia logo no início da seção B (“Mas se ela voltar...”) – dá início ao movimento de transformação da forma tradicional da canção, que só na aparência se mantém a mesma. No início do quarto segmento (cc. 57-64) essa transformação se radicaliza, e essa radicalização se manifesta no curso do desenvolvimento melódico, sobretudo no tratamento das dissonâncias. Na primeira seção, onde predomina o

17 É preciso levar em consideração também tanto o fato recorrente de João Gilberto mudar as músicas que gravava quanto a possibilidade do próprio Jobim ter alterado a melodia depois dela ter sido trabalhada pelo intérprete.

18 A rima aqui destacada se refere especificamente à organização do discurso musical, não guardando relação com a versificação e a rima da poesia.

uso de antecipações e retardos regularmente resolvidos por movimentos de graus conjuntos descendentes, o emprego de dissonâncias melódicas que dispensam preparação e resolução se limita à “tradicional” nona menor acrescentada à tríade da dominante principal. Esse proceder se mantém no início da seção seguinte, de maneira que, estilisticamente, o uso das dissonâncias mantém a composição dentro dos padrões recorrentes no repertório “tradicional”. Entretanto, a retomada do terceiro segmento da seção A na preparação para o clímax da seção B, e da própria composição, interrompe essa dinâmica, estabelecendo um grande contraste estilístico – em intensidade, não em extensão – no emprego das dissonâncias. A resolução sobre a subdominante (G), na passagem do compasso 56 para o 57, se realiza com a “emancipação” da dissonância de nona maior, que, construída como retardo da quinta do acorde D7, salta para a dissonância de sétima maior (fá#), a qual, por sua vez, também se encontra “emancipada”, saltando para a consonância de quinta.

57 $G7M$ $Gm7$ $F\#m7$ $B7sus(13)$ $B7(\flat 13)$
do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra - ços e bei - ji -

61 $E7(9)$ $A7sus4$ $F\#7$ $B7(\flat 9)$
- nhos e ca - ri - nhos sem ter fim que é prá a ca - bar com es - se ne - gó -

65 $E7(9)$ $A7sus4$ $D6$
- cio de vo cê vi - ver sem mim não que ro

Figura 4 – Reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de “Chega de saudade” com dedicatória a Jacob do Bandolim (anexada ao final deste artigo), com cifras e letra adicionadas pelo autor. Fonte: Jobim, 1958

A dissonância de nona maior revela seu caráter estrutural estabelecendo-se como nota pivô em torno da qual se sucede uma série de três arpejos. No segundo deles (c. 58), construído sobre o acorde de sol menor, “emancipa-se” também a sétima menor, contrariando, como já foi dito, um dos recursos mais recorrentes no repertório “tradicional”: o emprego da dissonância característica da função de subdominante, a sexta maior. É interessante notar que isso se dá não por um maneirismo, uma busca pela dissonância como busca pelo efeito do “difícil” que não traz maiores complicações, senão por ser fruto da própria coerência interna da melodia contrastando com a estrutura harmônica “tradicional”. Disso deriva também a “emancipação” da sétima menor sobre o acorde de F#m no compasso seguinte (c. 59).

A vocação modernizante dessa passagem foi sublinhada na poesia que, mantida em feições “tradicionais” até o início do segmento cadencial da seção B, lança mão de recurso “modernizante” (a paronomásia “colado assim/ calado assim”)

para acompanhar a figuração melódica¹⁹. Esta, como bem notou Mammì (2017), se assemelha à dos compassos cadenciais da seção A, mas não em termos de uma “completa derivação” (MAMMÌ, 2017), senão de uma *expansão* modernizante de suas possibilidades expressivas. Assim, a realização musical da paronomásia dá-se justamente entre as duas figuras cadenciais, e não, como afirma Rocha Brito (1974), na transposição descendente por semitom que acompanha as expressões “colado assim, calado assim”. E o sentido dessa paronomásia musical é determinado pelo caráter modernizante da expansão da figura melódica cadencial da seção A:

29 Bdim Bbm6 A7 Dm

de mim, não sai de mim, não sai -

5 - 3 - 1 - 3 - 5 - 3 - b9 b13 - 1

29

57 G Gm7 F#m7

- do as - sim co - la - do as - sim ca - la - do as - sim a - bra

9 - 7 - 5 - 3 - 9 - 7 - 5 - 3 - 9 - 7 - 5 - 3

Figura 5 – Paronomásia entre a figura cadencial da seção A e sua expansão modernizante no início do segmento cadencial da seção B

Diante de tal expansão, a segunda metade do quarto segmento da seção B (cc. 61-64) trata de recompor o equilíbrio abalado pelo uso intenso das dissonâncias estabilizando a melodia em torno de repetições de arpejos da tríade de Si menor²⁰. Revela-se, assim, o próprio sentido da retomada do terceiro segmento da seção A no lugar equivalente da seção B: não se tratava de afirmar a “tradição”, mas de transformá-la em algo diferente. Pode-se ler em sentido semelhante o otimismo com que a poesia de Moraes parece prenunciar tal retomada (“Mas se ela voltar”), pois a remissão à primeira seção, transposta para a luminosa tonalidade de ré maior, é a força que impulsiona a emergência do novo. Evidentemente, esse aspecto da composição de Jobim passou despercebido na leitura de Jacob. “Chega de saudade” não poderia ter sido composta por Ataulfo Alves, e o que está em jogo aqui não é o “talento” de cada compositor, mas as condições objetivas que estavam na base das suas criações.

19 Notado por Augusto de Campos e destacado por Rocha Brito, o emprego desse recurso afina com a tendência verificada nas letras das canções bossa-novistas de valorizar a “individualidade sonora” das palavras frente a sua submissão ao sentido e à expressão de ideias (cf. BRITO, 1974, p. 38-39).

20 Trata-se de uma nova retomada da mesma figuração melódica dos compassos cadenciais da seção A, cujo sentido será discutido mais adiante.

O TRUQUE DO MESTRE

De acordo com Walter Garcia, o estilo interpretativo de João Gilberto teria se estabelecido desde a gravação de “Chega de saudade” e “Bim bom” em 1958²¹. Se a leitura esperançosa, porém melancólica, do futuro da música popular – leitura essa que se desdobra na gravação de “Chega de saudade” – pode ser vista como uma particularidade da produção de João Gilberto, o problema que a invoca parece ressoar na mudez do próprio texto musical²².

Diagnósticos de crise em relação à música popular já vinham sendo produzidos desde, pelo menos, o início da década de 1920²³. Mas faltavam as condições para que um pequeno ganho em autonomia fosse capaz de mobilizar todo um âmbito da produção simbólica em torno dessa ideia. Tais condições foram dadas justamente pelo processo de modernização dos setores ligados à produção de música popular, sobretudo o radiofônico e o fonográfico a partir da expansão do modelo de rádio comercial em finais da década de 1930. Ou seja, ao mesmo tempo que permitiu à música popular desenvolver certo grau de autorreflexividade, esse processo de modernização esteve na base do conjunto de transformações que levaram à desagregação daquela dinâmica inicial entre formas de sociabilidade e produção simbólica canonizada como “época de ouro”: a modernização é a base da crise e do próprio movimento de reflexividade que essa crise engendra. Essa situação se

21 Isso não implica dizer, segundo o próprio autor, que “nada ou que muito pouco se modificou no canto de João Gilberto até hoje. Sua estética estava definida com maturidade em 1958, mas desde então os recursos por ele utilizados vêm sendo alterados” (GARCIA, 2012, p. 259-60).

22 Aproveito para lembrar o leitor que, neste ensaio, me ocupo fundamentalmente do texto musical de “Chega de saudade”, de modo que as relações entre os parâmetros especificamente musicais e a poesia, bem como a realização dessa relação por parte dos diferentes intérpretes da composição, não são tomadas como objeto de análise. Espero que a leitura que ofereço da materialidade musical da canção justifique a pertinência desse procedimento. Vale ainda matizar a afirmação sobre a “mudez” pela qual o referido problema se expressa no texto musical. Toda a problemática aqui apresentada e desenvolvida partiu efetivamente da escuta atenta das versões de João Gilberto e Jacob do Bandolim, cotejada com a partitura. Suavizado pelo hábito de escuta, pela relação com a poesia, pelos diversos elementos que envolvem as *performances* desses artistas e, como se verá, pela própria vocação da composição, o problema ao qual me refiro se apresenta de maneira nítida e consistente no texto musical. Daí a importância de uma sociologia da música capaz de decifrá-lo.

23 Sobre a formação do discurso de crise da música popular no Brasil, conferir a “Nota sobre os anos 20” da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

acentua no período JK, criando uma ampla percepção da modernização econômica que, como se sabe, permeou o campo artístico de uma maneira geral²⁴.

Na história da “música culta” ocidental, a progressiva racionalização dos meios musicais, que ensejou a igualmente progressiva expansão do momento de subjetivação na relação com o material sonoro-musical, incide com especial ênfase, em relação às técnicas de composição, no emprego das dissonâncias. “Assim, considerando a interpretação adorniana de que a ‘dissonância’ é um suporte técnico-racional da ‘expressão’” (WAIZBORT, 1991, p. 199), vale dizer que, quanto maior a “racionalização”, maior será o efeito de “subjetivação” (FREITAS, 2010, p. 579). A distância que separa o contexto e os objetos que motivaram tal reflexão da situação da qual me ocupo neste ensaio não deve se tornar um *a priori* que a impeça de ser exercitada “fora de lugar”, o que não implica a situação oposta: que ela deva ser considerada, *a priori*, válida para qualquer situação, sobretudo quando o uso das dissonâncias se transforma em maneirismo. “Coladas”, “apertadas”, as dissonâncias empregadas nos compassos iniciais do quarto segmento da segunda seção ganham, na mudez do texto musical de “Chega de saudade”, uma carga expressiva muito mais intensa do que na escuta da *performance*²⁵. Isso ocorre, em parte, pelo simples fato de ser uma canção, que dialoga com a tradição cancionista anterior. Mas, como acredito ter demonstrado em trabalho anterior (LIMA REZENDE; SANTOS, 2014), a relação entre música e poesia em Jobim pode se fundar sobre a autonomia do discurso musical²⁶. Evidenciada na maneira como essas diferentes linguagens realizam, cada uma a sua maneira, a figura da paronomásia, essa situação se repete

24 Conferir, por exemplo, Venancio Filho (2013). Ainda que não discutida neste trabalho, a relação entre as diversas artes, cujo desenvolvimento também foi impulsionado pelo esforço modernizador, pode ser significativa para a compreensão da música popular. Uma vez que o campo da arte erudita não contava com as condições para um aprofundamento de sua autonomia, sua diferenciação em relação às expressões artísticas mais diretamente ligadas ao mercado, como a música popular, não se realizava de maneira tão acabada. Nesse sentido, problemas estéticos poderiam ser compartilhados entre as diversas especialidades, adquirindo formulações específicas em cada uma delas. Vale lembrar, por exemplo, que o próprio Tom Jobim estudou arquitetura e, mais tarde, em seu álbum *Matita Perê* (1973), tentou uma aproximação com a literatura modernista.

25 Não quero, com isso, dizer que Jobim tenha sido o primeiro a empregar dissonâncias emancipadas, nem que tenha sido quem as utilizou em maior quantidade, o que seria um completo disparate. Trata-se da maneira como ele as emprega, do lugar que ele lhes reserva, do sentido que elas adquirem na forma musical, e da maneira como essa forma se liga ao desenvolvimento social mais amplo, como se verá adiante.

26 O problema de fundo com o qual esse trabalho lidava era o mesmo que orienta as reflexões aqui apresentadas. A formulação que ele recebeu foi a seguinte: “queremos entender como o problema da modernização dos gêneros [de músicas] populares que se consolida como momento importante da experiência da música popular no Brasil a partir da década de 1950 – e mais especificamente, o modo como esse problema se desdobra em práticas autorreflexivas que incidem sobre a articulação interna dos elementos poéticos e estético-musicais – atinge a própria configuração formal das composições. A relação entre autorreflexão e forma se apresenta de maneira clara quando a análise de certas composições revela que estruturas formais da canção, que muitas vezes já estavam dadas de antemão e que eram incorporadas e reproduzidas de modo mais ou menos naturalizado, passam a ser objeto de especulação” (LIMA REZENDE; SANTOS, 2014, p. 104).

em “Chega de saudade”: enquanto a poesia fala do otimismo esperançoso de uma feliz reconciliação amorosa, o discurso musical autônomo reflete sobre a própria condição que o impulsiona. Nessa articulação entre problemas estético-ideológicos internos ao campo musical e as condições do desenvolvimento socioeconômico que lhe são subjacentes, “Chega de saudade” reflete a posição conciliatória de seu compositor. A transformação do passado “tradicional” em presente moderno a partir das próprias forças composicionais “tradicionais”: essa foi a sua resposta ao saudosismo.

Mas essa transformação tampouco se opera sem deixar “restos”, pelo menos para a reflexão. O início do terceiro segmento, que prepara a grande transformação no emprego das dissonâncias, dá-se no compasso de número 57, ou seja, num momento já bem adiantado da forma. E o vertiginoso desfile de dissonâncias dura apenas quatro compassos antes de iniciar sua estabilização. Como foi possível transformar toda a estrutura musical tradicional, que se desdobra por quase a totalidade da composição, em alguns poucos compassos do início do quarto segmento da segunda seção? Vale aqui uma comparação com o famoso *slogan* do governo JK, não pela coincidência numérica, mas pela percepção da modernização que ela envolve. “Cinquenta anos em cinco” é, do ponto de vista mais imediato, uma equação que estabelece equivalência entre seus dois polos. Mas a eficácia desse *slogan* recai na aceleração temporal implicada na equação. É importante lembrar o momento histórico no qual a decisão pela acentuação da modernização foi tomada, pois ele também contribuía para compor aquela percepção. Em meados da década de 1950, a modernização foi a saída encontrada pelo governo JK para enfrentar a crise econômica, contrariando a via mais ortodoxa de estabilização da economia, o que implicaria a conservação da estrutura econômica agrária do país. Indiretamente, o que se traduz no plano musical é a própria problemática mais ampla na qual se enredou o ímpeto modernizador, que encontrou nesse governo um momento privilegiado de articulação entre reflexão e práxis. De maneira igualmente indireta, a solução encontrada por Jobim pode dizer algo sobre o processo que se desenrolava no plano mais amplo da modernização econômica.

A retomada do terceiro segmento da seção A na seção B colocou duas opções ao compositor: reiterar a “tradição” e seguir a resolução da nota lá – quinta da dominante secundária D7 – sobre a fundamental do acorde da subdominante (Gm), ou desviar-se o mínimo possível na imitação daquele segmento e alcançar, na resolução sobre a nona, uma outra forma de expressão. É justamente numa fração de compasso que o mestre fez seu truque: a modificação de um intervalo, e a inversão dos que lhe seguiam. No sétimo compasso do terceiro segmento da seção A (c. 23), a nona menor do acorde de D7 *salta uma terça descendente* (mi bemol-dó, c. 24), e ao intervalo de quarta aumentada dó-fá# segue-se um intervalo de terça fá#-lá e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota sol. No sétimo compasso do terceiro segmento da seção B (c. 55-56), a nona maior *desce por grau conjunto* (uma diferença de um semitom com o procedimento anterior), e ao intervalo de terça ré-fá# (c. 56) segue-se um intervalo de quarta justa fá#-si e, finalmente, alcança-se, por antecipação, a nota lá.

17 Dm Dm/C E7/B Bbm6 A7
Che - ga de sau - da - de a rea - li - da - de é que sem e -

23 D D7 Gm
- la não há paz não há be - le - za é

49 D D6 E7 F#7
Den - tro dos meus bra - ços os a - bra - ços hão de ser

55 Bm Bbm Am D7 G
mi - lhões de a - bra - ços a - per - ta - do as - sim co - la -

Figura 6 – Comparação entre os terceiros segmentos das seções A e B de “Chega de saudade”.
Fonte: Jobim, 1958

A maestria do truque conta também com a expectativa em relação à forma. Retomar o terceiro segmento da primeira seção é uma maneira de preparar e intensificar a espera pelo clímax da composição, e o brilho reluzente da sua chegada ofusca a percepção do truque. Assim, como num passe de mágica, as energias composicionais tradicionais são transformadas em força modernizadora.

Entretanto, à semelhança do processo inflacionário no plano da modernização econômica²⁷, essa conversão do “tradicional” em “moderno” também deixou “restos” no plano estético. Como não se trata de um contínuo processo de desenvolvimento, mas sim de um “salto evolutivo”, a consequência desse proceder no todo da composição é um notável desequilíbrio estilístico no tratamento melódico²⁸. Quando o intenso emprego das dissonâncias emancipadas arrefece (c. 61), a compensação que

27 Segundo Rabelo, “[o] processo inflacionário no Brasil, na verdade, possuía raízes estruturais inerentes ao processo de desenvolvimento capitalista. Ao dar saltos importantes no processo de acumulação de capital, sem criar mecanismos adequados para seu financiamento, o capitalismo brasileiro resolve, como mostra Singer, o problema da captação e alocação de recursos via mecanismos que acabam por gerar inflação” (RABELO, 2003, p. 53). Formulado em 1958, o Plano de Estabilização Monetária é abandonado, pois exigiria “a paralisação dos principais projetos do Plano de Metas” (RABELO, 2003, p. 53).

28 No âmbito econômico também são visíveis os desequilíbrios implicados num processo modernizador abrupto que fez conviver as estruturas produtivas tradicionais com as novidades implementadas: “A economia cresce celeremente, a taxas médias de 7,9% ao ano, e seu parque industrial adquire feições mais maduras, com a forte participação do Estado e do capital estrangeiro. Os grandes oligopólios privados ou estatais definem, doravante, o perfil da economia capitalista brasileira. Tal trilha é percorrida com grandes desequilíbrios, estruturais e conjunturais. O desenvolvimentismo juscelinista transforma o Estado no *locus* privilegiado dos mecanismos de acumulação, desde a forma mais primitiva e arcaica até a mais moderna e geradora de produtividade” (RABELO, 2003, p. 53-54).

ele exige se realiza com a repetição, na melodia, da tríade de si menor. Aplicado sobre o acorde da dominante, esse procedimento implicou a formação de um acorde de tipo dominante com a quarta suspensa, cuja suspensão nunca encaminha a formação do trítone; do ponto de vista da condução da melodia, implicou a evitação da sensível e/ou da nona e, portanto, de sua força resolutive. Esse proceder contrasta com o tratamento dado à transição do terceiro para o quarto segmento da seção A, onde a resolução regular da dissonância levou, “naturalmente”, à formação e resolução da sensível. É justamente na resolução desta que a comparação se torna ainda mais expressiva, devido à rima que a tríade de si menor, enquanto estabilização do clímax, estabelece com os compassos equivalentes na cadência da seção A.

29

de mim, não sai de mim, não sai

Figura 7 – Formação da sensível na cadência da seção A (cc. 29-30). Fonte: Jobim, 1958

61

Figura 8 – Negação da sensível no movimento cadencial que precede o *ritornello* (cc. 61-62).
Fonte: Jobim, 1958

Tendo a nota fá como pivô, as tríades resultantes do movimento melódico nos compassos cadenciais da seção A expressam um claro direcionamento tonal. Criando uma engenhosa relação de semelhança e contraste, os compassos correspondentes na seção B apresentam uma figuração constituída em torno da tríade de si menor e articulada pela nota fá#, que se destaca, comparativamente, pela falta de direcionalidade da melodia nos compassos que sucedem o clímax. Essas notas-pivô (fá e fá#) também chamam a atenção para a simetria que se estabelece entre a seção A e os segmentos finais da seção B na condução da linha estrutural da melodia.

1 3 5 8 9 10 11 13 15 17 19 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

tonicização da dominante

Figura 9 – Redução da seção A explicitando a linha de terça, a formação da sensível e as vozes internas que ornamentam a dominante. Fonte: o Autor

Figura 10 – Redução do clímax e do início do ritornello explicitando a linha de terça, a ausência da sensível e da nona, e a emancipação da sexta Fonte: O Autor

No primeiro caso, a ausência da nona nos compassos cadenciais é compensada pela introdução da sensível; mas, no nível estrutural, a linha de terça está completa, pois a nota mi aparece logo antes da cadência (c. 28). No segundo caso, tanto na superfície melódica quanto na linha estrutural, a nona está ausente, o que reforça a falta de direcionalidade tonal do segmento.

Há, finalmente, outro procedimento que intensifica o contraste entre as duas seções e explicita o seu sentido. Toda a seção A é permeada por uma voz interna que, saindo da tônica em movimento descendente para a quinta, é adornada pelas notas si e si bemol (Figura 9). “Naturalmente”, essa voz reaparece na retomada do terceiro segmento da seção A na seção B, mas, a partir do clímax, a hierarquia que a organiza começa a se inverter: a nota si natural, adorno cromático de lá na seção inicial, vai, aos poucos, se emancipando, até se transformar em nota do acorde, adornada pelas notas si bemol (lá sustenido) e lá natural. (É instigante notar que, na partitura autógrafa dedicada a Jacob, o cromatismo si-lá#-lá natural aparece também no *ritornello* final como manifestação desse motivo interno na superfície musical [c. 64], em contraste com as gravações e com as versões oficiais da partitura.)

Por que esse esforço para emancipar uma dissonância que já era amplamente incorporada ao vocabulário tradicional? A resposta a essa pergunta é dada por um dos traços composicionais mais significativos de Jobim, pois se vincula à própria personalidade do compositor: trata-se do impulso conciliador, que o leva a completar a emancipação “modernizante” das dissonâncias no clímax com a emancipação

“tradicionalizante” da sexta acrescentada²⁹. É na reiteração cadencial do *ritornello*, recurso recorrentemente empregado no encerramento de sambas “tradicionais”, que esse impulso se reafirma. E a força retórica dessa reiteração se intensifica quando vista a partir da totalidade da forma. Nesse sentido, vale a pena abrir um parêntese para um breve comentário sobre a seção introdutória. Sem lançar mão do “tradicional” emprego de material melódico de alguma das seções temáticas, a introdução de “Chega de saudade” apresenta uma melodia própria, cuja figuração em semicolcheias não reaparece em nenhum outro momento da composição. Caracterizada pelo próprio Jobim como próxima do “barroco brasileiro” dos choros e das serestas (COELHO; CAETANO, 2011, p. 103), ela pode ser vista como o momento inicial de um movimento mais amplo de transformação do “tradicional” em “moderno” que, partindo do “choro” e da “seresta” e passando pelo samba “tradicional”, encontra na reiteração cadencial final o seu ponto de chegada: a modernização conciliatória. Em larga escala, portanto, o esforço conciliador ambiciona reunir a totalidade da forma numa narrativa sobre o passado e o futuro da música popular no Brasil.

29 Esse traço da personalidade de Jobim encontra ressonância na própria estrutura produtiva da música popular daquele período, e, possivelmente, fora por ela nutrido. A falta de especialização e diferenciação das funções não somente impedia a emergência de estilos decididamente antagônicos, como, no plano das relações de trabalho, poderia favorecer condutas capazes de lidar com as diferentes demandas e disputas simbólicas que se imbricavam nesse meio pouco diferenciado. E é a evitação do confronto que parece estar na base do esforço conciliatório de Jobim. Veja-se, por exemplo, a maneira como ele escolhia lidar com as tensões que emergiam em suas relações com outros agentes do campo musical: “[a]contece que falava muito pouco com Lúcio [Rangel], pois este defendia, com relação à música, uma série de pontos de vista diferentes dos meus. Eu tinha medo que surgisse alguma controvérsia ou discussão entre nós, e por isso evitava falar com ele” (apud POLETTI, 2004, p. 71-72). A convergência entre estrutura produtiva e traço de personalidade se torna relevante na medida em que se objetiva em expressões estéticas altamente significativas, como é o caso de “Chega de saudade”. Pois, caso fosse apenas um artifício externo de adaptação às demandas profissionais, tal traço jamais teria produzido uma elaboração de problemas estético-ideológicos densa o suficiente para atingir o cerne do processo de modernização socioeconômico.

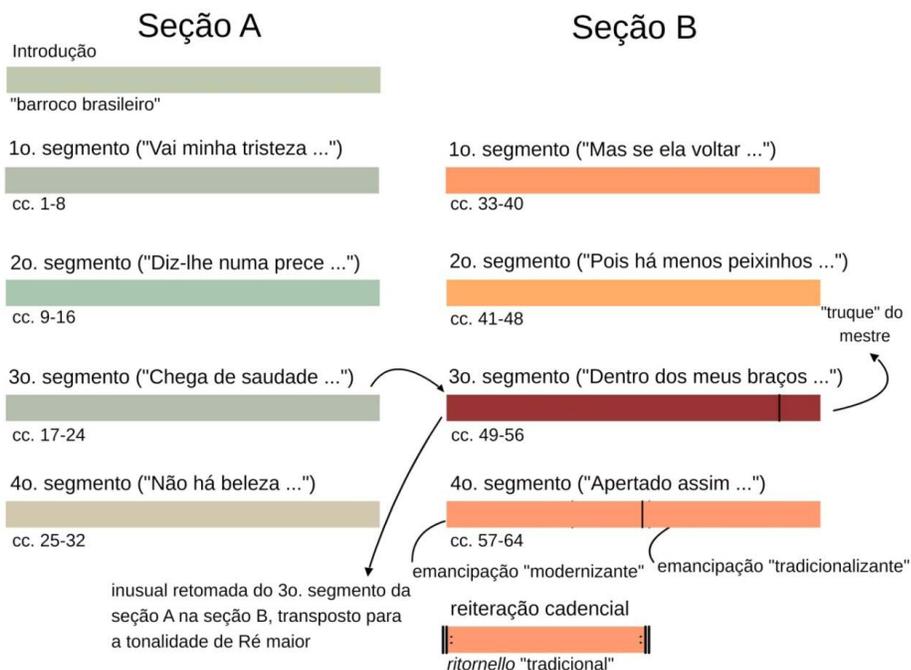


Figura II – Esquema simplificado da análise ressaltando a retomada do terceiro segmento da seção A na seção B, o esforço conciliatório representado pelas emancipações “modernizante” e “tradicionalizante”, e o “truque” do mestre. Fonte: o Autor

Esse esforço, entretanto, falha justamente no momento crucial para a realização de sua ambição, pois, como destaquei anteriormente, a reconstrução da sexta como consonância dá-se às custas do desenvolvimento melódico, sobretudo de sua direcionalidade tonal. Isso se revela na posição central do acorde de $A7^{sus4}$ no *ritornello*: ele responde a uma questão estrutural mais ampla da composição, como negação da sensível e da configuração dada à condução harmônico-melódica da seção anterior. Tal negação da direcionalidade tonal no tratamento melódico, por sua vez, contrasta com a condução harmônico-formal “tradicional” do *ritornello*. Consequentemente, há também certo esvaziamento de sua função: enquanto estrutura reiterativa da conclusão, recorrente em sambas “tradicionais”, ela se torna a reafirmação da negação do tratamento tradicional da melodia. Não é à toa que o proceder tradicionalista de Jacob do Bandolim terminou por explicitar a tensão entre a melodia e a importância estrutural do acorde de dominante com o trítone configurado, sobretudo no lugar de conclusão da forma: neste ponto não havia conciliação possível entre os procedimentos “tradicional” e “moderno”. Esse “resto” aponta para o caráter ilusionista da transformação, problematiza a aparência de naturalidade com que se tratava de *conciliar forças sociomusicais antagônicas cuja possibilidade de convergência não dispensa o reconhecimento e a superação do conflito*. No passe de mágica, cria-se a ilusão de que um impasse é repentinamente superado; sua eficiência, e, portanto, o seu encanto, dependem da capacidade do ilusionista de ocultar esse impasse no mesmo instante em que expõe a aparência da solução já consumada.

Ao interromper a harmonia aparente entre o tradicional e o moderno que o "truque do mestre" criou, essa figura da dominante esvaziada impede que aparência de conciliação e conciliação verdadeira se misturem.

A TRANSCENDÊNCIA DE “CHEGA DE SAUDADE”

Minha música é essencialmente harmônica Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo. O que é evidentemente uma utopia. [...] mas o mundo inteiro não é utópico. O que é utópico é o Brasil. O Brasil é a grande utopia.

(JOBIM, em entrevista publicada em CEZIMBRA; CALLADO, 1995, p. 52).

Desse modo, a esperança justifica no final a aparência de reconciliação [...] Pois a aparência de reconciliação pode, deve inclusive, ser desejada: apenas ela é a morada da mais extrema esperança”.

(BENJAMIN, 2009, p. 120).

Nada é natural em Jobim. Em suas obras mais significativas, pelo menos, nem a composição cai como fruta madura (NESTROVSKY, 2004), nem o impulso melódico – ou de qualquer outro parâmetro isolado – se desdobra fluentemente às custas dos demais (MAMMÎ, 1992): o decisivo é a tensão nervosa da forma, a configuração dada à relação entre parte e todo. O que sim parece predominar é o esforço conciliatório que, buscando harmonizar as tensões internas que estruturam a obra, forma a beleza aparente que seduz a escuta. É essa *aparência* que dissimula o artifício em natureza³⁰, ou em conversa de fim de noite (MAMMÎ, 1992), projetando a utopia de uma modernização sem traumas (MAMMÎ, 2017). E é assim que nessa aparência, como na imagem que Jobim construiu para si mesmo, o “profissional” e o “amador”, o “tradicional” e o “moderno” se imbricam no gesto conciliador:

– Já não vamos tentar “vender” o aspecto do exótico, do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da “agricultura” para a fase da “indústria”. Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. [...]. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências. Eu, por exemplo, não tenho nenhum entusiasmo por avião e por

30 A relação entre a narrativa musical e a poesia segue uma dinâmica semelhante: ocultando a tensão constitutiva da obra num revestimento poético coloquial, cria-se a aparência de uma convergência espontânea das duas linguagens. Tal aparência é tão sedutora que, recorrentemente, acaba se impondo como o verdadeiro terreno para a investigação sobre a canção. Em Jobim, ela é o momento problemático da análise.

temperaturas de dez graus abaixo de zero: sou da cadeira de vime e do pijama listrado. Mas acho que essa viagem vale o esforço. (JOBIM, em entrevista que antecede a famosa apresentação no Carnegie Hall em finais de 1962, apud BOLLÓS, 2007, p. 186).

Em “Chega de saudade”, tensões acumuladas em diferentes níveis da vida social ganham forma – em outras palavras, são tematizadas – na medida em que se traduzem em problema estético-musical. Não foi casual que ela tenha se consagrado como “ponto de virada” na história da música popular no Brasil, apesar de toda aura mistificadora e mitificadora que em torno dela se formou. Trata-se de um momento ímpar em que se dá uma perfeita adequação entre o estágio de desenvolvimento de uma arte, o desenvolvimento do mercado de bens culturais e o desenvolvimento técnico de produção e disseminação desses bens, o desenvolvimento mais amplo das forças socioeconômicas, e o desenvolvimento da trajetória dos artistas³¹. E, também, de um ponto de junção de três impulsos fundamentais de autorreflexividade da canção: aquele que se desdobrava no plano da *performance*, com João Gilberto, e aquele que se conformava no plano da composição, tanto com Tom Jobim quanto com Vinicius de Moraes³². Ao voltar-se para si mesma, a canção também refletia sobre um mundo musical que, no refluxo das formas de sociabilidade que lhe davam sustentação, perdia suas condições objetivas de existência³³. Essa crise interna ao meio musical era, em parte, fruto do próprio movimento de modernização que ensejava a autorreflexividade da canção. Se o sucesso do plano que o *slogan* “cinquenta anos em cinco” sintetizava dependia de uma solução na qual, entre os polos da equação, não sobrassem “restos”, em “Chega de saudade”, o sucesso da composição dependia da transformação das energias composicionais “tradicionais” em “modernas” sem rupturas ou tensões. Seu grande sucesso, entretanto, foi justamente o de manter oculto, na *aparência* de conciliação, um conflito insolúvel (daí a sua ambiguidade,

31 Ao ser indagado por Jards Macalé sobre “[q]ual seria sua música mais importante, que lhe permitiu sair de uma e entrar noutra”, Jobim respondeu: “Se bem entendo sua pergunta, a música do plá foi *Chega de Saudade*” (RINGEL, 1970, p. 30).

32 Jobim se referia a esse momento de reorientação das práticas musicais como algo consciente e intencionalmente buscado (conferir a entrevista dada a Zuza Homem de Mello em 1968, publicada em: Coelho; Caetano, 2011).

33 Mammì (1992, p. 64) se refere a esse momento de crise como uma suspensão “entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar”. Sobre o declínio das relações de trabalho “tradicionais” no âmbito da música popular, conferir Lima Rezende (2014, cap. 6).

que lhe permitia ser apropriada por “tradicionalistas” e “modernos”³⁴, mas não sem resistências); e é nessa exata medida que a composição capta a força estruturante do processo de modernização socioeconômico. A esperança da feliz reconciliação projetada na poesia se desvencilha da aparência de conciliação no momento derradeiro do desenvolvimento musical e, assim, se mantém verdadeira. Ao exitoso fracasso da conciliação em Jobim corresponde a exitosa suspensão do conflito em João Gilberto³⁵.

CRISE E PAZ

Uma modernização socioeconômica deficitária que produz um pequeno deslocamento entre o campo da canção popular e as determinações políticas, sociais e econômicas; em outras palavras, um pequeno ganho de autonomia. Essa é a condição que está na base do movimento de autorreflexividade da canção aqui discutido, e é dessa condição que “Chega de saudade” extrai sua significação histórica. Do ponto de vista do processo, foi a percepção da crise que estimulou e canalizou os potenciais criativos que tornaram a canção um objeto de especulação. Poder-se-ia até mesmo especular se, sem essa percepção e as condições materiais que a fizeram emergir, a música popular no Brasil – especificamente a canção – não teria se petrificado em certas fórmulas ideológico-identitárias, como ocorreu em outros contextos. Pois a autorreflexividade da canção (da qual a crise é um fator constitutivo) é justamente um dos elementos centrais que, posteriormente, garantiram certa autonomia à produção cancionista, fazendo com que rótulos como bossa nova, MPB, tropicalismo etc. fossem capazes de expressar algo mais do que um mero processo de segmentação de mercado. Essa autonomia, entretanto, envolve tanto uma dimensão concreta, ligada ao desenvolvimento histórico da canção, quanto um teor ideológico, que dissimula seus vínculos com o desenvolvimento social mais amplo e a distancia dos problemas que esse desenvolvimento enfrenta – as contínuas mudanças na estruturação do mercado de bens musicais desde meados da década de 1970 e a migração dessa linhagem cancionista do mercado para as instituições e as políticas públicas são aspectos

34 Compare-se, por exemplo, a defesa que Jacob faz da composição de Jobim com o seguinte relato de Chico Buarque: “Para todas as pessoas da minha geração, ‘Chega de Saudade’, o tema que iniciou a bossa nova, composto por Vinicius e Jobim e cantada por João Gilberto, foi uma epifania, uma grande revelação. Posso lembrar perfeitamente o momento em que a escutei pela primeira vez, aos 15 anos, mas afirmo que todos os músicos de idade parecida com a minha poderiam lhe contar onde, como e em que momento a descobriram. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo... Ela mudou nossas vidas [...]. Considerávamos que era o que se devia fazer, o poder daquela música era tão forte que marcou nossos caminhos (BUARQUE, 2005)” (BOLLOS, 2007, p. 143). Apontando para a coexistência de forças “tradicionalistas” e “modernas” na materialidade musical da canção, assim como para o potencial reflexivo da poesia, Caetano Veloso vê em “Chega de saudade” uma composição cheia de “novidades que soavam como atavismos – ou experimentações que soavam como lembranças”. Entendia, assim, que ela continha em si os elementos decisivos da bossa nova, e, portanto, que ela ocupava o lugar de “canção-manifesto e [...] obra mestra do movimento: a nave-mãe” (VELOSO, 1997, p. 226-227).

35 Dialogo aqui com os textos referenciais de Mammi (1992) e Garcia (1999) anteriormente destacados.

ligados a esse fenômeno³⁶. É esse distanciamento que protege o pensamento contra a crise. Hoje, novamente, o tempo da conciliação se esgota, e os conflitos irrompem na epiderme do social. Estará o pensamento em paz?

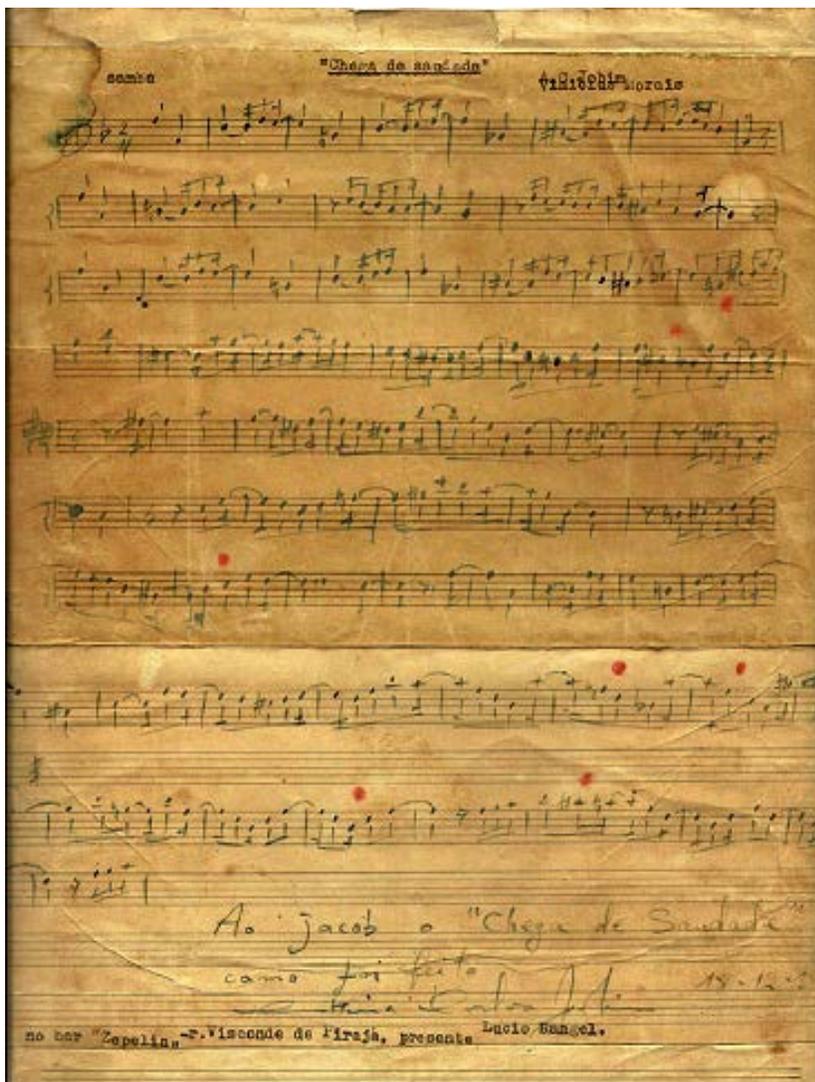
SOBRE O AUTOR

GABRIEL S. S. LIMA REZENDE é professor efetivo do Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Publica, orienta e leciona na área de música, com ênfase em sociologia da música e música popular. E-mail: gabriel.rezende@unila.edu.br

36 A relação entre a problemática da modernização socioeconômica e a da modernização musical era tão evidente que, na mesma carta em que comenta “Chega de saudade”, Jacob do Bandolim responde à ascensão internacional da bossa nova relacionando-a, como fez Jobim, com problemas de ordem econômica: “[q]ue aliviem a nossa balança comercial, são meus sinceros votos” (apud PAZ, 1997, p. 168).

ANEXO I

Partitura autógrafa de “Chega de saudade” escrita por Tom Jobim com dedicatória a Jacob do Bandolim. Arquivo do Jacob (s.d.)



REFERÊNCIAS

- ARQUIVO do Jacob. Digitalização do Acervo de Jacob do Bandolim. Partitura manuscrita de “Chega de saudade”. Disponível em: <<http://jacobdobandolim.com.br/acervo-ijb.html#a-5>>. Acesso em: 31 jul. 2017.
- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: _____. *Ensaio reunidos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 11-121.
- BOLLOS, Liliana H. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música*

- popular sob o olhar da crítica. 282f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 16-40.
- CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, Tárík de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (Org.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. xlii+817 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. Fala percussiva, esperança melancólica: a dicção de João Gilberto e as contradições da modernidade no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA”. *Actas...* Lisboa: Núcleo Caravelas, CESEM, FCSH, 2012, p. 259-266.
- INSTITUTO Antonio Carlos Jobim. Acervo Antonio Carlos Jobim. Chega de saudade. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10868/search?query=chega>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- JOBIM, Tom. “Chega de saudade”. Rio de Janeiro: Editora Musical Arapuã, 1958. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11006>>. Acesso em: 2 nov. 2017.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 443f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- _____; SANTOS, Rafael dos. “Bonita”: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, 2014, p. 97-128. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi59p97-128>.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cêbrap*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 63-70.
- _____. Prefácio ao *Cancioneiro Jobim*. In: _____. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017, p. 38-47.
- MIS – Museu da Imagem e do Som. Acervo. Coleção Jacob do Bandolim. Documento número de patrimônio 6910.
- NAVES, *Cambraia Santuza*. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- NESTROVSKI, Artur. O samba mais bonito do mundo. In: MAMMÌ, Lorenzo et al. *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31-51.
- PAZ, Ermelinda. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- POLETTI, Fábio G. Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, 2004.
- RABELO, Ricardo F. Plano de Metas e consolidação do capitalismo industrial no Brasil. *E & G Economia e Gestão*, Belo Horizonte, v. 2 e 3, n. 4 e 5, dez. 2002/jul. 2003, p. 44-55. Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/economiaegestao/article/view/101/94>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- RINGEL, David. Tom Jobim no paredão. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 926, 1970. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10363>>. Acesso em: 11 mar. 2014.
- SAROLDI, Luiz Carlos. Vargas e o rádio como espetáculo. In: BAUM, Ana (Org.). *Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

WAIZBORT, Leopoldo. *Aufklärung musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 354 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ZAN, José Roberto; NOBRE, Marcos. A canção e a vaia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2010. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0512201007.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2013

Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé

[*Tickling the traditions: the disjunctive samba of Tom Zé*]

Christopher Dunn¹

RESUMO • Este artigo investiga o trabalho de Tom Zé em relação à tradição do samba, enfocando principalmente três discos concebidos como “estudos”: *Estudando o samba* (1976), *Estudando o pagode* (2005) e *Estudando a bossa* (2008). Com base na leitura atenta das letras de algumas canções selecionadas e na análise de aspectos formais de sua música, este estudo busca compreender as estratégias experimentais que ele empregou para abordar criticamente a tradição da música brasileira. Propomos o termo “samba disjuntivo” para caracterizar seus experimentos com ritmo, harmonia, poética e *performance* que combinam inovação musical com crítica social. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba; tradição; disjunção; experimental. •

ABSTRACT • This article explores the work of Tom Zé in relation to the tradition of samba, focusing primarily on three albums conceived as “studies”: *Estudando o samba* (1976), *Estudando o pagode* (2005), and *Estudando a bossa* (2008). Based on close reading of selected song lyrics and the analysis of some of the formal aspects of his music, this study seeks to understand the experimental strategies he has deployed in engaging critically with the tradition of Brazilian song. We propose the term “disjunctive samba” to characterize his experiments with rhythm, harmony, poetics, and performance that combine musical innovation with social critique. • **KEYWORDS** • Samba; tradition; disjunction; experimental.

Recebido em 7 de maio de 2018

Aprovado em 2 de agosto de 2018

DUNN, Christopher. Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 149-165, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p149-165>

1 Tulane University (TU, New Orleans, Louisiana, EUA).

A questão da tradição musical na música brasileira foi central para o projeto tropicalista. O famoso apelo de Caetano Veloso para a “retomada da linha evolutiva” citou o exemplo de João Gilberto, que havia utilizado a “informação da modernidade musical” para renovar a tradição do samba: “Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema” (BARBOSA, 1966, p. 378). Menos reconhecido, mas ainda mais estridente em seu ataque à tradição musical, foi o disco solo de estreia de Tom Zé de 1968, *Grande liquidação* pela gravadora Rozenblit. Em uma declaração manifestada sobre a contracapa, o artista defende uma posição de crítica insurgente contra a tradição defendida por uma elite cultural de “múmiás embalsamadas” que lançam um olhar desconfiado em direção ao seu trabalho: “Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com boas maneiras e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras”. De todos os tropicalistas, Tom Zé foi talvez mais explícito em seu desafio à tradição, particularmente quando usada para acusar artistas de falta de autenticidade ou alienação da cultura brasileira.

Ao tomar uma posição crítica, Tom Zé criou o que podemos chamar de “samba disjuntivo”, que aciona a justaposição contrastante, a contradição, e a desmontagem verbo-musical. Como exemplo, podemos citar “Quero sambar meu bem”, uma faixa de seu primeiro disco, em que ele abraçou o samba como fonte de prazer, mas se afastou de seu apelo saudosista para os tradicionalistas:

quero sambar também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição embalsamada

De acordo com Guilherme Araújo Freire (2014, p. 221), Tom Zé brinca com gênero musical nesse refrão: seu desejo de “sambar também” coincide de maneira disjuntiva com o ritmo 4/4 de *rock*, mudando para valsa, uma música antiga (a “tradição embalsamada”) durante uma segunda metade da estrofe. Entrevistado pela *Folha de S.*



Paulo no fim do mesmo ano, ele citou um trecho de “2001,” sua composição defendida por Os Mutantes no Festival da Música Popular Brasileira em 1968:

Ora eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis tradições musicais ou culturais de saudades perfumadas. (OLIVEIRA, Adones, 1968 apud OLIVEIRA, 2014).

A estética disjuntiva do disco manifestou-se na tensão dupla entre a modernidade urbana e a tradição sertaneja e entre o experimentalismo formal e o apelo popular (DUNN, 2009b, p. 220).

Em composições posteriores, Tom Zé² debruçou-se sobre a construção e invenção da tradição no processo de formação nacional. Por mais rica e vibrante que a tradição musical brasileira seja, ela também inspira reverência e timidez exageradas que acabam impedindo a inovação e a liberdade. Em “Senhor cidadão” do seu disco *Se o caso é chorar* (1972), a devoção à tradição fundamenta-se no pavor da mudança, como sugere o refrão “Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?”. O medo produz a tradição, aqui entendida como o conjunto de identidades, obrigações e privilégios que constituem o sujeito burguês exemplar – o “senhor cidadão” – durante os anos da ditadura militar (DUNN, 2009b, p. 223).

Em seu disco seguinte, *Todos os olhos* (1973), ele lançou essa crítica diretamente a outros músicos brasileiros logo na primeira faixa, “Complexo de épico”, em que declara que “todo compositor brasileiro é um complexado” em sua devoção à “validez”: “Por que então essa metáfora-coringa chamada ‘válida’ que não lhe sai da boca? Como se algum pesadelo estivesse ameaçando nossos compassos com cadeiras de roda”. O título da canção brinca com a expressão freudiana, “complexo de Édipo”, que descreve um estágio fundamental do desenvolvimento pessoal em que uma criança tem desejo sexual inconsciente pelo parente do sexo oposto, que deve ser superado e resolvido para o desenvolvimento psicosssexual saudável. Como explica Bernardo Oliveira (2014, p. 25), o “complexo de épico” seria a compulsão de posicionar-se como herói, assim como os personagens da poesia épica da Grécia Antiga, na luta contra o regime militar. Para Tom Zé, os compositores brasileiros precisavam livrar-se das camisas de força estéticas e ideológicas, sobretudo no que refere à cultura nacional, para atingir um estado de experimentação permanente.

Ao mesmo tempo, revelou-se como cultivador sensível da tradição musical, quase sempre de maneira irreverente. A música “Augusta, Angélica, e Consolação” é uma homenagem caprichosa a Adoniran Barbosa, o mestre do samba paulistano que documentava a sombria paisagem urbana de São Paulo. As letras antropomorfizam um trio de avenidas famosas do centro de São Paulo, tornando-as três mulheres com personalidades distintas. As mulheres incorporam as características das avenidas que levam seus nomes. Na época, a Rua Augusta costumava ser o local de lojas de moda, enquanto a Avenida Angélica tinha muitos consultórios médicos. Na música

2 As imagens constantes neste texto são do arquivo pessoal do autor.

de Tom Zé, a primeira gasta seu dinheiro em roupas importadas, enquanto a outra cheirava “a consultório médico” e sempre lhe “deu o bolo”. Como o nome sugere, apenas a Consolação lhe deu consolo na solidão urbana de São Paulo. De acordo com Marcos Napolitano (2005, p. 506), Tom Zé “seria o mais paulista dos tropicalistas baianos”, incorporando vários aspectos de São Paulo em suas canções, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil só se referiram a Rio de Janeiro e Salvador durante a fase tropicalista. No início dos anos 1970, os outros tropicalistas mudaram para o Rio de Janeiro, onde construíram carreiras artísticas bem-sucedidas, enquanto Tom Zé permaneceu em São Paulo, onde desenvolveu uma prática musical marcada por invenção e experimentalismo.

Ao longo de sua carreira, Tom Zé tem cultivado e subvertido a tradição simultaneamente, elucidando a lógica do experimentalismo musical como “um encontro imaginário e trans-histórico de passados e presentes” (ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID, 2018, p. 2), como querem os organizadores de um volume recém-publicado sobre a música experimental latino-americana. Demonstram ainda o que chamam de “o caráter local de experimentalismos” (p. 10) contra uma ontologia universalista que visa definir a experiência sonora do experimental. Proponho aqui uma leitura do experimentalismo musical de Tom Zé que se fundamenta em disjunção, um conceito que pode ser abordado por vários ângulos, desde a estética não mimética, fragmentária ou dissonante até a condição social caracterizada pela distribuição extremamente desigual de direitos e recursos. Teresa Caldeira e James Holston (1999, p. 717), por exemplo, propuseram a noção de “democracia disjuntiva”, em que “a institucionalização, a prática e o sentido da cidadania” no Brasil “são normalmente desiguais, desequilibrados, irregulares, heterogêneos, arrítmicos e até contraditórios”. O enfoque principal do ensaio será os três discos conceituais definidos como “estudos” que abordam a tradição do samba.

ESTUDANDO O SAMBA E A DESMONTAGEM DO RITMO

O disco *Todos os olhos* marcou, segundo o compositor, o começo de um período prolongado de ostracismo e afastamento do grande público em que abriu mão do sucesso comercial (OLIVEIRA, 2014, p. 44-45). A ruptura provocada pelo disco desencadeou um processo de radicalização experimental que resultou três anos depois no disco *Estudando o samba* (1976), a obra-prima da primeira fase de sua carreira, em que Tom Zé propôs a desconstrução da canção brasileira, particularmente o samba, através das imperfeições fragmentárias, produzindo o que Luiz Tatit chama de “descanção”, que se livra de noções tradicionais da beleza no cancioneiro nacional. Segundo Tatit (2004, p. 237-238), “ao contrário do procedimento habitual dos cancionistas de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos”.

A primeira faixa do disco, um samba lento intitulado “Mã”, logo introduz essa estética disjuntiva através da justaposição de elementos tradicionais, como o ritmo 2/4 do samba produzido por uma bateria completa com surdo, um tamborim e um chimbau ao qual se acrescentam sonoridades tipicamente associadas com o *rock*:

um obstinado tocado por baixo e dobrado por uma guitarra elétrica distorcida. Em sobreposição, entram dois bandolins executando outro obstinado em intervalo dissonante. Esse desenho musical tornar-se-ia uma espécie de marca de Tom Zé nos anos seguintes. Um coro de vozes entoia “Batize esse neném”, criando uma “narrativa mítica” sobre o surgimento do samba, como observa Oliveira (2014, p. 91). Acompanhado por uma seção de metais, o coro anuncia o nascimento com uma torrente de aliteraões: “Eh! Os sambas e arcanjos/ Oh! A rua e arruaça/ Eh! A mão da madrugada/ Eh! O seio sua sede”.

Na segunda faixa, intensifica-se o efeito de disjunção com a passagem da anúnciação épica de “Mã” para um recuo lírico em “A felicidade”, o *standard* da bossa nova composto por Tom Jobim e Vinicius de Moraes que se tornou uma referência mundial na voz de Agostinho dos Santos no filme *Orfeu negro* (1959). O estranhamento disjuntivo é reforçado pelo arranjo em que o canto se guia pela divisão rítmica do 6/8 enquanto o violão marca o 1º e o 4º tempo, sugerindo uma divisão binária, produzindo assim uma colagem polirrítmica logo interrompida por uma fanfarra de metais e a cadência militar de um tarol. Como nota Herom Vargas (2012, p. 289), o arranjo desconcertante sugere que “essa felicidade pode ser pensada de forma diferenciada, por conta de sua difícil existência em meio à ditadura”.

A estética disjuntiva chega a seu ápice na terceira faixa, “Toc”, uma das composições mais radicais da música brasileira, em que o ritmo do samba é desmontado e redistribuído por todos os elementos sonoros (OLIVEIRA, 2014, p. 94-95). A composição é um crescendo lento e tenso construído sobre uma viola de dez cordas que carrega a batida de samba de 2/4, rajadas rápidas de metais e elementos percussivos inusitados, como as batidas de uma máquina de escrever. Destroça e atomiza o samba, assim como os gritos estridentes soam pulverizados em uma liquidificadora no final da gravação. “Toc” parece ter até perturbado seu antigo professor, Hans Joachim Koellreutter, que revelou em uma entrevista para o maravilhoso documentário de Carla Gallo, *Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século* (TOM ZÉ, 2005), que tinha perdido o sono depois de ouvir pela primeira vez a composição. Para o maestro alemão, que introduziu a música dodecafônica no Brasil nos anos 1940, a composição apresentou “um novo conceito de tempo”, que ele chama de “tempo quadridimensional” (OLIVEIRA, p. 94-95). “Toc” foi um prelúdio para experiências posteriores com instrumentos de trabalho dos operários (serrote, martelo, esmeril, britadeira) e instrumentos eletroacústicos caseiros como o HertZé, um tipo de *sampler* analógico conectado a fitas gravadas que produziam explosões aleatórias de som. Com essa pesquisa de timbres com ferramentas, máquinas e fitas, Tom Zé visava criar uma “música operária” que trazia o experimentalismo para o âmbito da música popular (FREIRE, 2017, p. 142).

Com seriedade anunciadora e tensão vanguardista, as primeiras três faixas compõem a “tese” do disco baseada na desconstrução do samba. Já a quarta faixa, “Tô”, afrouxa o arco com humor brincalhão em forma de um samba partido-alto, composto em parceria com o sambista carioca Elton Medeiros. Compreendido em relação às primeiras faixas do disco, “Tô” é uma metacançaõ, que nos dá uma chave para entender *Estudando o samba*. Declarado em primeira pessoa, com

um eu bem destacado, Tom Zé explica o disco, propondo a contradição como o caminho para a invenção:

Tô estudando prá saber ignorar
Eu tô aqui comendo para vomitar
Eu tô te explicando prá te confundir
Eu tô te confundindo prá te esclarecer.

Ou seja, “estudar o samba” envolve também “saber ignorar” suas normas e padrões. Em “Tô,” nas palavras de Oliveira (2014, p. 96), “o samba pode ser pensado como uma forma em mutação permanente, abrindo caminho para novos procedimentos e ideias”. Se as primeiras três faixas do disco demonstram a práxis da “descanção”, os versos de “Tô” nos dão a teoria, mesmo que a forma musical da composição seja um samba tradicional sem grandes ousadias experimentais.

Quando foi lançado, em 1976, *Estudando o samba* dividiu a crítica especializada. O venerável jornalista de música Sérgio Cabral (1976, p. 34-35), um promotor da tradição musical brasileira, especialmente o samba carioca, escreveu uma resenha para *O Globo*, sarcasticamente intitulada “E se estudasse mais?”. Menosprezando a síntese de samba, *rock* e técnicas vanguardistas, sobretudo de música concreta, Cabral sugeriu que Tom Zé não tinha aprendido o gênero musical consagrado, identificado sobretudo com os morros de Rio de Janeiro. Em uma das poucas apreciações positivas de *Estudando o samba*, Gilberto Vasconcellos (1977, p. 77) chamou atenção para a importância do disco enquanto intervenção crítica: “Independentemente da intenção ou consciência de seu autor, ele acaba por trazer à tona a questão do destino do samba, isto é, ele instiga a reflexão sobre a função cultural que desempenha o samba no atual momento da MPB”. Para Vasconcellos, o disco de Tom Zé representou um contraponto bem-vindo ao sambão-joia, o samba pop dos anos 70 que seguia a lógica de mercado da indústria cultural, e abriu alternativas à “redundância adoidada” do samba comercial.

Pouco reconhecido quando foi lançado, *Estudando o samba* teria um papel fundamental na ressurreição da carreira de Tom Zé quando pensava em abandonar a música e voltar para Irará, Bahia, sua terra natal. Em meados dos anos 1980, o músico e produtor David Byrne (da antiga banda Talking Heads) achou um exemplar de *Estudando o samba* em uma loja do Rio de Janeiro. Na época, Byrne estava no estágio de planejamento de suas aclamadas e bem-sucedidas compilações de música brasileira, incluindo *Beleza tropical*, *O samba* e *O forró*, todos lançados no final dos anos 1980. Em uma loja de discos no Rio de Janeiro, ele achou uma cópia recém-reeditada de *Estudando o samba* e imaginava que fosse um disco convencional de samba. De volta a Nova York, escutou o disco, ficou deslumbrado com sua audácia experimental e mais tarde viajou para São Paulo à procura de Tom Zé. Com base principalmente em *Estudando o samba* e em *Todos os olhos*, Byrne lançou em 1990 uma compilação, por seu selo Luaka Bop, intitulada, com ironia intencional, *The best of Tom Zé: massive hits*. A compilação recebeu aplausos de críticos musicais norte-americanos e europeus, resultando em comparações com John Zorn, Frank Zappa e Captain Beefheart, bem como com o próprio Byrne. O disco permaneceu durante várias semanas na

lista da Billboard na categoria Alternativos Adultos e chegou ao quarto lugar no levantamento realizado com críticos musicais pela revista *Downbeat* para escolher o Melhor Álbum da categoria de World Music.

A compilação teve o efeito de reinvigorar sua carreira, levando-o de volta ao estúdio para gravar material novo, mexer com ideias antigas e reciclar faixas esquecidas da década de 1970. Essas aventuras de autofagia musical não se referem apenas a reprisar antigas canções, mas sim demonstrar a apropriação seletiva, a citação irônica e a repetição através da diferença. Em 1992, lançou *The hips of tradition*, seu primeiro LP de material novo com o selo Luaka Bop, com participações de David Byrne em “Jingle do disco” e do guitarrista-cantor experimental Arto Lindsay em “Tatuarambá,” uma canção que revisitou a questão da tradição na música brasileira e serviu como motivo do título do disco – “as ancas da tradição”. Como parte da anatomia que possibilita o equilíbrio corporal e gera movimentos, as ancas simultaneamente denotam estabilidade e mobilidade. Para Tom Zé, as tradições musicais não devem ser preservadas e reverenciadas, mas desmontadas e reconstituídas, utilizando novas informações poéticas e musicais (DUNN, 2009a, p. 228-229). Em “Tatuarambá”, um neologismo que combina “samba” com “tatuagem”, a bateria e a guitarra elétrica marcam o ritmo de samba enquanto Tom Zé puxa um coro de vozes quase operáticas que entoam:

Êê, tatuarambá
Ôô, pelar o corpo para no samba-ba-bá
Êê, sujar o corpo de samba
Segura o rabo do samba, taí, pintou, eô

Enquanto isso, Arto Lindsay tira ruídos industriais de sua guitarra elétrica de doze cordas, criando um ambiente sonoro tenso e estridente. “Tatuarambá” é outra metacanção sobre sua postura irreverente e inovadora perante o samba em que Tom Zé está “fazendo cócegas nas tradições”, como resume no final da canção.

ESTUDANDO O PAGODE E A “HARMONIA INDUZIDA”

Trinta anos depois de gravar *Estudando o samba* e quinze anos depois da retomada de sua carreira profissional, Tom Zé voltou para a ideia de estudo, dessa vez sobre o pagode, o samba popular desprezado por ouvintes de classe média. O próprio conceito do disco *Estudando o pagode* (2005) é disjuntivo, sendo um estudo em forma de opereta em três atos que aborda a história da opressão psicológica, sexual e social das mulheres através do pagode, um gênero musical frequentemente associado com a bravata machista e a objetivação do corpo feminino. Segundo Tom Zé, o pagode trata a mulher como “um pedaço de carne” com danças hipersexualizadas, assim como a famosa dança da garrafa (VILELA, 2006). A opereta continha vinhetas musicais interligadas em três atos cantados por protagonistas masculinos e femininos, apoiados por coros de duelo de homens e mulheres.

Estudando o pagode foi inspirado por sua leitura de *Reivindicação dos direitos da mulher*, de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792, e pelo estudo de Riane Eisler, *O cálice e a espada: nossa história, nosso futuro*, que retrata as antigas sociedades mediterrâneas baseadas na harmonia com a natureza e as relações de gênero igualitárias. Eisler argumenta que essas sociedades foram varridas por invasores que praticavam pastoralismo nômade, ganharam poder através da violência e a sustentaram através da subjugação das mulheres. Os direitos de propriedade tornaram-se intrinsecamente ligados à propriedade de mulheres e crianças através do casamento e da reprodução. O disco também se baseou em um estudo local que revelou que 70% das mulheres entrevistadas não tinham orgasmos durante o sexo, o que sugeriu a ele que elas eram mal-amadas (WELCH, 2006, p. 94-95). O roteiro do disco ainda cita a renomada psicanalista Maria Rita Kehl e sua indagação sobre produção social do machismo: “A escola do machismo é a casa ou a casa do machismo é a escola?”.

Se *Estudando o samba* é principalmente um estudo de ritmo, *Estudando o pagode* é um estudo de harmonia. Nos anos 1960, ele tinha estudado na Universidade Federal da Bahia com Walter Smetak, o professor e *luthier* suíço que lhe inspirou um fascínio por escalas microtonais e timbres inusitados. No encarte do disco, ele explica que visava “um canto popular com mais de um centro de referência tonal: um jogo de simultaneidades como aquele que a gente já vê em algumas histórias em quadrinhos, filmes e em outros brinquedos”. Em algumas canções do disco, Tom Zé experimentou com o que chamou de “harmonia induzida”, que envolve melodias dissonantes que o ouvinte naturalmente “corrige” ao entoar. Para conseguir esse efeito, utilizou folhas da árvore *ficus*, com as quais tinha brincado, ainda criança, em Irará, para produzir um timbre nasal e estridente. Para Tom Zé, interessava o som “glissado” e microtonal da folha que não se adapta à escala diatônica.

As melodias dissonantes e tensões harmônicas dão forma musical ao tema do disco: a discórdia e a desigualdade entre as mulheres e os homens. O disco abre com “Ave Dor Maria”, uma canção que ostenta as microtonalidades produzidas pelas folhas de *ficus* junto com um coro de mulheres rezadeiras que produzem um som estrídulo e nasal ao entoar “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres”. O discurso reverente das rezadeiras contrasta violentamente com um coro de acusadores masculinos, que canta sob um baixo distorcido, um pandeiro marcando o samba e uma bateria tocando *rock*:

Mulher é o mal
Que Lúcifer bota fé.
Quando achou
Primeiro ovo do Cão
Ela chocou

Um coro feminino responde ao libelo, rogando pela intercessão de Maria para advogar em favor das mulheres oprimidas. Logo contra-ataca o homem em frases como “de giz me cobris de tanta lama e ferida” e “procuras doce no sal e nem me vêes.” A canção termina com o cântico das rezadeiras e o zumbir das folhas de

ficus, enquanto o coro das mulheres grita repetidamente: “Desce da cruz!”. Assim, sugere que a opressão da mulher fundamenta-se, pelo menos em parte, no martírio masculino promovido pela religião cristã.

As folhas de *ficus* e um pandeiro em ritmo de samba introduzem a segunda faixa, “Estúpido rapaz”, um dueto tenso com vozes femininas e masculinas que dramatiza um descompasso amoroso, com destaque para o discurso da mulher que lança esta advertência:

Estúpido rapaz
[...]
Se você vem numa boa
Pode vir
Também não tô à-toa
Eu te boto no colo
Te dou pão e mingau
Mas se você vem de cacete
Pode vir
Que eu vou de pedra e pau

Enquanto isso, a voz masculina do personagem Maneco Tatit (na voz de Tom Zé) entoa paralelamente: “Eu sei que é perder meu tempo agir assim/ É prolongar inimizade velha que dói”. Termina a canção com um extenso grunhido de burro, que ridiculariza a ignorância machista.

O embate entre os sexos prossegue com a “Proposta de amor”, em que o homem oferece um “acordo de paz” baseado em um “novo tipo de amor” que seja “mais solidário”, reconhecendo que ao longo da história os homens têm usado a religião e a lei ocidentais para controlar e oprimir as mulheres. Assim, Maneco Tatit faz o apelo:

Uma cartinha de amor
Politicamente correta
Você de saia, eu de calça,
Felicidade será nossa meta.
Assim será!

Em vez de igualdade e solidariedade, Maneco oferece uma cartinha “politicamente correta” que propõe o casamento tradicional (“você de saia, eu de calça”) baseado em felicidade. “Assim será!”, proclama o pretendente.

Logo a seguir, na faixa “Quero pensar (a mulher de Bath)”, a protagonista feminina, Mãe Jussara Saveiro, rebate “Assim será o que, seu vagabundo?!”. Para ela, o casamento tradicional representa um retrocesso; seria “o velho algoz” que aprisionava as mulheres. Indignado, Maneco Tatit recorre à tradição familiar para admoestar sua adversária: “Dizia meu avô, mulher assim é o diabo, é o demônio, é o pecado”. Citando os ditados compartilhados por gerações de mulheres em sua família, Saveiro retruca: “Dizia minha avó que mentiroso torce o rabo e deixa o galo encurralado”. A canção termina com uma citação da melodia de “A felicidade”, de

Jobim e Moraes. Contra a precariedade efêmera da felicidade e a perpetuidade da tristeza sugeridas no clássico da bossa nova, o coro final entoa:

Felicidade sim, sonhar, sonhar
O eterno amor sonhar
Em termos ancestrais.
Não aquela eternidade
De Vinicius de Moraes.
Tristeza não, tristeza fim,
Tristeza bem longe de mim.

A promessa do “eterno amor” garantido por “termos ancestrais” contrasta com o amor moderno e fugaz que Vinicius de Moraes propõe em seu famoso “Soneto da fidelidade” – um amor “que seja infinito enquanto dure”.

ESTUDANDO A BOSSA E A PERFORMANCE DECONSTRUTIVA

Enquanto *Estudando o pagode* trata o sofrimento das mulheres em sociedades patriarcais, o estudo final da trilogia de Tom Zé, *Estudando a bossa* (2008), baseia-se na ideia de que a sociedade brasileira, especialmente a população masculina, se tornou mais feminizada graças à bossa nova, o estilo de samba íntimo e minimalista que surgiu no final dos anos 1950. Ele também credits às bossa nova inspirações de engenharia “femininas”, como as plataformas flutuantes que ondulam nas ondas, possibilitando a construção da longa e elegante faixa de concreto que se estende pela Baía de Guanabara para ligar o Rio de Janeiro a Niterói. Para Tom Zé, a construção da Ponte Rio-Niterói não apenas resolveu um problema de transporte de massa ou integrou a região ao redor do Rio de Janeiro. Na canção “Amor do Rio”, a ponte uniu dois amantes que tinham sido eternamente separados pela baía:

Dos contratempos musicais
suaves que a bossa traz
tal plataformas ao mar
leves a flutuar
Aí que nosso engenheiro esperto
com ferro e concreto (bom)
fez aquele (bom) sambinha-herói
fundear a Ponte Rio-Niterói.

Nessa canção a bossa nova inspira não somente o lirismo amoroso, mas também as soluções técnicas da engenharia. Já em 1971, quando a ponte ainda estava em construção, o cantor comentou a importância da bossa nova para a educação sentimental dos brasileiros. Entrevistado pela revista *Bondinho*, Tom Zé declarou: “Nós fomos o povo em cima do qual a bossa nova foi atirada e nós tivemos que sofrê-la. Tivemos que modificar os nossos conceitos estéticos” (VESPUCCI, 1971, p. 29).

A nova batida de violão e o modo de cantar baixinho inventados por João Gilberto representaram, conforme Walter Garcia (1999, p. 21-22), “uma síntese do samba”, que se realizou com a redução da batucada e sua transposição rítmica para o violão. Os grandes *standards* da bossa nova foram compostos por Tom Jobim, o mais destacado compositor brasileiro de música popular no século XX, e Vinicius de Moraes, respeitado poeta e diplomata modernista, que reforçou ainda mais o *status* da bossa nova. Apesar dos resmungos de alguns críticos, que acusaram João Gilberto de cantar “desafinado” ou denunciaram a influência do *jazz* americano, a bossa nova logo conquistou sucesso comercial e aclamação da crítica em casa e no exterior. A bossa nova é associada a um momento de otimismo e desenvolvimento no Brasil. Para artistas e intelectuais brasileiros, a bossa nova foi um sinal de modernidade, uma conquista épica que atraiu a atenção internacional, assim como a seleção nacional de futebol quando venceu sua primeira Copa do Mundo em 1958 ou como a nova capital federal, Brasília, um monumento à arquitetura modernista utópica. Segundo Augusto de Campos (1968, p. 60-61), a bossa nova, tal como o futebol brasileiro e a poesia concreta, era um “produto acabado” (em vez da “matéria-prima do primitivismo nacional”) que servia “de exportação”. Seguindo essa leitura desenvolvimentista da bossa nova, Tom Zé explicou: “Em 1958 nós exportávamos matéria-prima... Ora, exportar matéria-prima é o grau mais baixo da aptidão humana. Nesse mesmo ano, nós passamos a exportar arte. Ora, arte, bossa nova e futebol são o grau mais alto da aptidão humana” (PIMENTA, 2011, p. 82).

Estudando a bossa não contém nenhum *standard* de bossa nova. Em vez disso, as 13 composições originais fazem referências – algumas óbvias, outras oblíquas, algumas sinceras, outras paródicas – aos famosos sambas e bossas dos anos 1950. Não é um disco da bossa nova. É um metadisco sobre o significado histórico da bossa nova (“Brazil, capital Buenos Aires”), seus precursores (“Salvador Bahia de Caymmi”), seus criadores principais (“Síncope Jãobim”, “João nos tribunais”), seus detratores (“O céu desabou”), e suas musas (“Mulher de música”). O disco abre com um pequeno refrão da canção “Brazil, capital de Buenos Aires,” que resume a tese central do disco:

No dia em que a bossa nova inventou Brazil
teve que fazer direito, senhores pares,
porque a nossa capital era Buenos Aires,
a nossa capital era Buenos Aires.

O estilo novo de tocar samba colocou o Brasil no mapa para um público internacional, conseguindo nada menos que a moderna “invenção” do país. Depois da bossa nova, ninguém poderia confundir Brasil com Argentina, ou Rio de Janeiro com Buenos Aires. Sua associação nostálgica com um breve período de democracia e progresso deve-se em parte à ascensão do regime autoritário em 1964. Em um país onde os artistas, intelectuais e cientistas depararam com impedimentos estruturais para alcançar reconhecimento internacional, João Gilberto destacou-se como um modelo de perfeição técnica como músico, enquanto Tom Jobim consolidou seu lugar como compositor e arranjador de renome mundial com muitas composições que se tornaram *standards* de *jazz*.

No entanto, essas mesmas realizações prenderam a bossa nova dentro de uma ideologia de competência técnica e “bom gosto”, garantindo que o estilo seria sempre adequado para salas de concertos e coquetéis, mas não especialmente aberto à inovação. Os tropicalistas eram todos entusiastas da bossa nova, mas uma das principais razões pelas quais eles embarcaram em sua própria aventura ruidosa no som híbrido foi precisamente subverter o “bom gosto” na música brasileira. Entre seus contemporâneos na MPB, Tom Zé era um dos menos dedicados ao legado bossa nova, que ele admirava, mas não cultivava em seu repertório. Suas sensibilidades musicais e culturais estavam longe dos bairros praieiros e sofisticados da zona sul do Rio de Janeiro. Além disso, ele alegou ter limitações técnicas em tocar o violão no estilo da bossa nova, levando-o a novas abordagens e soluções. Como ele afirmou em uma entrevista para Luiz Tatit e Arthur Nestrovki: “Meu negócio era saber que *não* sabia fazer o certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite” (TOM ZÉ, 2009, p. 249). Por isso, um elemento de humor irônico percorre *Estudando a bossa*, às vezes irrompendo em espasmos dessacralizantes como em “Outra insensatez, Poe!”, uma paródia do *standard* de Jobim e Moraes, em que a dor emocional expressa no original é substituída por dor física, com referências à doença (“catapora sarampo”) e à opressão (ditadura, arame farpado):

catapora sarampo me deu uma febre impura
deu de doer
que batia no peito com ditadura
te te perder
de arame farpado em pele crua
padecimento aquela noite nua
e assim foi assim conheci outra insensatez
minha maioridade que você fez
ao me dar tantas dores de uma só vez

A participação de David Byrne, que canta uma parte da letra em inglês, serve menos como tentativa de atingir um público internacional do que como um dispositivo para reforçar o sentimento de estranhamento. Durante quase um minuto no final da canção, a voz desafinada e rouca de Tom Zé solta um prolongado berro de agonia, acompanhado pela voz afinada e empostada de Byrne e o ritmo lento de bossa nova marcado por um violão suave e percussão tocada com escovinha, produzindo um efeito disjuntivo e incômodo, mas também hilariante.

Se a desmontagem da canção passa pela atomização do ritmo em *Estudando o samba* e pela harmonia induzida em *Estudando o pagode*, a disjunção efetua-se principalmente através da *performance* em *Estudando a bossa*. Nos shows, durante a execução das canções “João nos tribunais” e “O céu desabou”, duas faixas que contam a história da bossa nova e sua importância para a música brasileira, Tom Zé “toca” o que parece um violão. Em determinado momento, ele começa a desmontar o violão falso, distribuindo o tampo e o fundo para outros músicos tocarem como instrumentos de percussão enquanto ele toca um apito embutido na cintura do instrumento. Dessa forma, ele desconstrói a bossa nova por médio de uma *performance* jocosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Tom Zé gravou *Estudando o samba*, em meados da década de 1970, ele não tinha a intenção de criar uma trilogia de “estudos”. Ele não concebeu o disco como uma intervenção radical na música popular brasileira ou como um divisor de águas na própria carreira. Ele não poderia ter imaginado que suas faixas constituiriam o núcleo de uma compilação de 1990 que alcançaria um público internacional ou seria considerado um dos melhores discos na categoria World Music da década pela revista *Rolling Stone*. Seu retorno aos “estudos” 30 anos depois foi uma maneira de reconhecer o significado de *Estudando o samba* em sua trajetória artística. *Estudando o pagode* sintetiza em forma de opereta suas reflexões sobre a política sexual e as relações de gênero, configuradas para um estilo de samba associado ao machismo. *Estudando a bossa*, em contraste, explora um estilo frequentemente entendido como “feminino” e procura revelar seu poder construtivo em relação ao desenvolvimento nacional. Como um conjunto, essas gravações oferecem uma perspectiva única sobre o experimentalismo musical de Tom Zé, sua estética de disjunção, sua preocupação permanente com a crítica social e sua relação complexa com a tradição da música brasileira.

Para concluir, gostaria de voltar para a famigerada “linha evolutiva” de Caetano Veloso à luz da leitura que Antonio Cícero fez da ideia para depois considerar sua relação com a prática musical de Tom Zé. O conceito de evolução nas artes é problemático se tomado como uma declaração teleológica visando a um avanço qualitativo. Para o filósofo, pode haver, no entanto, a “evolução técnica”, que implica maior complexidade formal em determinadas artes, assim como a bossa nova fez em relação ao samba. Mas a “evolução” também pode se dar através do que Cícero (2003, p. 204-205) chama de “elucidação conceitual”, um procedimento que amplia e reconfigura o campo artístico. Podemos citar exemplos como Stockhausen e Cage na música de vanguarda, ou Duchamp, Warhol e Oiticica nas artes plásticas. Da bossa nova para a tropicália, não houve uma evolução técnica; pelo contrário, houve uma “involução” técnica, exemplificada pela atração que Caetano Veloso sentia pela música “menos séria” como o iê-iê-iê (CÍCERO, 205-208). A tropicália representou, segundo Cícero, a elucidação conceitual da MPB que promoveu “uma abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade, mas também a toda a tradição” (CÍCERO, p. 213).

No caso específico de Tom Zé, podemos constatar que ele introduziu novidades formais no âmbito da música popular, mas deixamos em aberto se essas novidades representaram uma “evolução técnica” dentro da tradição da música popular brasileira. Ao declarar que “não sabia fazer o certo”, o próprio Tom Zé sugeriu que não, embora seus experimentos sonoros, assim como a desmontagem rítmica e a utilização de frases dissonantes, escalas microtonais e instrumentos eletroacústicos inventados, possam indicar que sim. Não há dúvida de que a “descanção” de Tom Zé é um caso exemplar do que Cícero chama de “elucidação conceitual”, tanto que transbordou até o projeto tropicalista. Segundo Luiz Tatit (2004, p. 238), sua trajetória criadora convergiu como a tropicália no final dos anos 1960, mas depois seguiu para outra direção, “que revelava outra procedência e outro desenvolvimento” nos anos 1970 e depois. Ele propunha novas formas de fazer composições e arranjos, novas



sonoridades produzidas por instrumentos inventados, ferramentas de construção e achados do mundo natural. E com seu samba disjuntivo, que brincava com ritmo, harmonia, poética e *performance*, Tom Zé inventou formas insólitas de “fazer cócegas nas tradições”.

SOBRE O AUTOR

CHRISTOPHER DUNN é professor do Departamento de Espanhol e Português, Estudos Africanos e Estudos Latino-Americanos da Tulane University em Nova Orleans, EUA.

E-mail: cjdunn@tulane.edu

REFERÊNCIAS

- ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro. *Experimentalisms in practice: music perspectives from Latin America*. New York: Oxford University Press, 2018.
- BARBOSA, Airton Lima et al. Que caminho seguir na música popular brasileira?. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-385, 1966.
- CABRAL, Sérgio. E se estudasse mais?. *O Globo*, 25 de fevereiro, 1976.
- CALDEIRA, Teresa; HOLSTON, James. Democracy and violence in Brazil. *Comparative Studies in Society and History*, v. 41, n. 4, p. 691-729, out. 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CÍCERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 201-214.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009a.
- _____. Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil. *Popular Music*, v. 28, n. 2, p. 217-237, 2009b.
- FREIRE, Guilherme Araujo. Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé. *Opus*, v. 20, n. 1, p. 207-232, jun. 2014.
- _____. A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco *Estudando o samba*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 68, p. 122-144, dez. 2017.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- NAPOLITANO, MARCOS. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Varia História*, v. 21, n. 34, p. 504-520, julho 2005.
- OLIVEIRA, Adones de. Festival e um depoimento de Tom Zé. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 11 dez. 1968, p. 23.
- OLIVEIRA, Bernardo. *Estudando o samba – Tom Zé*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. (O livro do disco). PIMENTA, Heyk (Org.). *Encontros – Tom Zé*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- EISLER, Riane. *O cálice e a espada: nossa história, nosso futuro*. São Paulo: Pallas Athena, 2007.
- TATTI, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- TOM ZÉ ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?. Direção de Carla Regina Gallo Santos. São Paulo: Carla Regina Gallo Santos, 2000. (45 min.)
- TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo, Publifolha, 2009.
- VARGAS, Herom, As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. *Galaxia*, n. 24, p. 270-291, dez. 2012.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VESPUCCI, Ricardo. Tom Zé. *Bondinho*, p. 27-30, dez. 9-22, 1971.
- VILELA, Sávio. Primeira parte da entrevista exclusiva com Tom Zé. *Carta Maior*, 11/4/2006.
- WELCH, WILL. Bread and circuses: Brazil's madcap post-tropicalista Tom Zé is still making the avant-garde go pop. *The Fader*, n. 35, p. 89-95, jan.-fev. 2006.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Edição comentada do clássico feminista. Tradução Ivania Pocinho Motta. Prefácio de Maria Lygia Quartim de Moraes. São Paulo: Boitempo, 2016.

Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970

[*Candeia, the Quilombo project and anti-racist activism in the 1970s*

David Treece¹

RESUMO • Ao participar da ressurgência da militância antirracista em meados da década de 1970, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundado pelo compositor e cantor Antônio Candeia Filho, se inspirava no grande exemplo histórico da resistência negra, ou seja, as comunidades de escravos rebeldes chamadas quilombos. Este ensaio reavalia as perspectivas do projeto Quilombo em relação ao antirracismo e à política identitária negra, e mostra como, no auge da ditadura militar, ele propunha uma visão progressista e democrática da resistência enquanto projeto criativo coletivo – tipificado culturalmente pela escola de samba comunitária e pela prática improvisatória colaborativa do samba de partido-alto –, que colocava no centro do seu ideário as tradições estéticas e filosóficas negras, ao passo que atravessava de maneira inclusiva as fronteiras raciais de cor. • **PALAVRAS-CHAVE** • Samba; antirracismo;

quilombo; Candeia; resistência. • **ABSTRACT** • As it took part in the resurgence of anti-racist activism in the mid 1970s, the Quilombo Recreational Guild of Black Art and Samba School, founded by singer-songwriter Antônio Candeia Filho, took its inspiration from the great historical example of black resistance, the rebel slave communities or quilombos. This paper will reassess the Quilombo project's perspectives on the politics of anti-racism and black identity, showing how, at the height of Brazil's military dictatorship, it proposed a progressive, democratic vision of resistance as a creative collective project – typified culturally by the grassroots escola de samba and by the collaborative improvisational practice of samba de partido-alto – which placed black aesthetic and philosophical traditions at its core while inclusively cutting across racial colour lines. • **KEYWORDS** • Samba; anti-racism; quilombo; Candeia; resistance

Recebido em 9 de novembro de 2017

Aprovado em 12 de julho de 2018

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p166-188>

¹ King's College London (KCL, Londres, Reino Unido).

A MÚSICA E A NOVA POLÍTICA NEGRA

Se o momento decisivo da história contemporânea da militância negra no Brasil foi certamente a fundação do Movimento Negro Unificado – MNU em 1978 (PEREIRA, 2010, p. 98 e 165)², não é menos verdade que, no âmbito cultural, um de seus componentes mais significativos era o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G. R. A. N. E. S. Quilombo), fundado em 1975 pelo já respeitado compositor e cantor Candeia (Antônio Candeia Filho).

Em nome do MNU, a jornalista e pesquisadora Lélia Gonzalez foi visitar a sede do Quilombo, em Coelho Neto, para convidar Candeia a contribuir para o evento de inauguração da entidade, que aconteceria em 7 de julho de 1978. No entanto, Candeia já sofria de complicações associadas à paralisia da cintura para baixo e, em 16 de novembro, iria falecer de um ataque cardíaco provocado por septicemia. Ele pediu a Lélia que representasse o Quilombo no seu lugar, apresentando-lhe o tema que havia preparado para o carnaval do ano seguinte, com base nas suas leituras de textos clássicos da história e etnografia negras (GONZALEZ, 1982, p. 45). O samba-enredo “Noventa anos de abolição”, de autoria de Nei Lopes e Wilson Moreira, iria se tornar uma homenagem póstuma a Candeia e às “lutas seculares contra as injustiças raciais” representadas pelos quilombolas:

Reverenciamos a memória
Desses bravos que fizeram nossa história
Zumbis,
Licutã e Aluma
Zundu
Loei, Sanin e Dandarã
E os quilombolas de hoje em dia
São candeia que nos alumia. (WILSON MOREIRA; NEI LOPES, 1980).

Essa última imagem servia para incluir Candeia no rol dos heróis históricos afro-brasileiros, e reconhecia o já emergente perfil quase mítico dele e do projeto

2 Ver também: Hanchard, 1994; e Alberto, 2011, p. 291-294.

Quilombo como representantes reverenciados e inspiradores de um modelo de resistência negra fundamentada na defesa de práticas culturais populares, comunitárias e historicamente validadas. Contudo, já em 1976 a atenção do público se virava para um rival musical potente ao samba como a voz autêntica da identidade afro-brasileira contemporânea: o movimento *soul*.

Em julho daquele ano a jornalista Lena Frias noticiou no *Jornal do Brasil* o fenômeno assustador e, para alguns, perturbador dos bailes que tomavam conta dos subúrbios da zona norte carioca, e de outras cidades, atraindo centenas de milhares de negros jovens aos sons do *soul* e do *funk* norte-americanos e às suas formas associadas de roupa, estilo e atitude (FRIAS, 1976)³. Esses bailes aconteciam muitas vezes nas quadras das escolas de samba, que eram de tamanho suficiente para receberem número elevado de dançantes (THAYER, 2006). Hermano Vianna (1988) calcula que no mínimo cem locais tinham uma capacidade acima de 2.000, e alguns até 10.000, enquanto, na estimativa de Alberto (2009), o total através da cidade chegava a um milhão e meio de participantes.

Muitos jovens negros dentro do movimento organizado eram atraídos também pelo apelo internacional, contemporâneo e aspiracional do fenômeno *soul*, assinalado pela adoção generalizada da palavra inglesa *black* assim como utilizada por Frias em *Black Rio* e *bailes black*, por exemplo (CONTINS, 2005, p. 54, 124-131), o que apontava para uma política cultural moderna, cosmopolita e racialmente mais assertiva, que parecia diametralmente oposta ao tradicionalismo endógeno do samba, ambivalente em relação aos discursos dominantes nacionalistas, às instituições culturais patrocinadas pelo estado e à indústria cultural, principalmente o carnaval. Essa perspectiva levou a críticas intrigantes da viabilidade do samba como expressão eficaz da política do antirracismo e da luta negra no novo contexto, particularmente dentro das fileiras das principais entidades acadêmicas que emergiram no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970.

Para os africanistas da Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba), por exemplo, as expressões culturais tradicionais afro-brasileiras tais como o samba tinham sido folclorizadas tanto pelo Estado como pela esquerda nacionalista, cooptadas como objetos de consumo e esvaziadas do seu conteúdo político a serviço de um sistema racista (ALBERTO, 2011, p. 262). Os ativistas afiliados ao Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), no entanto, que acolhiam positivamente o movimento *soul*, explicavam o apelo dele à juventude como alternativa à força esgotada do, já comercializado, samba:

“Por que esses caras não vão dançar samba?” – perguntariam ainda os idiotas da objetividade. Porque a força contestatória do samba já foi completamente anulada pelas suas próprias instituições. Há muito tempo que as escolas de samba já perderam o rebolado. Ao se transformarem em empresas promotoras de espetáculos para inglês ver, aceitando, inclusive, um vergonhoso contrato de prestação de serviços com a

3 Para relatos mais detalhados do movimento *soul* brasileiro, ver: McCann, 2002; Alberto, 2009; Sebadelhe; Lima Peixoto, 2016; Dunn, 2016.

Riotur, o que restava em termos de “expressão autêntica do povo” foi pra cucuia. (REIS apud ALBERTO, 2015, p. 85).

Por sua vez, o movimento *soul* era alvo de críticas, tanto da parte de nacionalistas conservadores, como Gilberto Freyre, que o denunciou como uma tentativa de importar o supostamente alienígena “mito da negritude” para um Brasil fraternalmente mestiço (*Jornal do Brasil* 17/5/1977 apud OLIVEIRA, 2014, p. 152), como por nacionalistas de esquerda, como o poeta Ferreira Gullar e o jornalista José Ramos Tinhorão, para quem era um produto imitativo da indústria musical estadunidense. Assim como o samba no início da década de 1970, o afro-soul era suscetível também a acusações de cooptação por interesses comerciais, e, se ele oferecia aos jovens negros uma nova forma de autoidentificação, esta ficava contida dentro de um ambiente competitivo e aspiracional de mobilidade social ascensional concedida a alguns pelo ciclo de crescimento pós-1968 conhecido como o “milagre econômico” (RODRIGUES DA SILVA, 1983, p. 260-261). Isso tendia a minar as afirmações dos ativistas do IPCN acerca das suas credenciais politicamente radicais; enquanto o tamanho dos bailes certamente gerava receios junto às autoridades quanto à sua capacidade de mobilizar um movimento racial de massas, o que levou a prisões e interrogatórios de alguns ativistas (ALBERTO, 2011, p. 9-17), na análise de Bryan McCann o soul era, para a maioria de seus participantes, uma celebração das novas opções culturais oferecidas por um crescente poder de mercado (MCCANN, 2002, p. 50). Num depoimento crítico sobre o movimento, Candeia apontava para seu caráter supostamente burguês ao identificar os donos dos sistemas de som utilizados nos bailes como, na sua maioria, meninos abastados da zona sul⁴.

A rivalidade entre o *soul* e o samba envolvia portanto uma amálgama complexa de elementos socioeconômicos, culturais e ideológicos. E essa disputa pela lealdade dos participantes jovens negros se realizava num nível local, comunitário, dentro da arena física dos locais e no espaço virtual da mídia. Em 24 de abril de 1977, o programa dominiqueiro *Fantástico* da TV Globo transmitiu uma matéria sobre o tema “samba de raiz x *black music*”, que exibia cenas de um baile *soul* que acontecia na quadra lotada da escola de samba Portela. Imagens de cantores e dançarinos elegantemente vestidos e com penteados *afro* se entrecortavam com entrevistas, juntando os organizadores dos bailes com sambistas respeitados, como Clementina de Jesus, Elton Medeiros e Candeia⁵. A reportagem terminava com uma interpretação, liderada por Candeia, de “Sou mais o samba”, a sua refutação nacionalista do movimento *soul* e das reivindicações diaspóricas deste:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano!
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro!
[...]

4 Um e Meio, suplemento dominical do *Jornal do Comércio*, 21-22 nov. 1977 apud Alberto, 2011, p. 26.

5 Para um relato detalhado do relatório, ver: Oliveira, 2014, p. 151-152.

À juventude de hoje
Dou meu conselho de vez:
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar em inglês
Aprenda o português!
[...]

Calma, calma, minha gente
pra que tanto bambambam
pois os blacks de hoje em dia
são os sambistas de amanhã!. (CANDEIA, 2014).

A decisão tomada pelo presidente da Portela, Carlinhos Maracanã, de abrir a sua quadra aos bailes *soul* foi sem dúvida a gota d'água para Candeia, na sua insatisfação crescente com o rumo que a administração da escola já seguia⁶.

Embora polarizados em interpretações radicalmente divergentes da musicalidade e identidade negras, os sambistas liderados por Candeia e o movimento *soul* denunciavam uma experiência semelhante de alienação do poder institucional das escolas e dos espaços sociais e culturais que elas controlavam. “Quando a classe média, o branco começou a entrar nas escolas de samba, a gente começou a se sentir um pouco, como se estivesse sendo expulso de lá”, explicava um dos principais militantes do MNU, Hamilton Bernardes Cardoso, num documentário da TV Cultura sobre o fenômeno *soul*, naquele mesmo ano (O NEGRO DA SENZALA AO SOUL..., 1977). Agora, porém, as políticas empresariais das escolas davam ao movimento *soul* a oportunidade de reocuparem fisicamente aqueles mesmos espaços. De importância igual, o movimento contestava a autoridade do samba como uma força política mobilizadora da identidade negra. Como observava o sociólogo Eduardo Oliveira Oliveira no mesmo documentário: “Na reportagem da *Veja*⁷ os rapazes dizem que eles aderiram ao *soul* porque é uma música que empurra pra frente. Então me pergunto: o samba que está sendo feito no Brasil empurra pra frente?”.

Diante de tais perguntas, que duvidavam da capacidade do samba de representar os interesses e as aspirações dos afro-brasileiros contemporâneos, o projeto Quilombo apresenta um caso intrigante, dada a sua reputação duradoura dentro do universo da música popular, assim como no próprio movimento negro. Essa nova reflexão sobre o assunto revisitará os discursos do Quilombo nos seus documentos, nos depoimentos à imprensa e nas suas atividades artísticas, juntamente com os debates contemporâneos, tanto sobre a política antirracista como acerca da evolução da organização do carnaval e das escolas de samba. Reavaliará a produção acadêmica, que já pesquisou exaustivamente a história do projeto Quilombo, mas que não faz justiça a sua contribuição, surpreendentemente rica, ao pensamento do movimento negro em relação a diversas questões: a natureza da luta e da

6 Segundo entrevista de 2001 com o ex-membro da Quilombo, morador local e militante negro Deley de Acari apud Buscácio, 2005, p. 88.

7 Referência provável a Black Rio. *Veja*, 24 nov. 1976.

resistência antirracistas, a relação entre raça e classe, entre os conceitos negros e mais amplamente *populares* de comunidade e coletivismo, as alternativas democráticas ao poder autoritário, e as concepções distintivas de memória cultural, conhecimento, intelectualismo e criatividade.

Uma apreciação melhor dessas intervenções deveria levar-nos a revisar alguns dos pressupostos-chave acerca das perspectivas políticas e culturais do Quilombo. Era, como argumentam os seus críticos, uma espécie de nacionalismo cultural de esquerda, introspectivo, fundamentado numa noção essencializada da “autenticidade” popular e da pureza cultural negra do samba (ALBERTO, 2009)⁸? Defender a escola de samba comunitária sob o controle da base artística equivalia a refugiar-se de maneira anacrônica e tradicionalista numa “idade de ouro” idealizada da história do samba, e a negar futilmente a modernização inevitável do carnaval como espetáculo cultural na era do consumismo massificado?

Ao revermos estes argumentos, veremos como, no auge da ditadura militar, a concepção quilombista da identidade negra, como algo plasmado e definido pelas tradições populares comunitárias da história social afro-brasileira, o levou a encarar o espírito repressivo, autoritário e ferozmente capitalista fomentado pelo regime. O resultado foi uma visão progressista e democrática da resistência negro-popular que tinha afinidades estreitas com os princípios fundadores do MNU, como ficaram expostos na Carta de Princípios de 1978, e com as ideias de uma de suas fontes intelectuais mais importantes, o quilombismo de Abdias do Nascimento.

SAMBA EM CRISE? AS ESCOLAS DE SAMBA ATÉ OS ANOS 1970 E O DEBATE SOBRE MODERNIZAÇÃO X TRADIÇÃO

O impulso para a decisão de criar o G. R. A. N. E. S. Quilombo era a necessidade urgente, na ótica de Candeia, Paulinho da Viola, Monarco (Hildemar Diniz), Wilson Moreira e Elton Medeiros, de uma alternativa àquilo que as principais associações carnavalescas cariocas – e sobretudo a escola de samba do próprio Candeia, a Portela – já se tinham tornado até meados dos anos 1970: ou seja, empresas culturais cada vez mais integradas na economia de consumo e no sistema financeiro da cidade do Rio de Janeiro.

Uma dimensão especialmente potente dessa tendência era a incorporação da organização do carnaval carioca no interior da indústria turística do estado. Em novembro de 1975, a Associação de Escolas de Samba assinou um acordo com a Riotur, a empresa municipal de turismo que foi fundada em 1972. Como uma manchete de jornal resumia francamente – “Samba é vendido ao turismo oficial” (SWAN, 1975) –, o contrato substituiu os subsídios estatais às escolas por uma porcentagem dos ingressos para os desfiles, e adicionou uma cláusula de exclusividade que as obrigava a participar no calendário oficial de atividades turísticas, enquanto as proibia de aparecer livremente nas ruas sem a autorização e a participação da Riotur. O presidente da empresa, Vitor Pinheiro, resumia a pauta assim: “As escolas de samba perderam criatividade em sua evolução, mas ganharam dimensão maior em termos comerciais. Por isso pretende [sic]

8 Ver também: Fernandes, 2014.

explorar comercialmente apresentações em clubes, estações de televisão, festas e outras exposições no Rio, no Estado e no exterior” (apud OLIVEIRA, 2014, p. 48-49).

O projeto Quilombo, que foi inaugurado poucas semanas depois da assinatura do contrato da Riotur, representava uma crítica de cada aspecto das escolas de samba contemporâneas: não apenas o caráter “grande capital” da sua organização econômica, mas também a estrutura vertical da sua administração política, a estética grandioso-espetacular do desenho artístico, e seu afastamento das raízes populares da tradição do samba e daquilo que significava como expressão da resistência negra. O novo projeto, em contrapartida, foi concebido lembrando “os tempos heroicos da Portela, do Salgueiro, tempos comunitários, a escola dirigida pelos próprios sambistas, sem paternalismos de bicheiros, de políticos. Lembrados os nomes de sambistas descontentes, dos que abandonaram a Avenida ao vê-la reservada aos turistas” (BARROSO apud BUSCÁCIO, 2005, p. 71). Portanto, os objetivos centrais do Quilombo, segundo Candeia, eram:

1. Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba, e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto [...]. (CANDEIA apud RANULPHO, 1976).

Porém, Candeia e seus colegas não eram de longe os primeiros artistas a manifestarem tais preocupações; estas remontam no mínimo ao início dos anos 1960, quando figuras de renome como Ismael Silva e Cartola já criticavam as escolas lendárias que tinham ajudado a fundar na década de 1920 (Estácio e Mangueira, respectivamente) por abandonarem o espírito tradicional da festividade popular em favor dos espetáculos extravagantes dominados por interesses comerciais (RODRIGUES, 1984, p. 109 apud FERNANDES, 2014, p. 141). Em 1962, sob a liderança do etnógrafo Edson Carneiro, o Primeiro Congresso Nacional do Samba reuniu um grupo formidável de músicos, intelectuais e jornalistas para debater essas mudanças no caráter das escolas (MOTTA FARIA, 2013, p. 3). As recomendações coletivas do Congresso para a proteção da “essência cultural” do samba frente à pauta modernizadora ficaram registradas numa “Carta do Samba”, cuja data, 2 de dezembro, passou a ser o Dia Nacional do Samba (MOTTA FARIA, 2013, p. 2-3). De fato, 1962 foi percebido como o ano decisivo quando o carnaval “se comercializou”, com as primeiras vendas de ingressos e a construção das arquibancadas (MOTTA FARIA, 2013, p. 6). A imprensa desempenhou um papel importante na causa tradicionalista a partir desse momento, quando alguns jornais patrocinaram concursos de samba, e jornalistas como Sérgio Cabral, Roberto Moura e José Ramos Tinhorão, que iriam publicar estudos importantes da história do samba e do carnaval no contexto da

indústria cultural (CABRAL, 1996; MOURA, 2004; TINHORÃO, 1966, entre outros), alertaram para a expansão dos desfiles, o “embranquecimento” do perfil de seus participantes, e o interesse crescente das emissoras, da mídia internacional e do setor turístico (MOTTA FARIA, 2013, p. 6).

Estas eram mais do que meras preocupações alarmistas. Transformações reais e profundas de ordem social, econômica e estética já começavam a atingir o formato e a organização dos desfiles, incluindo restrições punitivas à duração permitida para cada escola e a imposição pelas emissoras de um regime mais rigoroso de programação; a cobrança de ingressos pagos; a expansão da base social das escolas para acomodar os turistas e os moradores de classe média da zona sul; o registro de direitos autorais para a composição dos sambas-enredo, o que obrigou as escolas a se adaptarem às exigências comerciais da indústria fonográfica, e, mais controversa ainda, a influência crescente de uma nova categoria de figurinistas, coreógrafos e cenógrafos profissionalizados, muitas vezes de formação universitária – os *carnavalescos* – sobre a conceituação e a execução de cada desfile (CUNHA, 2009, p. 29). O mais exemplar dos carnavalescos era Fernando Pamplona, que, por seu trabalho com o G. R. E. S. Acadêmicos do Salgueiro, de 1960 em diante, mereceu o crédito de ter introduzido a nova estética e, para alguns críticos, de ter levado ao “embranquecimento” do samba como mercadoria massificada de consumo (MONTE, 1996-1997, p. 22). Como veremos, uma dimensão importante da pauta do Quilombo era a defesa do papel dos sambistas, dos intérpretes-compositores, diante do controle artístico cada vez mais usurpador exercido pelos carnavalescos sobre o trabalho das escolas.

É interessante notar que, além das inovações estéticas daqueles anos, o Salgueiro, sob a orientação de Pamplona, foi pioneiro também em efetuar uma virada radical de ordem temática nos desfiles. No mesmo período em que Candeia começava a abandonar a tendência ufanista-nacional do início da carreira para tornar-se defensor do orgulho negro (VARGENS, 1997, p. 29-35), por exemplo, em “Dia de graça” (1969), a escola investia numa série de enredos baseados em tópicos afro-brasileiros: Quilombo dos Palmares (1960), Chica da Silva (1963), Chico-Rei (1964), Bahia de Todos os Deuses (1969) e Festa para um Rei Negro (Pega no ganzê) (1971) (VIVEIROS DE CASTRO, 1999, p. 32). Mas havia muito mais em jogo do que essa virada temática para a história e identidade negras. Uma coisa era celebrar os heróis da resistência afro-brasileira, mas isso por si só não alterava as condições e as estruturas do poder que cercavam a interpretação e a representação da identidade negra; também não enfrentava o lugar da agência criativa ou da propriedade artística dentro da política cultural do carnaval e das suas organizações, e não resolvia por si só as contradições entre nação e raça, ou a compulsão do discurso nacionalista de assimilar a diferença negra como “patrimônio”.

Tais questões de poder e agência costumam ser facilmente ofuscadas por uma tendência a dicotomizar o argumento como se se tratasse simplesmente de um conflito entre “modernizadores” e “tradicionalistas”⁹. Sem dúvida, a intervenção

9 Num ensaio recente, Stephen Bockskay (2017, p. 70) se refere à categorização frequente de Candeia como um “samba *preservationist*” (“preservacionista do samba”), porém ele mesmo insiste nesse termo.

de Candeia acontecia no contexto de uma disputa mais ampla pela legitimação de determinada “tradição” musical, supostamente mais autêntica – denominada “samba de raiz” – que, como já vimos, foi levada à esfera pública na década anterior pelo Primeiro Congresso Nacional do Samba. Porém, se Candeia iria certamente retomar uma época “áurea” na história da Portela em busca de um modelo alternativo para a escola de samba, o conceito de “raiz” iria muito além de mero preservacionismo ideológico ou estético. Myrian Sepúlveda dos Santos nos lembra que no universo dos sambistas tais debates ocorrem, não num vazio abstrato, mas dentro de um campo contestado, estruturado por relações objetivas de poder social e cultural (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 1998, p. 123). E nesse caso, como esclarecem Felipe Trotta e João Paulo M. Castro, quando se fala da “perda da tradição”, o que está em disputa é mais um sentido de propriedade coletiva, um domínio artístico “nosso” dos meios de produção, poderíamos dizer, do fazer cultural (TROTТА; CASTRO, 2001, p. 64-67).

O projeto Quilombo e a sua criação eram o resultado de uma luta pelo poder que colocou Candeia e seus companheiros artistas em conflito com a direção da Portela. Estava em jogo não apenas uma contradição entre diversas culturas políticas – autoritária e democrática – mas o próprio papel dos sambistas na economia criativa da escola, a autonomia artística dos compositores diante das exigências da indústria fonográfica e das transformações no formato estético dos desfiles, e a relação entre a identidade cultural negra e as tradições populares coletivas de invenção musical, tais como o samba de partido-alto.

CANDEIA E A RUPTURA COM A PORTELA: MERCADOS, MODERNIZADORES, SAMBISTAS E CARNAVALESCOS

Após iniciar a sua participação da Portela já na adolescência, na década de 1950, Candeia entrou na carreira de policial, que foi interrompida traumáticamente em dezembro de 1965 quando, num incidente de trânsito, ele levou cinco tiros, deixando-o paralisado da cintura para baixo e confinado permanentemente a uma cadeira de rodas. Parece evidente que a sua recuperação física e espiritual durante os anos seguintes se deveu muito a seu comprometimento com a Portela e com o universo do samba. Já nos finais da década ele se dedicava de novo à causa em tempo integral, promovendo pagodes regulares na sua casa e dando provas de liderança pelo seu trabalho para o setor cultural da escola (CUNHA, 2009, p. 27-28). Assim o vínculo entre o samba e o conceito da *resistência*, que iria ser um baluarte do projeto Quilombo, ficou consolidado para ele no âmbito pessoal, existencial, como se encontra registrado expressivamente na composição “De qualquer maneira”, de 1971:

De qualquer maneira
Meu amor eu canto
De qualquer maneira
Meu encanto, eu vou sambar
[...]

Sentado em trono de rei
Ou aqui nesta cadeira
Eu já disse, já falei
Que seja qual for a maneira
Quem é bamba não bambeia
Falo por convicção
Enquanto houver samba na veia
Empunharei meu violão. (CANDEIA, 2014)¹⁰.

Mas nesse intervalo já começavam a despontar os atritos entre a direção administrativa da Portela e a composição artística da escola, sobretudo a Velha Guarda. Um esteio da Velha Guarda, Monarco, descrevia a “decadência” que já ocorria sob a presidência de Nelson Andrade (1962-1966), e que agora provocou a saída dos também veteranos Manaceia e Alvaiade:

Ele era do Salgueiro e foi para a Portela, seu Natal convidou ele. Chegou lá, não conhecia nada de samba, começou a falar em valores novos, que a Portela só tinha velharia. O Nelson Andrade começou a mudar a estrutura da Portela, inventando moda. A Portela ganhou alguns carnavais que foram taxados de “ganhados-nos-dedos” que significa ganhar ilicitamente. E a Portela nunca teve necessidade disso, porque ela descia pra valer, com grandes poderes, grandes sambistas e muita moral. (NEWLANDS, 1986, p. 119).

O aliado de Andrade, e o financiador das reformas modernizadoras da próxima década, era Natal (Natalino José do Nascimento), um *bicheiro* cujos lucros ajudaram a construir a nova sede da escola, o Portelão, em 1972. No mesmo ano Natal indicou um sócio íntimo, também *bicheiro*, Carlinhos Maracanã (Carlos Teixeira Martins) à vaga da presidência, que ele ocuparia pelos 32 anos seguintes (BUSCÁCIO, 2005, p. III; CABRAL, 1996, p. 198). O outro nome-chave que integrou a nova “liderança forte” da Portela foi o carnavalesco Hiram Araújo, cujo controle do departamento cultural logo alienou os sambistas representados por Candeia e Paulinho da Viola. Um episódio notório de 1972 ilustra a conduta autoritária de Maracanã, a quem Candeia iria depois denunciar como “fascista”. Num concurso de samba de terreiro, organizado por Candeia, Paulinho da Viola e Carlos Elias, Maracanã impôs o candidato dele, David Corrêa, que nem era membro da ala dos compositores e já tinha sido desclassificado numa rodada anterior. O desrespeito grosseiro pelo valor tradicional do cargo artístico a favor de estranhos nomeados de cima e sem formação popular provocou o desgosto dos veteranos Carlos Elias e Zé Kéti, que se afastaram logo da escola; Candeia permaneceu ainda, acreditando que era melhor batalhar por dentro, mas apenas até o carnaval de 1975, quando a Portela foi relegada ao quinto lugar (BUSCÁCIO, 2005, p. 114). Foi assim que ele avaliou o incidente, a intervenção dos sambistas veteranos e a sua derrota:

¹⁰ *Seguinte... Raiz, Candeia – sou mais o samba*. Discobertas. DBOX-39. 2014. Ver: Buscácio, 2005, p. 67-68.

[...] aquele movimento foi de uma importância fundamental dentro da escola, sabe por quê? Porque ali nós já estávamos sentindo a necessidade de soerguer coisas que estavam se extinguindo. Então, nós fizemos aquele concurso, mas mantendo as diversas características, quer dizer, o samba de terreiro e o partido-alto, exatamente para incentivar o pessoal a voltar a compor e cantar samba de terreiro e partido-alto. Mas o que fizeram esses inovadores? Mataram tudo isso, jogaram por terra. (RABELLO apud CUNHA, 2009, p. 38).

Isso era bem mais do que uma guerra territorial pelo controle organizacional; e embora possamos sentir, na pauta democrático-popular da base artística, as reverberações das lutas mais amplas entre os movimentos sociais emergentes e a ditadura sob o mandato Geisel, era mais do que isso também. Os sambistas e os carnavalescos ocupavam posições e visões concorrentes dentro da economia criativa da escola, aqueles com um estilo de vida e uma visão de mundo formados por identificações e filiações comunitárias – ou seja, ao morro, à escola de samba, e às suas expressões artísticas e aos seus antecedentes históricos – o samba de terreiro, o samba de partido-alto, o jongo, o samba de roda e o candomblé, ao passo que os carnavalescos mediavam as demandas econômicas e culturais do mundo “fora” da comunidade: o turismo, os consumidores de classe média da zona sul, e a indústria fonográfica (VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI, 2006, cap. 2 e 3).

O sintoma mais marcante dessas forças externas de mercado talvez seja o impacto que elas exerceram sobre o trabalho dos sambistas e sobre a estética formal da composição. À medida que os ensaios davam lugar a bailes carnavalescos, como lembra Paulinho da Viola, os compositores se sentiam pressionados a ajustarem o compasso das músicas “para criar um clima de embalo, com aqueles refrões em lá, lá, laiá etc. O samba perdeu aquela cadência gostosa, aquela harmonização. É muito fácil comparar os sambas atuais e antigos das escolas: hoje o samba ficou banal e menor”¹¹. Foi dado ao samba-enredo da Salgueiro, “Festa para um rei negro” de 1971, conhecido melhor como “Pega no ganzê”, o crédito de ter iniciado a tendência a abandonar o tipo “lençol”, que data dos anos 1950 – ou seja, um samba “grande” feito de narrativas extensas de 40 ou mais versos que “cobriam” todo o enredo – substituindo-o por uma forma mais acelerada, estilo *marchinha*, com uma letra mais curta que visava a comunicação fácil com o público (MOTTA FARIA, 2013, p. 9; TINHORÃO, 1975, p. 183).

Essa tendência foi redobrada pela incorporação dramaticamente *rápida dos sambas-enredo* no interior do setor fonográfico comercial, justamente no período em que se consolidava o mercado de bens simbólicos e, dentro dele, a indústria fonográfica brasileira, com índices de crescimento médio na venda de discos de até 400% entre 1965 e 1972 (TOSTA DIAS, 2000, p. 51-65). Em 1972, a Associação das Escolas de Samba assinou um contrato com a gravadora Top Tape, que, em 1968, fora a primeira a vender registros dos desfiles gravados ao vivo (BUSCÁCIO, 2005, p. 129-130). Durante alguns anos a partir de 1973 esses LPs estavam entre os mais vendidos no Brasil, sendo 1975 o ano de maior expansão para o perfil mercadológico e midiático do samba. Porém, essa exposição comercial custou caro, porque duas

¹¹ Entrevista com Ruy Fabiano, *Jornal de Música*, apud Oliveira, 2014, p. 52.

gravadoras rivais, a Top Tape e a Tapeçar, já começaram a apertar o controle sobre os compositores em conjunto com as escolas. Na esteira do carnaval de 1975, o jornal Última Hora noticiou que os “compositores são coagidos pelas escolas de samba a gravar na Tapeçar. Se escolherem outro selo para gravarem, ficam (sic) fora da escolha do samba”. Em outubro desse ano, a Top Tape assinou um novo contrato exclusivo com a Associação, antecipando vendas de no mínimo 300.000 para o carnaval do ano seguinte (OLIVEIRA, 2014, p. 49-50). Um dos produtos do processo de filtragem dos estúdios era o “sambão”, “um estilo de samba melodioso, com letras picantes ou românticas, de ritmo cadenciado, mas sem os timbres ‘sujos’ ou em estado bruto que caracterizavam os sambas ‘de morro’” (NAPOLITANO, 2001, p. 339-340).

Candeia permanecia em discordância com essa tendência nas suas gravações durante o mesmo período – o que se nota, ao contrário, é um perfil cada vez mais marcado pela concentração nas tradições afro-brasileiras, até chegar no LP *Samba de roda* (1975), que ao lado de sambas de roda incluía motivos adaptados da capoeira, do maculelê e do candomblé, e os três álbuns colaborativos de *Partido em 5* (1972-1975), dedicados inteiramente ao partido-alto – e que buscavam propositadamente uma espontaneidade tosca, lembrando as rodas de samba de botequim ou de quintal (BUSCÁCIO, 2005, p. 50). Quanto à disputa pela seleção do samba-enredo da Portela, Candeia já se considerava como intruso em termos dos recursos econômicos necessários para exercer qualquer influência; sem uma torcida organizada, paga e transportada por encomenda da comunidade, ele argumentava, seria impossível quebrar o boicote institucional que a escola já impunha: “É, tem que investir nisso tudo, pra poder competir dentro da escola, com a minha torcida, aquela facção, se não eu vou pegar no microfone, vou cantar sozinho, ninguém vai cantar comigo”¹².

Esse era o contexto quando, em março de 1975, junto com André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Claudio Pinheiro e Paulo Cesar Batista de Faria, Candeia entregou um documento de 3.000 palavras ao presidente da Portela, propondo uma série de reformas que possibilitasse à escola recuperar seu merecido lugar histórico de liderança no universo do samba e da cultura popular. A premissa de abertura da proposta era que, fiel a suas origens, uma escola de samba deveria representar “a manifestação mais autêntica” do povo, e que quanto mais caísse sob a influência externa de indivíduos não integrados na sua vida cotidiana, mais deturpada, imitativa e não representativa iria se tornar. Muitas das suas recomendações, portanto, visavam melhorar a coerência orgânica entre a composição comunitária da escola, sua direção administrativa e seus carnavalescos profissionalizados, fundamentada no respeito mútuo e no investimento na formação de figurinistas e cenógrafos no interior da entidade, enquanto a política expansionista do recrutamento externo deveria cessar.

Ao mesmo tempo, um fio insistente do documento reivindicava a liberdade criativa para os compositores e para a comissão de carnaval. A tendência a adotar o samba-enredo mais curto deveria ser contida, enquanto se recomendavam concursos e festivais para promover outras tradições comunitárias como o samba de

12 Entrevista com João Bosco Rabello em “Escola de samba, cultura popular”. *Correio Braziliense*, Suplemento Especial, 22 jan 1978, apud Buscácio, 2005, p. 130.

terreiro e o samba de partido-alto. A postura dos dissidentes com respeito à questão conservadora/modernizadora ia além de um mero preservacionismo defensivo, e se resumia da seguinte forma: “A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico. Isso não significa um retorno à década de 1930, mas uma posição de autonomia e grandeza suficientes para só aceitar as evoluções coerentes com o engrandecimento da cultura popular” (VARGENS, 1997, p. 67-72).

Contudo, essas propostas cuidadosamente elaboradas nem foram debatidas pela direção da Portela e, por consequência, atendendo à sugestão de seu cunhado, Candeia passou a estabelecer um bloco independente num terreno baldio no bairro de Rocha Miranda, levando o nome do quilombo mais célebre, o histórico Palmares. Em 8 de dezembro de 1975 foi inaugurado como plena escola o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, transferido em janeiro de 1976 para Coelho Neto, mantendo ininterruptas as suas atividades até 1981.

O PROJETO QUILOMBO: INTELCTUAIS POPULARES, TRADIÇÃO COMUNITÁRIA E CRIATIVIDADE NEGRA

Junto com Candeia, como primeiro presidente do conselho deliberativo do Quilombo, se reuniam os seguintes nomes: o fundador da Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola, e o veterano Monarco, que era membro da ala dos compositores desde os anos 1950; os compositores Wilson Moreira (que veio da Mocidade Independente do Padre Miguel para se juntar à Portela em 1968), Elton Medeiros (que conheceu Paulinho da Viola no Zicartola e tocou com ele na banda Os Cinco Crioulos de 1967 a 1969), e Rubem Confete (Rubem dos Santos), que era também jornalista e cofundador em 1976 do IPCN; os jornalistas Juarez Barroso, Dulce Alves e Lena (Marlene Ferreira) Frias, autora das reportagens “Black Rio”, de 1976 (ALBERTO, 2009, p. 17-22), e por último o ator e militante Jorge Coutinho, no cargo das relações-públicas.

A composição nuclear de liderança da nova entidade era bastante reveladora de sua visão política, já que efetivamente ela trocava o triunvirato endinheirado e autoritário da Portela por um agrupamento amplo de artistas e ativistas que se originavam não apenas da própria Portela mas de diversos grupos de interesse também. A aderência ao Quilombo não pretendia substituir a afiliação às escolas existentes, em vez disso ela procurava criar um “espaço simbólico, criativo”, que congregasse os sambistas da cidade inteira (CUNHA, 2009, p. 50). Com efeito, a lista dos signatários ao manifesto do Quilombo constituía um conjunto daqueles que poderíamos chamar *intelectuais populares*, em contraposição às conotações negativas do termo “intelectual”, assim como era utilizado por Candeia para referir-se criticamente aos carnavalescos universitários, considerados alheios ao comprometimento com “os valores afro-brasileiros” e com a cultura popular (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 68-69). Na verdade, como nos lembra Buscácio (2005, p. 19), os jornalistas, os professores universitários, os produtores culturais e outros formadores de opinião desempenharam um papel importante na criação do Quilombo. E suas atividades iriam incluir muitas que merecem ser chamadas “intelectuais”:

A Quilombo, em sua sede, conseguiu agrupar cerca de duzentas pessoas cada noite, para participar de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. É bom frisar que na ocasião não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era composta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari. Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos: Prof. Antônio Carlos Ferrão (“Contribuições do negro no desenvolvimento do Brasil”), Profa. Beatriz Nascimento (“Zumbi, rei do estado de Palmares?”), Profa. Ricardina (“A posição da arte negra”) e Prof. Eduardo de Oliveira e Oliveira (“Ganhos do negro no mundo”). (VARGENS, 1978 apud BUSCÁCIO, 2005, p. 23).

A questão, no entanto, é que os estudiosos desse perfil pertenciam à primeira geração de negros intelectuais a ganharem acesso à universidade e a conseguirem cargos docentes em número significativo (a nomeação de afro-brasileiros a tais cargos sendo quase nula até finais dos anos 1970) (SANTOS, 2011), e que seu comprometimento com a causa do samba, junto com os próprios sambistas, era como ativistas enraizados na comunidade e que se identificavam com as suas condições e seus interesses materiais, em vez de agirem num espaço puramente intelectual; algo próximo, portanto, ao conceito gramsciano do “intelectual orgânico” (CAMMETT, 1967, p. 202).

Além dos indivíduos já mencionados, Candeia contou com o apoio de outros dois intelectuais populares para articular os princípios e objetivos do Quilombo em textos escritos. João Baptista Vargens, que em 1982 seria selecionado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) para escrever a biografia de Candeia, tinha passado a adolescência em Oswaldo Cruz, próximo aos bambas da Velha Guarda da Portela, antes de se formar em Ciências Humanas na UFRJ (VARGENS, 1997). No *Manifesto do Quilombo*, o documento fundador da entidade, Vargens recorreu a uma linguagem lírica e visionária para falar em nome do movimento na voz da inspiração popular:

Estou chegando...

Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes.

As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória.

Minhas portas são abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar.

Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um modo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo.

O amor é meu princípio.

A imaginação é minha bandeira.

Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo -ão. Nada de forjadas e malfeitas especulações

literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem. Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens.

Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor.

Sintetizo um mundo mágico.

Estou chegando... (VARGENS, 1997, p. 66).

Ou seja, o Quilombo defendia um espírito libertário, antielitista e anti-institucional de autonomia cultural e inclusividade democrática, um tradicionalismo enraizado nas práticas comunitárias. No samba “Nova escola” (1977), Candeia interpretava musicalmente esses mesmos princípios:

Da manhã quero os raios do sol
Quero a luz que ilumina e conduz
A magia e a fascinação
Voa um poeta nas asas da imaginação
A arte é livre e aberta, a imagem do ser criador
Samba é verdade do povo
Ninguém vai deturpar seu valor
Canto de novo

Canto com os pés no chão
Com coração canta meu povo
Meu samba é bem melhor assim
Ao som deste pandeiro
E do meu tamborim
As cores da nossa bandeira
Traz o branco inspirado
Na simplicidade da paz
Sintetiza um mundo
De amor e nada mais
Simbolizado no dourado e no lilás. (CANDEIA, 1977).

O depoimento inaugural de Vargens foi complementado pela publicação, em 1978, de *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, de coautoria de Candeia e Isnard Araújo, que tinha sido responsável no início da década pela criação do projeto do Museu Histórico Portelense (BUSCÁCIO, 2005, p. 97). O livro pode se considerar sucessor desse projeto, ao dedicar-se à reabilitação do legado das agremiações carnavalescas, exemplificado pela evolução histórica da Portela, anterior à sua transformação recente. Porém, o conteúdo informativo dessa narrativa e sua crítica à pauta modernizadora deixam patente o argumento, já bem mais contundente, acerca do imperativo *político* da resistência enquanto questão de consciência de raça

e classe. Longe de ser um simples antimodernismo “preservacionista”, a crítica ao modelo industrial das escolas agora se tornava uma defesa explícita da identidade *negro-popular*, que vinculava as lutas anticapitalistas e democráticas à história da resistência negra desde a era da escravidão:

Para se falar em SAMBA temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e cor, herança da escravidão. O negro, com sua luta, vem de muito longe, dos Quilombos e das insurreições de escravos. Se voltarmos para a história nacional, encontraremos sua presença em todos os setores de nossa vida social. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 4-5).

Com efeito, o livro de Candeia e Isnard inclui uma parte especial, “O Negro”, cujo prefácio reproduz em português a afirmação famosa do escritor James Baldwin acerca da condição negra nos Estados Unidos: “Ser um negro neste país e ser relativamente consciente, é estar em fúria quase todo o tempo” (BALDWIN, 1961, p. 205). Nesse mesmo espírito, ao denunciarem o legado do racismo estrutural, que mantém o afro-brasileiro “domesticado” e marginalizado do sistema de ensino, da vida profissional e da participação política, Candeia e Isnard convocam o negro brasileiro a criar instrumentos de pressão e ação direta, nos interesses da sociedade como um todo, “isento de ódio ou ressentimento, porém, firme e inarredável do justo lugar a que tem direito [...] Não temam ‘pecha’ de racista negro, pois é outra tática de intimidação e de imobilização. Basta-nos a integridade de nossa consciência de democratas e de humanistas” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 84-85). Aliás, em 1976, Candeia e Elton Medeiros já tinham enfrentado na imprensa a acusação de “racismo negro”, argumentando que o Quilombo era um movimento de resistência, não contra os muitos brasileiros brancos que já engrossavam as fileiras das escolas de samba, mas contra a erosão da identidade das escolas pelos “inovadores”, não importava a sua cor ou origem. A discriminação era alheia a seu espírito inclusivo, que celebrava a contribuição, tanto dos sambistas brancos como dos negros, às suas tradições criativas (VARGENS, 1997, p. 75).

Esta afirmação antissectária é decisiva para entendermos como o Quilombo articulava a relação entre militância cultural afro-brasileira, raça e classe. A insistência de Candeia em enraizar o movimento contemporâneo pela resistência cultural na história e nas tradições negras não equivalia simplesmente a essencializar o samba enquanto “música negra”¹³, nem tampouco ela se traduzia facilmente numa política separatista do nacionalismo negro, nem numa versão negra da brasilidade musical¹⁴. Melhor, ela argumentava que os impulsos criativos fundamentais do samba estão profundamente vinculados à luta dos negros brasileiros e das massas mais amplas do povo brasileiro por resgatarem a cidadania e a agência que lhes foram negadas pelas narrativas dominantes da construção nacional. Assim, como o objetivo prático do Quilombo era organizar uma escola que servisse “de teto a todos

¹³ Como afirma Fernandes em: Fernandes, 2014.

¹⁴ A formulação de BocsKay em: BocsKay, 2017.

os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro” (VARGENS, 1997, p. 75), o ideal comunitário do projeto era unir a causa da resistência democrático-popular em torno de seu protagonista histórico mais representativo – o afro-brasileiro – e assim reconhecer a “cor” da identidade subalterna como caracteristicamente *negra*. Como afirma Joel Rufino dos Santos, apresentar o problema do negro como o problema do Brasil é a forma mais radical de combater o racismo, porque a configuração social do ser negro (definida pelo fenótipo escuro, pela condição social pobre, pela origem ancestral africana e pela construção social da identidade) é um lugar que pode ser ocupado inclusive pelo não negro (RUFINO, 1996, p. 223).

Ao colocar a resistência negra dessa forma, como a “questão nacional” determinante, a política do Quilombo se aproximava daquela do MNU, cuja carta fundadora convocava a “todos os setores democráticos que lutam contra o desrespeito e as injustiças aos direitos humanos a engrossarem fileiras com a Comunidade Afro-Brasileira nesse ato contra o racismo” (PEREIRA, 2010, p. 187). Como o Quilombo, a carta de princípios do MNU refutava o discurso nacionalista da assimilação racial, reivindicando no seu lugar uma reavaliação do papel negro na história do Brasil (PEREIRA, 2010, p. 19), uma ênfase renovada na consciência e memória negra (COSTA, 2006, p. 144), uma política de militância popular-democrática e emancipatória (PEREIRA, 2010, p. 99), e uma estratégia antirracista de frente ampla, que unificasse os interesses de raça e classe em torno de uma única pauta *negro-popular* (TAVARES, 2008, p. 11; PEREIRA, 2010, p. 187). O Quilombo fez uma contribuição bastante prática a essa estratégia nas festividades que organizou em 1977 e 1978 em homenagem aos 3.000 associados do Sindicato dos Estivadores do Cais do Porto e a um número semelhante de trabalhadores da construção civil (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 84). Trinta anos depois, Vargens refletia sobre o caráter político dessa iniciativa como uma expressão contemporânea do modelo de luta negra, o quilombo, que era a sua inspiração:

E não era só samba e comida. Havia palestras, exibição de filmes, debates. Esse espaço você não tinha nem dentro das universidades, porque havia uma repressão. Então era um quilombo mesmo, *um lugar de resistência*. A coisa não foi tão elaborada conscientemente, não é? Mas, partindo das pessoas que criaram o grupo – isso a gente vê hoje, trinta e tantos anos depois –, era um movimento... (VARGENS apud CUNHA, 2009, p. 55)¹⁵.

O documento do MNU falava do Quilombo dos Palmares de modo semelhante, como a “primeira e única tentativa brasileira de estabelecer uma sociedade democrática, ou seja, livre, e em que todos – negros, índios, brancos – realizaram um grande avanço político e social. Tentativa esta que sempre esteve presente em todos os quilombos” (apud PEREIRA, 2010, p. 101)¹⁶.

As interpretações do caráter social do Quilombo dos Palmares e da sua significação política já são diversas (ANDERSON, 1996, p. 545-566; FUNARI, 2001),

15 Vargens em entrevista em 2008 com o autor.

16 Documento de encerramento da II Assembleia Nacional do MNU, realizada em 4 de novembro de 1978, em Salvador (BA).

mas, para o movimento antirracista pós-1970, a leitura mais elaborada e de maior influência era aquela do respeitado militante e intelectual Abdias do Nascimento. Durante o exílio nos Estados Unidos entre 1968 e 1978, Nascimento desenvolveu o conceito do “quilombismo” como a conjugação de uma filosofia, uma prática e um projeto políticos, cujo objetivo último era a criação de um estado nacional igualitário e democrático, o estado *quilombola*. Em *O quilombismo*, o texto de 1980 que reunia as dimensões desse pensamento, Nascimento prestava homenagem a Candeia e ao G. R. A. N. E. S. Quilombo como modelo exemplar do ideal *quilombista* quando ele sai da condição de resistência sublimada para se tornar plenamente ativo e subversivo (NASCIMENTO, 1980).

Mas vale perguntar o quanto tinham em comum o Quilombo de Candeia e o quilombismo de Nascimento. Num aspecto importante os dois projetos divergem, ou seja, na perspectiva africanista de Nascimento em relação à identidade negra moderna; em *O quilombismo*, como observa Antônio Sérgio Guimarães, a “presença viva da Mãe África” é resgatada para a “nação Negra” contra a sua rejeição por parte das classes dominantes do Brasil, e nisso a ideia fundamental é que os quilombos constituiriam uma adaptação das tradições africanas de comunitarismo ao ambiente brasileiro (GUIMARÃES, 2006). Com certeza, Candeia e Isnard concordariam com a opinião de Nascimento de que, ao lado dos povos indígenas, os escravos foram os primeiros a “erguer as estruturas deste país chamado Brasil” (NASCIMENTO, 1980, p. 253) e que “o negro está longe de ser um arrivista ou um corpo estranho: ele é o próprio corpo e alma deste país” (NASCIMENTO, 1980, p. 253). Mas, para eles, era como *negros*, e não como africanos, que se percebia a luta dos ex-escravos na frente de um movimento amplo para reivindicar a questão nacional como um projeto democrático-popular.

Porém, as duas propostas coincidem, sim, em outros aspectos importantes: a) na visão do quilombo como um modelo de luta emancipatória de natureza racial e de classe, simultaneamente, o que implicaria numa transformação geral das estruturas social e econômica do Brasil: “A revolução quilombista é fundamentalmente antirracista, anticapitalista, antilatifundiária, anti-imperialista e antineocolonialista” (NASCIMENTO, 1980, p. 277); b) na mesma compreensão do conceito de *resistência* – Antônio Sérgio Guimarães aponta para a virada no pensamento de Nascimento durante o exílio de 1968-1978 que o levou a conciliar “os conceitos eruditos de *revolta* e *resistência* com os conceitos nativos de *revolta* e de *quilombo*, recriando assim, no plano da política de identidade, um passado heroico para o povo negro brasileiro e um futuro de luta” (GUIMARÃES, 2006, p. 163); c) no consenso no que diz respeito à relação entre a tradição da resistência e o poder criativo da cultura afro-brasileira. Num discurso proferido ao Congresso dos Estados Unidos em 1980, Nascimento afirmou:

Existe outra condição da vida africana que nunca se modificou durante a história do meu povo: nossa resistência contra a opressão e nossa vitalidade e força criativas. Trouxemos conosco, desde a África, a força do nosso espírito, das nossas instituições socioeconômicas e políticas, de nossa religião, arte e cultura. É essa a essência do nosso conceito de quilombo. (NASCIMENTO, 1982 apud GUIMARÃES, 2006, p. 164).

Quando o *Manifesto do Quilombo* declarava “Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade”, ele não apenas se arrogava um discurso intelectual-literário de autoafirmação negra, mas também anunciava a sua intenção de dar vida renovada à *prática* do samba no espaço mágico da rua, enquanto ato de *performance*. Para os ativistas do Quilombo, os *artistas*, ou seja, os compositores e intérpretes, eram os portadores autênticos da identidade afro-brasileira, por oposição aos técnicos profissionalizados, os carnavalescos (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 90-91). As passistas, por exemplo, eram as “que transmitem o ritmo do samba através da ginga do corpo e, principalmente mostram nos pés a música do nosso povo” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 36). Sabemos como era importante, para a narrativa autobiográfica de Candeia, a sua proximidade já na infância, no ambiente semirrural de Oswaldo Cruz nos anos 1930, às danças, canções e práticas religiosas e profanas da cultura afro-brasileira na era da pós-escravidão, tais como o samba de roda, o samba de terreiro, o jongo, o caxambu, a capoeira e o candomblé (BUSCÁCIO, 2005, p. 58). Ao contarem a história das escolas de samba, Candeia e Isnard comunicaram a sua veneração por essas manifestações comunitárias, junto com seus correspondentes modernos – o samba de partido-alto, o samba-enredo, o samba de exaltação, e as artes culinárias, o traje e a linguagem associados a eles – como *conhecimento cultural* tanto quanto como *prática criativa*: “São tão grandes as contribuições à criatividade dadas pelos sambistas que convém lembrar que muito do que é criativo na vida humana consiste na redescoberta do que os outros descobriram antes, daí o respeito aos produtos originais” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 72). E por isso mesmo eles apelavam às escolas para que apoiassem esse princípio vital da *criatividade* cultural no sentido do ensino, da pesquisa, dos concursos e do investimento financeiro. Ao tomar a iniciativa em promover essa pauta, as atividades do próprio Quilombo, sobretudo a partir de meados de 1976, incluíam ensaios e apresentações em todos os fins de semana, abrangendo uma diversidade impressionante de artes regionais, além daquelas já mencionadas – como maculelê, afoxé, maracatu, samba de lenço, samba de caboclo e lundu (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 7).

Mas para o Quilombo, entre todas aquelas manifestações, a epítome do princípio da prática criativa negra era o samba de partido-alto. Era o partido-alto – no seu movimento responsorial entre o refrão fixo, de participação coletiva, e os versos inventados pelos solistas – que exemplificava melhor aquela interação entre, por um lado, o respeito pela tradição e a reprodução de suas formas familiares e, por outro lado, a transformação destas por via da interpretação, variação e invenção criativas – o que poderíamos denominar em outras palavras como a arte da *improvisação*. Num comentário gravado no volume 2 (1976) do álbum *Partido em 5*, a sua celebração do gênero, Candeia inaugura esse espírito de diálogo com a tradição popular: “Olha aí gente, este é o Partido em 5 novamente [...] um samba puro, samba sem poluição. Um samba que nasce do povo, de gente do povo e que vai para o povo novamente” (apud SILVA, 2008, p. 17). Felizmente, podemos ainda assistir a esse processo improvisatório em ação, dirigido pelo próprio Candeia, no documentário *Partido alto* (1982) de Leon Hirszman. Gravado em 1976 na casa de Candeia, na sede do *Quilombo* e em outros locais, o filme mostra cenas onde ele explica as variações dentro da prática do

partido-alto, e convida aos outros artistas a demonstrarem o diálogo improvisatório entre dançarinos e músicos, entre solista e coro:

Samba-de-partido-alto: em algumas formas existe uma grande semelhança com a música nordestina, com o repentista nordestino, porque o samba-de-partido-alto também é aquela forma da improvisação que vai nascendo, não só sobre os temas, o refrão, mas também sobre o ambiente, sobre um clima que vai se criando aos poucos. (HIRSZMAN, 1982).

Como já vimos, a partir de meados dos anos 1970 ocorriam grandes debates dentro do movimento negro organizado acerca do potencial ou não de uma contribuição cultural à causa antirracista. Enquanto os africanistas da Sinba menosprezavam a cultura afro-brasileira como algo irremediavelmente viciado e cooptado, o IPCN procurava recuperar o campo cultural como esfera de ação política, abraçando as identidades “negras” não tradicionais como aquelas inspiradas por estilos norte-americanos (ALBERTO, 2011, p. 272, 275). O acadêmico estadunidense Michael Hanchard iria alimentar o debate de novo com a publicação de *Orpheus and power* (1994), onde ele argumentava que as tendências supostamente “culturalistas” do movimento teriam sido um fator significativo em desviar o ativismo das formas mais politicamente eficazes de intervenção, como os boicotes, a desobediência civil ou a luta armada (HANCHARD, 1994).

Mas dicotomizar a questão dessa maneira interpreta mal a relação entre as formas cultural e política do ativismo, e subestima a sua capacidade mútua de revigorar-se e galvanizar-se uma à outra. Longe de desmobilizar a luta se refugiando na celebração ou na mitificação, o exemplo de projetos tais como o Quilombo serve para demonstrar como, ao resgatarem o conteúdo histórico vivo das tradições culturais negras, estas podem transformar-se em formas de recusa capazes de intervir ideológica e materialmente no presente, e assim de transbordar para a prática política. Como observa Amílcar Araújo Pereira, a Carta Aberta fundadora do MNU apelava pela

[...] criação de “Centros de Luta” “nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé, nos terreiros de umbanda, nos locais de trabalho, nas escolas de samba, nas igrejas... Ou seja, havia a necessidade de se articular a luta política em “todo o lugar onde o negro vive” [...], inclusive dentro de espaços majoritariamente “culturais” (PEREIRA, 2010, p. 170).

Muitas das reivindicações “culturalistas” da fase inicial do movimento, como a proposta de comemorar-se a morte de Zumbi em 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra, iriam se tornar o enfoque de lutas políticas decisivas em torno da questão pendente que era o legado da escravidão e da Abolição e o lugar dos negros brasileiros no passado, no presente e no futuro do país.

SOBRE O AUTOR

DAVID TREECE é professor titular da Cátedra Camões do Departamento de Estudos Espanhóis, Portugueses e Latino-Americanos da King's College London (KLC, Reino Unido) e membro do King's Brazil Institute. E-mail: david.treece@kcl.ac.uk

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Paulina L. When Rio was *black*: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, v. 89, n. 1, p. 3-39, 2009.
- ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era *black*: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, v. 63, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 41-89.
- ANDERSON, Robert Nelson. The *Quilombo* of Palmares: a new overview of a Maroon State in seventeenth-century Brazil. *Journal of Latin American Studies*, n. 28, 1996, p. 545-566.
- BALDWIN, James. The negro in American culture. *Cross Currents*, v. XI, 1961. BOCSKAY, Stephen. Undesired presences: samba, improvisation, and afro-politics in 1970s Brazil. *Latin American Research Review*, v. 52, n. 1, 2017, p. 70. Disponível em: <<https://doi.org/10.25222/larr.71>>.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAMMETT, John W. *Antonio Gramsci and the origins of Italian communism*. California: Stanford University Press, 1967, p.202.
- CANDEIA. *Luz da Inspiração* Atlantic/WEA. 1977.
- CANDEIA & ISNARD. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.
- CANDEIA. *Raridades, Candeia – sou mais o samba*. Discobertas. DBOX-39. 2014.
- CONTINS, Márcia. *Lideranças negras*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CUNHA, Ana Cláudia da. *O Quilombo de Candeia: um teto para todos os sambistas*. 124 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- DUNN, Christopher. Black Rio. In: _____. *Contra cultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016, p.146-74.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, 2014, p. 132-156.
- FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 jul. 1976.

- FUNARI, Pedro Paulo A. Heterogeneidade e conflito na interpretação do Quilombo dos Palmares. *Revista de História Regional*, v. 6, n. 1, 2001, p. 11-38.
- GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GUIMARÃES, A. S. A. Resistência e revolta nos anos 1960 – Abdias do Nascimento. *Revista USP*, n. 68, 2006, p. 156-167.
- HANCHARD, Michael George. *Orpheus and power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945–1988*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1994.
- HIRSZMAN, Leon (Dir.). *Partido Alto*. Embrafilme, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C44D2qotCIE>>. Acesso em: 9 nov 2017.
- MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- MCCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, n. 14, 2002, p. 33-62.
- MONTE, Maria Lucia. O erudito e o que é popular, ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*, n. 32, 1996-1997, p. 8-25.
- MOTTA FARIA, Guilherme José. As transformações temáticas nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e os debates sobre autenticidade *versus* modernidade (1960-2000). *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História ANPUH*, 2013.
- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm>. Acesso em: 9 nov. 2017.
- NEULANDS, Lilian. Velha Guarda da Portela: “Falame de mim”. In: VARGENS, João Baptista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 111-134.
- O NEGRO *da senzala ao soul*: Um documentário da TV Cultura. Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, 15/7/1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxhIA>>. Acesso em: 9 nov. 2017.
- OLIVEIRA, Iris Agatha de. *Black soul e “samba de raiz”: convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro, 1975-1985*. 2014. 206 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, 2014, p.152.
- PEREIRA, Amílcar Araújo. “*O Mundo Negro*”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2010.
- RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. *Última Hora*, 7 nov. 1976.
- REIS, Aloysio. A libertação é um grito SOUL. *Última Hora*, 27 maio 1976, citado no *Boletim do IPCN*, jul. 1976, apud ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era black: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, v. 63, n.2, jul.-dez. 2015, p. 85.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984, p. 109 apud FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, 2014, p. 132-156.
- RODRIGUES DA SILVA, Carlos Benedito. “Black soul”: aglutinação espontânea ou identidade étnica.

- Uma contribuição ao estudo das manifestações culturais no meio negro. *Ciências Sociais Hoje*, v. 2, 1983, p. 260-261.
- RUFINO DOS SANTOS, Joel. O negro como lugar. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- SANTOS, Sales Augusto dos. A metamorfose de militantes negros em negros intelectuais. *Revista Mosaico*, v. 3, n. 5, 2011, p. 102-125.
- SEBADELHE, Zé Octávio; LIMA PEIXOTO, Luiz Felipe de. 1976 – *Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SILVA, Francisco Ernesto da. Candeia e a Escola de Samba Quilombo: a crítica ao processo de branqueamento das manifestações culturais afro-brasileiras. Trechos da Monografia de Francisco Ernesto da Silva para o Curso de História da Universidade Guarulhos – UnG, 2008. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/franciscoernesto.pdf>>S
- SWANN, Carlos. Samba é vendido ao turismo oficial. *O Globo*, 26 de novembro de 1975.
- TAVARES, Julio Cesar de. *Diásporas africanas na América do Sul: uma ponte sobre o Atlântico*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- THAYER, Allen. Black Rio: Brazilian soul and DJ culture's lost chapter. *Waxpoetics*, n. 16, abril-maio 2006, p. 91.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- _____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- TOSTA DIAS, Marcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. *Cadernos do Colóquio (UniRio)*, v. 3, n. 1, 2001, p. 62-74.
- VARGENS, João Baptista M. (1987). *Candeia: luz da inspiração*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.

O futuro do sambista e o sambista do futuro: juventude, sociabilidade e associativismo nas escolas de samba mirins do Rio de Janeiro

[*The future of the samba musician and the samba musician of the future: youth, sociability and associativism in children's samba schools from Rio de Janeiro*]

Ana Paula Alves Ribeiro¹

Artigo desenvolvido a partir da tese de doutorado *Novas conexões, velhos associativismos: projetos sociais em escolas de samba mirins* (Instituto de Medicina Social/UERJ, 2009), em diálogo com o Núcleo de Pesquisa das Violências (Nupevi/UERJ).

RESUMO • Crianças e adolescentes participam, com as suas famílias, das atividades das escolas de samba, tendo, há décadas, espaços próprios: ala das crianças; escolinhas de mestre-sala e porta-bandeira; baterias mirins, com a perspectiva de profissionalização e renovação nas próprias escolas; e escolas de samba mirins. Hoje há 16 escolas, majoritariamente derivadas das escolas-mães, que fecham os desfiles na terça-feira, com mais de 25 mil participantes, e tentam inserir-se nas políticas sociais para a juventude, para a promoção da cidadania e a revitalização do sentido de comunidade. Mantêm estreito laço com sua vizinhança, contribuem para a valorização da cultura carioca e se apresentam como elemento fundamental do samba nas últimas décadas. •

PALAVRAS-CHAVE • Escolas de samba mirins; juventude; políticas sociais; sociabilidade; associativismo. • **ABSTRACT** • Children and teenagers

participate with their families in the activities of samba schools. These young people have their own spaces for decades: children's section; master of ceremonies and flag-bearer (courses); drum sections, allowing for professionalization and renovation within the samba school itself; and children's samba schools. Nowadays there are 16 schools, mostly derived from the mother schools, which parading more than twenty-five thousand youngsters on Fat Tuesday, closing the Carnival festivities. They try to insert themselves into the social policies for the youth, for the promotion of citizenship and the revitalization of the sense community. They maintain close ties with their neighborhood, contribute to the appreciation of the *carioca* culture and present themselves as a fundamental element of samba in the last decades. • **KEYWORDS** • Children's samba schools; youth; social policies; sociability; associativism.

Recebido em 6 de novembro de 2017

Aprovado em 23 de julho de 2018

RIBEIRO, Ana Paula Alves. O futuro do sambista e o sambista do futuro: juventude, sociabilidade e associativismo nas escolas de samba mirins do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 189-207, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p189-207>

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

O presente artigo tem como objetivo apresentar as redes de sociabilidade e associativismo que compõem o universo das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro, a partir do entendimento de que essas escolas são projetos sociais (e culturais) com foco na juventude da cidade do Rio. Capitaneadas pela Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM-Rio), essas escolas teriam como projeto a circulação da cultura afro-brasileira a partir dos ensinamentos orais dentro das quadras das escolas de samba, tendo como forte componente as relações intergeracionais e como objetivos a formação para o trabalho e o movimento de manutenção/transformação do samba carioca.

Nesse sentido, as escolas de samba mirins investiriam em jovens que potencialmente assumiriam o compromisso de um projeto que passe pelo conhecimento nas escolas de samba e nas trocas entre elas, fortalecendo redes vicinais e redes no samba, gerando emprego e renda, trazendo autonomia e possibilidade de empoderamento da juventude do samba.

Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado desenvolvida entre 2005 e 2009 e ampliada com observação fotoetnográfica em anos posteriores à defesa da tese. Aqui me restrinjo a trabalhar com os dados coletados naquele primeiro momento, a saber: entrevistas com presidentes e vice-presidentes de escolas de samba mirins, análise de material da mídia e observação participante de festas e eventos². Optei por manter alguns nomes de personalidades públicas do carnaval e das próprias escolas de samba mirins, de modo a valorizar os esforços de existência dessa juventude no carnaval carioca.

Por conta da pesquisa desenvolvida, percebi que os espaços destinados aos jovens nas escolas de samba não são recentes e a circulação dos mesmos tampouco o é. Crianças e jovens acompanhavam familiares e vizinhos que faziam parte das

2 Nota metodológica: pesquisa qualitativa, privilegiei a observação participante, as entrevistas realizadas com um conjunto de interlocutores que naquele momento (e ainda hoje) estiveram engajados no fazer das escolas mirins. Este artigo, de caráter etnográfico, foi beneficiado desses diálogos. Durante o período que durou a pesquisa, acabei por fotografar os desfiles das escolas mirins e seus protagonistas – crianças e jovens. De 2010 até 2014 continuei a fotografar os desfiles e de muitas formas a acompanhar o campo, gerando uma pesquisa fotoetnográfica.

escolas de samba e aprendiam, por observação, imitação e estímulo, a cultura carioca do samba dentro das casas, terreiros, quadras e rodas. Era nesse movimento de sociabilidade que se desenvolvia o apreço pela arte do samba, onde se aprendia o que é essa expressão artística e o que significa uma escola de samba, o carnaval e a relação com o poder público. Além disso, era dessa forma que se entendia o que era a cidade e se lidava com pessoas de várias gerações e inserções profissionais. Dali também saíram compositores, intérpretes, mestres-salas e porta-bandeiras, ritmistas, presidentes de agremiações, sambistas e amantes do samba e do carnaval.

Para dar conta desse universo heterogêneo, divido este texto em três partes. A primeira, intitulada “Carnaval carioca e seu universo”, introduz o universo do carnaval carioca, das escolas de samba e o cenário de existência das escolas de samba mirins. A segunda parte, “A juventude no samba e suas relações vicinais e intergeracionais”, trata do surgimento e da existência das próprias escolas mirins e suas relações associativas e de sociabilidade. A terceira parte, “A relevância das associações: o caso da AESM-Rio”, visa apresentar a própria AESM-Rio como mantenedora dessas relações e mediadora do fazer carnaval com a comunidade e o poder público.

CARNAVAL CARIOCA E SEU UNIVERSO

As primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro foram fundadas entre as décadas de 1920 e 1930 e, ao longo de sua história, tornaram-se conhecidas como redutos de produção cultural e espaço de criação de um dos ritmos brasileiros mais ricos do século XX: o samba.

Ao longo de sua quase secular história, elas sofreram diversas modificações na estrutura e no funcionamento, assim como o carnaval – momento em que elas têm seu momento máximo, o desfile – também sofreu mudanças estéticas, rítmicas, entre outras. Alguns críticos afirmam que o carnaval e as escolas de samba, por terem perdido seu aspecto mais popular, acabaram. Ao se tornarem empresas na década de 1980, fundarem a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) e passarem a desfilar na Passarela do Samba, o sambódromo, teriam perdido a ligação com a comunidade e com a vizinhança.

Ao mesmo tempo, as escolas de samba ainda são continuamente acusadas de serem despolitizadas, de não serem uma “necessidade” frente a direitos sociais como saúde e educação, ou de não terem consciência étnico-racial, não sendo entendidas como movimentos de (re)organização da cultura (afro)brasileira, assim como importantes construtoras dessas mesmas comunidades e vizinhanças.

Ao se tornarem empresas, elas passam a profissionalizar as atividades de criação já existentes, como a produção de carros alegóricos, fantasias e adereços, além de reinventar uma indústria cultural e turística que movimenta milhões por ano. Essa profissionalização do trabalho nos barracões, antes entendido como voluntário, vem a inserir, ao invés de afastar, a vizinhança em outros espaços e funções da associação que é a escola de samba. O carnaval carioca como espetáculo dura apenas quatro dias, mas, enquanto empresas, as escolas de samba que realizam tal espetáculo funcionam o ano inteiro.

Porém, nosso carnaval é muito heterogêneo. Da profissionalização e da transformação em empresa, podemos falar apenas das escolas do grupo especial que compõem a Liesa ou, no máximo, das escolas do grupo de acesso. Isso porque as escolas abaixo desses grupos continuam lutando por sua sobrevivência e mantendo laços mais comunitários, próprios de associações vicinais. Enquanto as escolas do grupo especial recebem foliões de todos os cantos do Brasil e do mundo, as escolas de samba dos outros grupos são menos visíveis e dependem da participação mais ativa e voluntária de seus membros. Em escolas de samba menores e na maioria das escolas de samba mirins, essa seria a regra, inclusive pelo baixo valor financiado a cada uma delas para fazer um carnaval e desfilar.

É nesse sentido que principalmente as escolas de samba do grupo especial e do grupo A trazem receita para a cidade do Rio de Janeiro, fazem parte da agenda turística e empregam um número significativo de pessoas a cada ano. O trabalho desenvolvido nos barracões e na Cidade do Samba³ gera recursos que são reinvestidos no carnaval. A capacidade de se manter em boas colocações no grupo especial significa gerar mais recursos para a escola e, por consequência, mais recursos para a sua manutenção, para empregar moradores da vizinhança onde se localiza a escola e para organizar projetos sociais que porventura poderiam se financiar de forma independente. Não são tão poucas, nesse caso, as escolas de samba que financiam e estimulam o financiamento de projetos em escolas mirins, tanto no grupo especial quanto em outros grupos. O investimento em alas das comunidades e nos jovens do entorno onde as quadras se localizam é algo corrente.

À medida que os dirigentes das escolas se sentem comprometidos com a vizinhança, com a comunidade e com a juventude do entorno de suas quadras, eles buscam a inclusão social e a cidadania dos moradores, entendendo que as práticas esportivas e culturais locais, somadas aos direitos sociais básicos como saúde e educação, são fundamentais.

Esses movimentos começam no final da ditadura, quando se visava reconstruir a cidadania e os direitos sociais do país. É nesse momento que emergem as associações de moradores, organizadas para atender às demandas das populações locais, assim como as escolas de samba mirins, marcando uma transformação na própria forma de se ver o papel da criança e do adolescente nas escolas de samba⁴. Essa preocupação transforma-se em ação efetiva, com participantes das escolas de samba buscando recursos para manter suas oficinas de samba, percussão e porta-bandeira e mestre-sala, que cresceram muito entre os anos 1980 e 2000.

3 A Cidade do Samba Joãozinho Trinta foi fundada em 2006 no Santo Cristo, Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, mas muda de nome em 2011 após decreto do então prefeito Eduardo Paes para homenagear o famoso carnavalesco. Cidade do Samba, como é conhecida, é a área destinada aos barracões das escolas de samba do grupo especial.

4 Crianças e adolescentes sempre participaram das escolas de samba, mas só é possível encontrar um olhar específico para a juventude a partir das décadas de 1970-1980, com a emergência de trabalhos sociais organizados por bicheiros e pelas próprias associações de moradores nas quais as escolas de samba estavam inseridas.

A JUVENTUDE NO SAMBA E SUAS RELAÇÕES VICINAIS E INTERGERACIONAIS

Ressalto que, antes dos projetos desenvolvidos surgirem, já existiam situações partilhadas por indivíduos nas quais tanto a solidariedade quanto a dádiva estavam presentes, assim como as relações entre diferentes gerações de sambistas e esportistas, sem nenhum interesse econômico.

Tanto na literatura existente sobre o papel da vizinhança e da comunidade na consolidação do samba carioca (VALENÇA; VALENÇA, 1981), quanto em entrevistas realizadas por pesquisadores de samba e carnaval, fica evidente que, na formação dos subúrbios e de algumas favelas, criou-se uma espécie de relação familiar extensa para além dos laços óbvios de consanguinidade. Os amigos, os vizinhos e os parentes formavam uma só grande família, unida pelas atividades profissionais ou pelo lazer.

Reuniam-se homens e mulheres para festas de casamento, batizado, aniversário e mesmo velório. Juntos estavam também nas festas religiosas, ladainhas, devoções de santos e procissões, assim como nos carnavais, piqueniques ou em qualquer outro evento que consolidasse a amizade e que os entretivesse nos dias de folga. As atividades dos sindicatos profissionais eram comuns, e as atividades da própria escola de samba iam desde a escolha do figurino até a montagem da ala para o carnaval, fortalecendo assim os laços de compadrio, de amizade e de parentesco (ZALUAR, 1998; GONÇALVES, 2003; RIBEIRO, 2003).

Ensinar a tocar algum instrumento musical ou a arte de ser porta-bandeira e mestre-sala e de orientar a bateria da escola de samba; reunir as pessoas para fazerem as fantasias e adereços; tomar conta dos filhos de amigos e vizinhos; explicar matérias quando as crianças estavam em dificuldades escolares: tudo isso fazia – e ainda faz – parte do cotidiano de muitos moradores dos subúrbios e das favelas que estão inseridos em alguma atividade da escola de samba.

Muitos dos entrevistados apontaram essa convivência com “os mais velhos” como fundamental para a definição de quem eles seriam no futuro. A dádiva expressa nessas relações é considerada um fenômeno importante ou um princípio base no modelo sociológico. Para Godbout (1988, p. 44), “de modo negativo, entende-se por dádiva tudo o que circula na sociedade e não está ligado nem ao mercado, nem ao Estado (redistribuição), nem à violência física. De modo mais positivo, é o que circula em prol do ou em nome do laço social”.

Notamos, em primeiro lugar, que dentro das partilhas “busca-se romper o isolamento do indivíduo e situá-lo no contexto de suas relações sociais. Isso significa que cada indivíduo possui um sentimento de identidade compartilhada com os outros” (GODBOUT, 1998, p. 43). Em segundo lugar, notamos que os atores envolvidos nas partilhas valorizam o prazer na dádiva e negam a obrigação desse ato. Apenas nesse sentido a dádiva ganha equivalência: ela é importante tanto para quem dá quanto para quem recebe. E até aqui, talvez, a equivalência pretendida pelo mercado seja negada, já que

[a dádiva] é fundamental para romper o próprio isolamento e sentir a própria identidade. Daí o sentimento de poder, de transformação, de abertura, de vitalidade que invade os doadores, que dizem que recebem mais do que dão, e muitas vezes do próprio ato de dar. (GODBOUT, 1998, p. 49).

Esses projetos ou cursos, como os desenvolvidos pelas escolas de samba mirins e pelas escolas de samba sem tal divisão entre mirim e adulta, trabalham com a perspectiva intergeracional dentro da lógica da dádiva. É nesse sentido que percebemos uma mudança do propósito das atividades e da natureza da reciprocidade entre os membros das escolas de samba. Se antes havia a sociabilidade, no sentido que Simmel (2006) demonstra, e a reciprocidade tradicional tal como definida por Godbout (1998, p. 49, nota 8) – pura, sem interesses imediatos ou grandes problemas estruturais, mas restrita aos círculos de conhecidos de longa data –, hoje essa circulação ganha um novo significado, abrangendo também os desconhecidos. A escola de samba modernizou-se quanto à sociabilidade e à reciprocidade.

Maria Alice Rezende Gonçalves afirma que:

As escolas de samba podem ser entendidas como associações que inicialmente se restringiam a relações primárias, envolvendo pessoas que se conheciam entre si. Ao longo do tempo tornaram-se associações formadoras de redes sociais que incorporam estranhos, cujo objetivo final seria a distribuição de bens baseada em critérios amplos de justiça, ou seja, critérios que vão mais além dos locais, característicos das associações onde predominam os laços de amizade, vizinhança e parentesco. (GONÇALVES, 2003, p. 25, nota 6).

Nossas escolas de samba estão mais conscientes dessa transformação; cada vez mais o sentido da socialização se apresenta. Se antes se contava com a confraternização espontânea e a sempre difícil união dos moradores, hoje boa parte do convívio e da cooperação passa pela criação de projetos sociais e culturais. Estes, por sua vez, não apenas dariam conta de manter e divulgar a história da escola de samba, legitimando o papel de polo cultural de algumas comunidades (e de alguns bairros) do Rio de Janeiro, mas também poderiam orientar os jovens na direção de alternativas profissionais dentro do universo do samba.

Mesmo com todas as críticas que se possam fazer ao espírito mercantil e ao espetáculo midiático aos quais as escolas de samba teriam aderido, mesmo que haja críticas aos projetos relacionados e uma tensão entre o que é tradição e o que é inovação, a dedicação e a solidariedade que transparecem no trabalho (por vezes ainda voluntário) de alguns sambistas e no amor que eles manifestam por sua arte e cultura reforçam essa impressão. É o que já se nota na retomada das escolas de samba pelos seus componentes, no novo prestígio das velhas guardas, na recuperação das raízes afro-brasileiras da cultura local e no trabalho de prevenção e tratamento da violência entre os jovens, realizados formal e informalmente nas escolas de samba e, nas mirins, entendidas como projetos sociais.

Os entrevistados durante a pesquisa eram da classe popular e enfatizaram a importância da convivência com os mais velhos – alguns considerados mestres, mas chamados de tios e tias – nos espaços familiares, de trabalho e de lazer, ressaltando a importância da memória e o fato de terem aprendido seus ofícios, tanto no mundo do trabalho quanto no samba, a partir de uma tradição transmitida por meio da história oral.

Entre os entrevistados jovens, encontramos muitos meninos e meninas que

iniciam hoje uma carreira na música, na dança e continuam seus estudos, sob a orientação dos mais velhos; não é raro escutarmos que “fulano é meu padrinho” ou “minha madrinha” por dar força ou ajuda na carreira.

Alguns dos moradores mais velhos de um bairro – aqueles que se engajariam na construção da eficácia coletiva e da cultura cívica – apresentam uma face do princípio moderno da reciprocidade (PUTNAM, 2006; 2003; ZALUAR; RIBEIRO, 2009). Ampliam os laços para além da família, orientando jovens que estão em um momento de *fragilidade e vulnerabilidade* próprias da idade, investindo na preservação da memória de seu grupo social, da mesma maneira que evitam a perda de seus papéis sociais e o antigo isolamento da esfera social à medida que envelhecem.

Assim, é possível entender que, antes mesmo da existência de projetos culturais e sociais, já existia a preocupação de lideranças comunitárias em passar adiante a tradição do samba. Bem mais do que isso, existia também a preocupação de cuidar para que no cotidiano os fundadores ou *baluartes* fossem reconhecidos por sua autoridade e prestígio social. Império Serrano (e Império do Futuro) e Estação Primeira de Mangueira (e Mangueira do Amanhã) são dois bons exemplos.

É um marco dessa história a favela da Serrinha, localizada em Madureira, de onde emerge em 1983 o Grêmio Recreativo Escola de Samba Mirim Império do Futuro, em referência à sua escola-mãe, Império Serrano. Passo aqui a me referir à escola-mãe como aquela escola de samba que acolhe e assume de maneira mais efetiva uma ligação com as escolas mirins que surgem nesse contexto. A escola mirim Império do Futuro, criada pela família Cardoso dos Santos, importante dentro do cenário imperiano, é a pioneira enquanto projeto (LINO, 2001; 2002). Nos anos 1990, essa mesma Serrinha viu nascer o Centro Cultural Jongô da Serrinha (CCJS). Iniciado pelo Mestre Darcy do Jongô, o projeto passou a ser executado por vários de seus parentes, músicos e pesquisadores profissionais parceiros, que não pertenciam ao mesmo grupo que havia fundado a escola de samba mirim. Tanto no Império do Futuro quanto no CCJS, localizados no mesmo território, havia claramente um projeto social a ser desenvolvido, como aponta Ribeiro (2009; 2016). No CCJS, havia espaços que funcionavam como escola e como creche para os moradores e ainda como escolas de dança e de percussão. No G. R. C. E. S. M. Império do Futuro, aulas de percussão e adereços eram possíveis graças a projetos de capacitação profissional. Em ambas as iniciativas, laços comunitários foram restabelecidos, outros foram criados, e hoje, com a existência da Casa do Jongô⁵, esses movimentos ficam mais evidentes.

No momento em que este texto é escrito, tanto o Império do Futuro permanece em atividade, produzindo seu desfile com as crianças do Morro da Serrinha, como a Casa do Jongô retoma suas atividades, acolhendo crianças e jovens em seu espaço. Em ambos os casos, os desafios são muitos: desde a diminuição de verbas e projetos demandados do governo municipal até o enfrentamento da violência urbana. Nesse sentido, pensar a tradição, as relações intergeracionais e o engajamento

5 Casa do Jongô: sede do Jongô da Serrinha. Casa cedida por decreto da prefeitura de Eduardo Paes em 2013 que garante por 12 anos a utilização de uma casa no Morro da Serrinha, em Madureira, para o Centro Cultural Jongô da Serrinha.

cultural nesses espaços continua a ser uma constante para se realizar um trabalho bem-sucedido com a juventude local.

É relevante citar um outro caso. Desde a criação da Vila Olímpica da Mangueira, em 1984, e o início da parceria dessa escola de samba com diversas empresas, a existência de projetos culturais e esportivos nas escolas de samba tornou-se afinal uma realidade. Como isso ocorreu?

A tradicional escola de samba da Mangueira, do grupo mais importante do desfile de carnaval, havia iniciado seus projetos um pouco mais tarde, em 1985, mas, ao final da década de 1990, já tinha parcerias invejáveis e atendia várias turmas de jovens e adultos ao longo do mês, sempre com uma ampla variedade de cursos. Conseguiu, ainda naquele período, construir uma vila olímpica que funcionava e competia profissionalmente, com parcerias com a Xerox do Brasil, as Organizações Globo e a Petrobras. A escola de samba da Mangueira se institucionalizou, virou empresa parceira e cidadã nos moldes da responsabilidade social então emergente. Por fim, a Mangueira se tornou um paradigma para tantas outras escolas de samba, como aponta Gonçalves (2003).

Nos projetos desenvolvidos dentro das escolas de samba mirins, uma das questões que mais nos chamam atenção é a ênfase na tradição, no passado e na história com base na cultura oral e na transmissão do conhecimento de geração a geração, ou seja, por meio da socialização. Isso abre a possibilidade de haver a capacitação profissional simultaneamente ao estabelecimento do respeito às regras da organização, assim como o respeito mútuo entre pessoas de diferentes idades.

Escolas de samba como empresas, escolas de samba mirins como projetos sociais: essas relações passam a se dar a partir desse processo de redemocratização e de reorganização dos movimentos sociais vicinais. É nesse contexto de novos movimentos sociais e associativismos revistados que se agregam líderes comunitários e do carnaval carioca em torno da criação da Associação de Escolas de Samba Mirins, a AESM-Rio.

Aqui fazemos uma observação: ao trazermos exemplos do Morro da Serrinha, em Madureira/Vaz Lobo (Império Serrano, Jongo da Serrinha e hoje Casa do Jongo), e do Morro da Mangueira, podemos também refletir sobre a importância da AESM-Rio e das próprias relações entre as escolas-mães e escolas mirins. Se há uma ênfase nas relações vicinais (pensando o contexto comunitário) e nas relações intergeracionais (pensando internamente a organização de tais escolas mirins), as relações entre escolas-mães e escolas mirins são diferentes. Enquanto a Mangueira do Amanhã nasce e é gerida em estreito diálogo com a Estação Primeira de Mangueira, o mesmo não ocorre necessariamente com o Império do Futuro/Império Serrano, sendo a aproximação negociada gestão a gestão, e com o Império do Futuro funcionando de forma mais independente na gestão da escola mirim e na busca por recursos, por exemplo.

Esses modelos distintos de gestão e de relações entre escolas-mães e escolas mirins se repetem em outras agremiações. Geralmente escolas maiores e mais consolidadas (não em termos de tradição, mas de recursos) atuam de forma mais efetiva ao longo do ano com suas crianças e jovens em projetos continuados, como é o caso da Pimpolhos da Grande Rio, escola mirim localizada em Duque de Caxias, município da Baixada Fluminense, cuja escola-mãe é a Grande Rio. Ou mesmo o caso da Aprendizizes do Salgueiro, que funciona nas dependências da sua escola-mãe, o Salgueiro.

A RELEVÂNCIA DAS ASSOCIAÇÕES: O CASO DA AESM-RIO

Ao longo da pesquisa, percebi que seria mais interessante a perspectiva de acompanhar as atividades desenvolvidas pela AESM-Rio, que era atraente porque reunia todas as escolas de samba do Rio de Janeiro e possibilitava o acompanhamento dos projetos negociados e gerenciados pela associação, sem que necessariamente eu precisasse me deslocar entre as escolas de samba mirins e suas quadras, localizadas em toda a Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Também era atraente por possibilitar a observação de uma associação em sua dinâmica, que reúne escolas mirins de diferentes tipos: com maior apoio das escolas-mães, com menor apoio das escolas-mães, surgidas de projetos sociais em determinados territórios e sem ligação com outras escolas de samba, ou surgidas dentro da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Então, em vez de mergulhar em uma escola de samba mirim e suas redes de sociabilidade e perceber os conflitos internos e as negociações que ela precisa fazer para construir seu desfile composto apenas de crianças e adolescentes (o que também teria sido rico como trabalho etnográfico), acompanhar a AESM-Rio proporcionava uma visão mais ampla: 1) das políticas sociais e projetos de responsabilidade social com foco na juventude; 2) da dinâmica de negociação com o governo municipal; e 3) do diálogo com as escolas de samba mirins localizadas no subúrbio. Como regra, cada escola, naquele momento, precisava desfilar com um número de mil a mil e quinhentos componentes, de 6 a 18 anos, obrigatoriamente matriculados em escolas, tanto da rede pública quanto privada. Estar na escola era um pré-requisito para fazer parte do desfile, assim como dos projetos, que atendiam, ao longo do ano, um número significativamente menor de crianças e jovens em suas quadras. Ou seja, havia um conjunto menor de crianças e jovens atendidos pelos projetos financiados pela Prefeitura do Rio de Janeiro (e parceiros, em outros casos) e um grupo maior de crianças e jovens que desfilavam efetivamente no carnaval.

Os entrevistados com quem estabeleci interlocução demonstravam um profundo comprometimento com as crianças e jovens das suas comunidades. Os presidentes e diretores das escolas de samba mirins mantinham uma próxima relação de vizinhança com os componentes das escolas. Tinham crescido com os pais ou avós daqueles jovens que estavam sob sua responsabilidade. Levavam seus filhos e netos para a escola de samba mirim. O então presidente da escola de samba mirim Nova Geração do Estácio de Sá tinha uma filha porta-bandeira. A família de Dona Neuma⁶, da Mangueira, estava dividida entre a participação na escola de samba mãe e na escola de samba mirim. Jorge Torresmo, da Infantes do Lins, levava seus filhos para as festas, enquanto outras pessoas começaram a participar das escolas de samba mirins apenas para tomar conta de seus parentes.

Quando o foco desses projetos sociais é o desenvolvimento comunitário, como é o caso das escolas de samba mirins, muitas vezes a articulação com a escola é realizada por agentes locais, pessoas que cresceram nas vizinhanças, que conhecem e

6 Neuma Gonçalves da Silva (1922-2000) foi uma personalidade do carnaval ligada à Estação Primeira de Mangueira. Era filha de Saturnino Gonçalves, um dos fundadores da escola.

são amigos dos pais daqueles jovens inseridos no projeto, e que, ao longo do trabalho, acabam por se comprometer mais com a escola e a vizinhança, além de buscar alguma capacitação profissional.

Essa perspectiva simultaneamente familiar e vicinal, trazendo a dimensão do público e do privado nas relações, funciona naqueles espaços e, segundo os entrevistados, complementa a formação dos seus jovens. Quantas e quais são as escolas de samba mirins que estamos apresentando e como são caracterizadas?

Entre os anos 2000 e o carnaval de 2017, o número de escolas de samba mirins flutua. Temos hoje 16 escolas de samba mirins, e a maioria está ligada a uma escola-mãe (14), havendo maior concentração no grupo especial, que pode ter seu quadro alterado conforme os resultados apresentados no carnaval anualmente. Em 2017, são elas: Miúda do Cabuçu, Tijuquinha do Borel, Inocentes da Caprichosos, Golfinhos do Rio de Janeiro, Ainda Existem Crianças na Vila Kennedy, Império do Futuro, Corações Unidos do Ciep, Filhos da Águia, Pimpolhos da Grande Rio, Mangueira do Amanhã, Estrelinha da Mocidade, Aprendizes do Salgueiro, Petizes da Penha, Herdeiros da Vila, Nova Geração do Estácio de Sá, Infantes do Lins. A relação das escolas mirins com as escolas-mães dependerá das questões políticas internas das próprias escolas, dos recursos gerados e dos disponíveis para a confecção do carnaval, isto é, se as escolas-mães contribuem ou não para a confecção do carnaval das escolas mirins. As escolas de samba mirins não competem entre si e estão organizadas em duas associações, recebendo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro uma ajuda de custo para que, de forma igualitária, consigam montar seus carnavais. A criação de um desfile para as escolas de samba mirins foi concomitante à necessidade de criação de uma liga ou associação que congregasse essas escolas centralizadas em projetos sociais e desenvolvimento local. Como apontei em outro artigo,

A escola Império do Futuro, fundada em 1983, foi a pioneira das escolas mirins, e outras a seguiram, porém não tiveram continuidade imediata. Alegria da Passarela, fundada pela Escola de Samba do Salgueiro também em 1983, e Império das Princesas Negras (ligada à Escola de Samba Lins Imperial), fundada em 1984, não tiveram a mesma visibilidade que a primeira. Alegria da Passarela, de onde saiu o compositor Dudu Nobre e sua irmã, a porta-bandeira Lucinha Nobre, não teve uma continuidade nos desfiles organizados anualmente. Império das Princesas Negras, por sua vez, fez um único desfile em dezembro de 1984, portanto fora do carnaval. (RIBEIRO, 2016, p. 75-76).

Mangueira do Amanhã, escola mirim da Estação Primeira de Mangueira, é fundada em 1987, oriunda da vila olímpica em funcionamento desde 1984. Foi fundada também com o objetivo de comportar mais crianças que as atendidas na ala específica para elas. A cada ano, a ala das crianças só poderia integrar de 50 a 100 meninos e meninas, e a fundação da escola de samba mirim, integrada com as atividades do colégio e da vila olímpica, resolveria em grande parte o problema das crianças da Mangueira. Perguntada sobre qual papel sua mãe, Dona Neuma, teve na comunidade e na vizinhança, Chininha respondeu:

Minha mãe teve um papel muito importante. Ela era uma espécie de assistente social na comunidade. Ela tomava conta dos filhos das pessoas que iam trabalhar, ela ajudava a alfabetizar... Então ela teve um trabalho muito importante porque ela sempre tinha uma palavra de carinho pra todas as pessoas que a procuravam, que precisavam de ajuda, ela dentro das condições dela ela sempre procurou ajudar. Tanto é que ela, por exemplo, tinha vergonha de pedir a qualquer político alguma coisa pra mim e pra minhas irmãs, mas se qualquer vizinho chegasse com um problema que dependesse de um político pra resolver ela pedia na maior. Pra nós ela tinha certo recato, mas quando outras pessoas necessitavam desse tipo de ajuda ela não titubeava, ela ia imediatamente, telefonava, se identificava “olha, aqui é a Neuma da Mangueira, eu preciso falar a respeito de uma pessoa que precisa disso, daquilo...” E ela ia, na maior boa vontade. Mas pra nós não, ela não pedia nada não. Isso foi uma coisa muito importante na vida dela aqui em Mangueira⁷.

Essa fala é importante na medida em que explicita, na fundação das escolas mirins, algo que acontecia também nas escolas-mães: para o desenvolvimento das atividades que seriam realizadas durante todo o ano e não se restringiriam apenas ao carnaval, as relações com políticos e pessoas-chaves em cargos do governo eram fundamentais. Se antes, para conseguir um emprego para a, b ou c, a influência e as relações políticas eram utilizadas, agora, com a fundação das escolas mirins, que funcionavam com relativa autonomia e tinham como principal objetivo manter as crianças e jovens ocupados no período pré-carnaval, além de orientar para a profissionalização, esses contatos e uma maior institucionalização dessas relações se faziam necessários.

Segundo Helcy, conhecida como Dona Cissi⁸, também filha de Dona Neuma e ligada à escola de samba Mangueira do Amanhã, foi graças à criação da escola de samba mirim (e da vila olímpica) que crianças e jovens voltaram a estudar.

Após a fundação do Império do Futuro e da Mangueira do Amanhã, principalmente, houve a criação de escolas de samba mirins que tinham o mesmo objetivo: revelar talentos que pudessem ser absorvidos pela escola-mãe e inseri-los no mercado da música e da dança do Rio de Janeiro, assim como capacitar esses mesmos jovens para o trabalho de montagem e construção que o carnaval exigia: alegorias, adereços, fantasias e carros exigiam mão de obra, e nada melhor que unir a importância da cultura do carnaval carioca à inserção no mercado de trabalho.

O crescimento das escolas de samba mirins se dá gradualmente. Em 1988, a Herdeiros da Vila (ligada à escola Vila Isabel) é fundada e, no ano seguinte, a Alegria da Passarela é renomeada para Aprendiz do Salgueiro, por iniciativa e verba de Miro Garcia, patrono da escola. Em 1991, o Império das Princesas Negras volta a desfilar, agora com o nome de Infantes do Lins (Lins Imperial), porém só manterá sua presença constante no carnaval das mirins a partir de 1998. Também em 1991, a Ainda Existem Crianças na Vila Kennedy é fundada, seguida pela escola Estrelinhas da Mocidade, da Mocidade Independente de Padre Miguel, cuja primeira presidente será Beth de Andrade, nora do patrono da escola, Castor de Andrade. Miúda do Cabuçu e Golfinhos

7 Entrevista concedida à autora em 2007.

8 Em entrevista concedida à autora em 2007.

da Guanabara são algumas das últimas a serem criadas, ainda na década de 1990, com o objetivo de trabalhar com as vizinhanças onde as escolas estavam organizadas.

Como as escolas mirins se organizavam e organizavam seus desfiles? E como mantinham seus projetos sociais? Naquele momento, década de 1990, as escolas que não tinham patronos para apoiar seus desfiles ou manter os projetos sociais acabavam buscando iniciativas externas. A década de 1990 foi um período de fortalecimento do terceiro setor, que, auxiliado pela estabilidade da nossa moeda e a valorização do dólar frente a ela, manteve vários projetos ativos com recursos internacionais. O Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) financiava as atividades do Império do Futuro. Golfinhos da Guanabara e Herdeiros da Vila, por exemplo, tinham recursos do programa Comunidade Solidária, iniciativa da primeira-dama Ruth Cardoso⁹.

As festas nas quadras e as viagens de seus músicos, entre outros movimentos, auxiliavam em grande parte a manutenção das escolas. Até 2002, seus desfiles eram organizados pela Liga Independente das Escolas Mirins, que, segundo os entrevistados, para efeito prático, não beneficiava as escolas como um todo e orientava que elas deveriam ser encaradas como projetos sociais nos moldes da Mangueira. Mesmo com todo o apoio conseguido, para essas escolas era difícil atender a um número grande de crianças e adolescentes, já que poucas tinham a estrutura que a Mangueira conseguira organizar. A Mangueira tinha virado um paradigma no atendimento àquele jovem, morador das áreas mais precárias da cidade.

Não nos surpreende, portanto, que a institucionalização das parcerias com o poder público e o privado se tenha iniciado com escolas de samba como Império Serrano e Mangueira, justamente as que não tinham patronos para manter e garantir seus carnavais.

No caso das escolas mães, assim como a necessidade de apresentar bons carnavais e ganhar campeonatos, a busca por parceiros e carnavais patrocinados se faz presente, mas com outra perspectiva. Enquanto as escolas mirins necessitam de parceiros para sua manutenção e a manutenção dos projetos desenvolvidos nas suas vizinhanças pois não contam sempre com o auxílio das escolas mães, estas precisam de auxílio financeiro para montar seus carnavais, cada vez mais ricos e caros, dada a competição entre elas. É da necessidade de se ampliar o quadro de crianças e jovens atendidos individualmente por cada escola e da necessidade de se pensar na juventude carioca como um todo, não privilegiando este ou aquele bairro, que surge a proposta da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM-Rio).

A AESM-Rio, nesse sentido, será fundada como um projeto social que agregue as escolas do Rio de Janeiro e dê condições de igualdade para todas na construção do seu carnaval e na implantação dos seus projetos. Ela é fundada também a partir do rompimento com a antiga Liga das Escolas Mirins e passa, a partir de 2002, a contar com outras escolas e colaboradores.

Foram doze escolas de samba mirins fundadas de 1983 a 2001. Em 2001, com desfile previsto para 2002, a Filhos da Águia, da Portela, é fundada. Com a criação da AESM-Rio

9 Ruth Cardoso, antropóloga e professora universitária, foi primeira-dama do país de 1995 a 2003, durante os mandatos do seu marido, o presidente da república Fernando Henrique Cardoso.

em 2002, mais seis escolas de samba mirins surgem, atingindo, com seus projetos sociais, as seguintes localidades: Tijuca, Complexo do Alemão e Estácio, além dos municípios de Duque de Caxias e Niterói, adjacentes ao município do Rio. E o Projeto Mel, iniciativa da Secretaria Municipal de Esporte e Lazer que atende todo o município do Rio de Janeiro, vira escola de samba mirim em 2003, mas em 2017 já não desfila mais.

A AESM-Rio foi fundada em 2002 pelo professor Sérgio Murilo, então presidente da escola mirim Golfinhos da Guanabara e primeiro presidente da AESM-Rio. Essas escolas de samba foram pensadas em torno da associação como possíveis projetos (ou parceiras de projetos) de educação social que atenderiam a jovens de 14 a 21 anos em diversos ofícios relacionados ao carnaval¹⁰.

Desde o início, a proposta de uma associação das escolas mirins se deu de maneira diferenciada. Seu funcionamento, assim como o das escolas mães, é contínuo. Seu tempo se divide entre a manutenção dos projetos sociais conseguidos durante o ano e a construção do seu carnaval. O carnaval está ligado de forma irremediável aos projetos sociais, já que eles privilegiam a própria montagem do carnaval, principalmente as oficinas de costura, adereço e montagem de carros alegóricos ministradas para os componentes mais velhos das escolas mirins.

É notável a predominância das relações intergeracionais: cada ala, cada setor tem um padrinho ou madrinha, que pode participar doando fantasias, comidas para as festas das escolas, ou organizando passeios etc. E, durante os desfiles, cada dez crianças são assistidas por um adulto (geralmente pais e familiares das crianças e integrantes das escolas mães) que se responsabiliza por elas, cuidando da estrutura e do andamento do desfile.

Para a montagem do carnaval e a realização dos desfiles, estas escolas trabalham com doação de fantasias e reciclagem de material. Uma das regras é que as fantasias das crianças não podem ser vendidas; e é por uma questão de logística, já que muitas das escolas não têm condições de manter um carnaval para mais de mil crianças. Mesmo com a subvenção que recebem, os materiais são reaproveitados de ano para ano. Há trocas dentro das escolas mirins e com as escolas mães, as suas próprias e as outras. Aplica-se o mesmo procedimento às estruturas metálicas utilizadas na construção de carros alegóricos e aos instrumentos musicais. É positiva a reciclagem deste material, pois ensina às crianças sobre a necessidade de se preservar o meio ambiente.

Outro ponto positivo é o fato de trabalharem com a lógica comunitária, abrindo vagas nos desfiles para bairros que não têm escolas de samba mirins, estimulando a convivência com outras vizinhanças e o diálogo com outros moradores da cidade. A convivência comunitária se dá assim em um espaço seguro, o da quadra da escola, fortalecendo a sociabilidade entre os moradores do bairro e com os de outros bairros.

Durante o tempo da pesquisa, as escolas mirins desfilavam abrindo o carnaval, na sexta-feira; hoje elas encerram, desfilando na terça-feira. Entre elas não haveria competição – ou seja, uma ganhadora – a partir do julgamento dos quesitos essenciais para um desfile de escolas de samba. Todas as escolas mirins seriam assim privilegiadas no conjunto de suas atividades, sendo premiadas em suas melhores

10 Fundadoras da AESM-Rio: Mangueira do Amanhã, Golfinhos da Guanabara, Herdeiros da Vila, Aprendizes do Salgueiro, Petizes da Penha, Miúda do Cabuçu, Corações Unidos do Ciep.

alas, dando a oportunidade para que todas as crianças e adolescentes envolvidos sejam, de alguma maneira, premiados.

Fundação	Escola de samba mirim	Escola de samba mãe	Bairro de funcionamento
Década de 1960	Criação da ala das crianças	Inicia-se na Mangueira e se espalha para outras escolas	–
1983	Império do Futuro	Império Serrano	Madureira e adjacências
	Alegria da Passarela (extinta, substituída pela Aprendizizes do Salgueiro)	Salgueiro	Grajaú, Andaraí e entorno
1984	Império das Princesas Negras (apenas um desfile, em dezembro de 1984, substituída pela Infantes do Lins)	Lins Imperial	Grande Méier
1985	Corações Unidos do Ciep	–	–
1987	Mangueira do Amanhã	Mangueira	Mangueira
1988	Fundação da Liga Independente das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a LIESM-RJ		Tem sede na Vila Kennedy
	Herdeiros da Vila	Vila Isabel	Vila Isabel e entorno
1989	Aprendizes do Salgueiro	Salgueiro	Grajaú, Andaraí e entorno
1991	Infantes do Lins	Lins Imperial	Grande Méier
	Ainda Existem Crianças na Vila Kennedy	Unidos da Vila Kennedy	Vila Kennedy
1992	Estrelinhas da Mocidade	Mocidade Independente de Padre Miguel	Realengo, Padre Miguel, Bangu
	Nova Geração do Estácio de Sá (ano de criação)	Estácio de Sá	Estácio
1993	Miúda do Cabuçu	Unidos de Cabuçu	Lins
1995	Golfinhos da Guanabara	–	Santa Teresa

2000	Cidade Imperial	–	Petrópolis
2001	Filhos da Água	Portela	Oswaldo Cruz, Madureira e Bento Ribeiro
2002	Fundação da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a AESM-Rio		Sua sede dependerá de qual escola é a presidente da AESM-Rio
	Tijuquinha do Borel	Unidos da Tijuca	Tijuca
	Petizes da Penha	–	Complexo do Alemão
	Pimpolhos da Grande Rio	Grande Rio	Duque de Caxias
2003	Nova Geração do Estácio de Sá (primeiro desfile, já associada a AESM-Rio)	Estácio de Sá	Estácio
	Meninada, Esperança e Liberdade. Mel do Futuro	–	–
2006	Virando Esperança	Viradouro	Niterói
	Inocentes da Caprichosos	Caprichosos de Pilares	Pilares

Tabela 1 - Cronologia das escolas de samba mirins (anos 1960-2006, ano em que as últimas escolas foram fundadas). Fonte: elaboração da Autora^{II}

Apoiadas inicialmente pelo projeto Célula Cultural, nos anos 2000 as escolas mirins chegaram a ter 12 núcleos de capacitação de jovens, atendendo quase 2.000 pessoas em diversos bairros do Rio de Janeiro.

Dessa forma criou-se a seguinte rede: escolas-mães financiam as escolas mirins de acordo com suas possibilidades, mas o básico do desfile seria garantido por uma subvenção da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro – Riotur. Cada escola mantém seus projetos sociais de acordo com sua articulação política e capacidade de obtenção de recursos, pois, a partir daquele momento, elas são pensadas como empresas e conseguem recursos para seus projetos na rubrica de responsabilidade social empresarial.

No desenvolvimento dos projetos, priorizam-se a transmissão da cultura carioca e a manutenção do carnaval, com a criação de diversas oficinas que abordam desde adereços e fantasias até dança e percussão, ensinando aos jovens a arte de ser porta-bandeira ou mestre-sala, ou de tocar na bateria da escola, permitindo que comecem bem cedo a se sentir parte do carnaval e de sua escola de samba. Nesse sentido, a criação da AESM-Rio é fundamental pois organizou a profissionalização dos componentes da escola de samba

^{II} Tabela desenvolvida a partir de entrevistas, de artigos da mídia e do *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro* (Iphan/MINC, 2007). Ressalto que as escolas mirins que aparecem no artigo foram fundadas até 2006.

mirim, criando outras perspectivas de emprego, gerando renda para diversas famílias que vivem do carnaval e estimulando o retorno dos componentes aos bancos escolares, já que não há possibilidade de desfile sem a matrícula escolar.

Além da estrutura institucional e dos discursos e práticas sobre políticas sociais instituídos nas escolas de samba, passamos a acompanhar os atores desses projetos: diretores e responsáveis por alas e presidentes das escolas mirins trabalham durante todo o ano na manutenção e preparação do carnaval, não se preocupando apenas com aspectos logísticos, turísticos ou comerciais, como muitos podem pensar.

Foi a partir das entrevistas e das observações participantes que acompanhamos os discursos e as práticas desses atores, suas relações com suas próprias famílias e como a preocupação com o outro e com os projetos desenvolvidos nas suas escolas de samba espelha em grande parte suas próprias preocupações familiares, trajetórias e envolvimento com a comunidade. Foi também a partir das observações que conseguimos dar conta, sempre em parte, do universo dessas pessoas: suas relações próximas e distantes com o tráfico local, discursos sobre intolerância religiosa e racismo, e a perspectiva sobre qual seria o papel da escola de samba hoje, sempre se modificando e ganhando outros contornos que não apenas o cultural. Na fala de um ex-presidente,

É está ali vendo o trabalho dar frutos, que se fosse uma coisa que não chamasse a atenção não teria público, nós fazemos nossas festas são sempre lotadas, sempre tem muita gente, e é aquilo, dentro de uma organização, dentro de um padrão que a criança acaba aprendendo também a se sociabilizar com as outras entendeu? Não tem aquela competição, é muito comum você ver um presidente de escola mirim tá arrumando a criança da outra, então isso sempre é, a gente consegue também passar pra criança essa ideia entendeu? De não ter concurso e todos se ajudarem¹².

Além da solidariedade e da própria socialização no samba carioca, outras concepções importantes aparecem, como a inserção na escola mãe e futura profissionalização – seja no carnaval, seja nas diversas oportunidades que surgem em forma de oficina – ou como a preocupação com a vizinhança e os vínculos criados entre as crianças.

ALGUMAS CONCLUSÕES

A história dessas associações tem mostrado que todas elas têm origem na esfera doméstica. São vizinhos, amigos e/ou parentes que se reuniram para entretenimento. Essas reuniões estreitavam relações e mobilizavam seus integrantes a realizar outras atividades sem nenhuma sistematização ou apoio externo. O cerne do trabalho social nelas desenvolvido foi a ação voluntária da parte de alguns integrantes, que posteriormente se estendeu em redes envolvendo estranhos. [...] O samba, neste contexto, é o que alimenta e fortalece o vínculo social neste tipo de associação (GONÇALVES, 2003, p. 25-26).

¹² Entrevista concedida à autora em 2007.

A criação da AESM-Rio em 2002 veio a consolidar um modelo de gestão de recursos em escolas de samba: uma constante na parceria público-privado, de forma a auxiliar a capacitação política e as demandas dos jovens em suas vizinhanças.

Como, desde o início da sua história, as escolas de samba tinham como prática se organizarem em torno das suas vizinhanças, este aspecto é o que há de mais latente nas escolas mirins. As escolas-mães cresceram e estão abertas a qualquer pessoa que possa pagar para desfilar no carnaval. As escolas mirins não. Como os projetos sociais não têm capacidade para absorver crianças de toda a cidade, só atuam com as das vizinhanças onde se localizam ou cujas famílias mantêm alguma relação com as escolas. Como a ajuda de custo para o profissional que faz parte desses projetos é pequena, geralmente se utilizam voluntários e pessoas da própria escola mirim que conhecem seus integrantes.

Muitas escolas mirins absorvem o contingente discente de suas vizinhanças, estabelecendo maior parceria com as escolas da rede pública municipal e estadual, com troca de espaços de lazer para festas e oficinas, que podem funcionar dentro da própria escola onde a criança estuda caso não haja espaço hábil para desenvolver os projetos na quadra.

Se uma escola de samba hoje está voltada para perspectivas financeiras, empresariais e turísticas, a AESM-Rio já nasce com o objetivo de pensar políticas sociais locais para seus mais de 25 mil integrantes e sua adesão a comunidades locais. Essas políticas sociais são, na maior parte das vezes, apoiadas por empresas nacionais, estatais ou privadas, sob a rubrica de responsabilidade social, e devem se adaptar de alguma forma, mas não necessariamente, aos objetivos do milênio estabelecidos pela Organização Mundial da Saúde – OMS. Como estamos falando de crianças e adolescentes, esses objetivos não são todos inseridos nos projetos – empoderamento da população feminina, capacitação para o trabalho, meio ambiente e desenvolvimento sustentável, entre outras, são questões que, integradas, não apenas protegeriam a saúde da população local, como, ao melhorar as condições de vida na vizinhança, diminuiriam a vulnerabilidade juvenil.

Ao ser criada, a AESM-Rio fomenta o (re)encontro das vizinhanças com suas escolas de samba por meio da oferta de cursos existentes nesses espaços, sem privilegiar gênero, cor/raça, religião. Fomenta também que escolas de samba de diferentes vizinhanças dialoguem na busca por melhores projetos para suas crianças e adolescentes, trocando experiências e criando uma rede para a construção do carnaval das crianças. Em comum, essas escolas buscam o desenvolvimento das habilidades pessoais, principalmente as esportivas e culturais, que trazem para essas crianças e jovens noções de cidadania, liderança e construção de identidade, assim como disciplina, confiança, integração e sentimento de pertencimento.

O desenvolvimento dessas habilidades pessoais torna-se mais importante na medida em que há o envolvimento maior do jovem no fazer coletivo e o desenvolvimento do respeito por si próprio, pelos colegas e pelos mais velhos. Essas relações intergeracionais evidenciam o reforço da participação popular e da ação comunitária, já que alguns desses projetos têm-se iniciado dentro das comunidades e por uma demanda delas, sendo apenas institucionalizados no âmbito da AESM-Rio.

Dessa forma, as relações de confiança estabelecidas são construídas entre

crianças/jovens e morador local/liderança comunitária, favorecendo as relações intergeracionais e vicinais, questões que, ao acompanharmos o carnaval carioca e os desfiles das escolas de samba mirins, percebemos ainda nos dias atuais.

SOBRE A AUTORA

ANA PAULA ALVES RIBEIRO é antropóloga, doutora em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora adjunta da UERJ.
E-mail: anapalvesribeiro@gmail.com

REFERÊNCIAS

- AESM-Rio – Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro. Disponível em: <goo.gl/Ltk6zb>; <goo.gl/SnhtrR>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- CCJS – Centro Cultural Jongo da Serrinha. Disponível em: <goo.gl/hjxewR>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1996.
- GODBOUT, Jacques T. Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, out. 1998.
- GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *A vila olímpica da verde e rosa*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- IPHAN/MINC. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*. Proponente: Centro Cultural Cartola. Supervisão e financiamento: Iphan/MinC. Apoio: Seppir – Fundação Cultural Palmares. Rio de Janeiro, 2007.
- LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Disponível em: <goo.gl/ec7aUf>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- LINO, Valdemir dos Santos. *Futurarte: causas que levam adolescentes a negar sua cultura e buscar o tráfico de drogas como forma de vida*. 2001. Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na Disciplina Projeto de Monografia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *Uma proposta do Serviço Social no samba da Serrinha: um olhar sobre a juventude do samba*. 2002. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia). Faculdade de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2002.
- PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- _____. *Vamos jogar juntos*, 2003. Disponível em: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/2_vamos%20jogar%20juntos.PDF>. Acesso em: 5 maio 2008.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves. *Samba são pés que passam fecundando o chão...* Madureira: Sociabilidade e conflito em um subúrbio musical. 137 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *Novas conexões, velhos associativismos: projetos sociais em escolas de samba mirins*. 200 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Tem criança no samba... ou as três décadas do GRCEM Império do Futuro*. In: SANTOS, Myrian Se-

- púlveda (Org.). *Nos quintais do samba da grande Madureira*. Memória, história e imagens de ontem e hoje. São Paulo: Editora Olhares, 2016.
- SILVA, Marília Barboza da; OLIVEIRA F. Arthur L. de. *Silas de Oliveira – do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.
- SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano*. O império do samba. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.
- VASCONCELLOS, Francisco. *Império Serrano – Primeiro decênio, 1947/1956*. Ensaios de Carnaval, número 2. Rio de Janeiro, s/e, 1991.
- ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil volume 4 – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZALUAR, Alba; RIBEIRO, Ana Paula Alves. Teoria da eficácia coletiva e violência: o paradoxo do subúrbio carioca. *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 84, p. 175-197, jul. 2009.

Um mapa das relações entre o *rap* das periferias de São Paulo e o samba

[*A map of the relations between the rap from the outskirts of São Paulo and the samba*

Walter Garcia¹

RESUMO • O artigo tem por objetivo mapear as relações que o *rap* produzido na cidade de São Paulo estabeleceu, desde a década de 1990, com o samba. Em perspectiva interdisciplinar, o mapa apresenta e discute sete pontos: 1) a importância do samba para a formação musical de MCs e DJs; 2) a presença do samba e do *rap* em bailes *black* e, posteriormente, em gravadoras que se originaram de equipes que organizavam estes bailes; 3) a função política e social da música nos momentos de lazer de bairros periféricos; 4) canções que buscaram fundir *rap* e samba em suas formas; 5) canções e discos que buscaram justapor *rap* e samba, o que tornou mais evidentes as diferenças; 6) conflitos entre o *rap* e o samba atravessados por questões de etnia, de ideologia, de mercado ou de gênero; 7) a noção de que o pagode e o *rap* construíram juntos uma identidade masculina negra periférica. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular brasileira; crítica cultural materialista; *rap*; samba; sociedade brasileira contemporânea. • **ABSTRACT**

• The main purpose of this paper is to discuss the relationships that rap produced in the city of São Paulo established with samba since the 1990s. In the interdisciplinary perspective that one takes, the map presents and analyses seven points: 1) the importance of the samba for the musical formation of MCs and DJs; 2) the samba and the rap in black parties and later in record companies; 3) the political and social function of the music in leisure time, in the outskirts of São Paulo; 4) the forms of songs that sought to mix the rap and the samba; 5) the senses of songs and albums that sought to juxtapose the rap and the samba; 6) the conflicts between the rap and the samba caused by ethnic and racial relationships, ideological disputes, competitions in music market or gender relationships; 7) the contribution of the “pagode” and the rap to peripheral black male subjectivity construction. • **KEYWORDS** • Brazilian popular music; materialist cultural criticism; rap; samba; Brazilian contemporary society.

Recebido em 19 de abril de 2018

Aprovado em 1º de agosto de 2018

GARCIA, Walter. Um mapa das relações entre o *rap* das periferias de São Paulo e o samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 208-229, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p208-229>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Em 2017, durante o debate que se seguiu à mesa “Samba e comunidade”, dentro do Colóquio Repensando o “Popular”, uma das perguntas encaminhadas pela plateia questionou o lugar do samba no processo de ressignificação das culturas das periferias de São Paulo a partir da década de 1990². Participando da mesa, Chapinha, um dos fundadores do Samba da Vela, respondeu que o samba é “instrumento de formação da cidadania” tanto quanto outras práticas artísticas. E que Sergio Vaz adotou a máxima “Aqui o silêncio é uma prece”, do Samba da Vela, quando criou o sarau da Cooperifa, em 2001 (com Marco Iadoccico, conhecido como Marco Pezão)³.

Partindo do pressuposto, sabidamente batidíssimo, de que o samba é o gênero musical que se tornou, por excelência, símbolo da nacionalidade brasileira⁴, o tema nada tem de simples. Para ficar na consideração mais óbvia, abordá-lo em sua complexidade implicaria o exame das relações entre os vários estilos de samba e diversas expressões artísticas – as artes dos quatro elementos do *hip-hop* (DJs, MCs, *b-boys* e *b-girls*, grafiteiros e grafiteiras), os diferentes gêneros musicais produzidos nas periferias, a literatura, o teatro, o pixo, além de modalidades culturais (como cinema, balé, coral, orquestra, banda) que passaram a ser oferecidas nesses bairros “onde ‘educação é artigo de luxo’” (BOTELHO; GARCIA; ROSA, 2016, p. 177 e 185).

Permanecendo nos limites de contribuição ao tema, este artigo tem por objetivo mapear as relações que o *rap* de São Paulo vem estabelecendo com o samba – tomado como gênero musical, na sua pluralidade de estilos. Para tanto, foram pesquisados

2 O Colóquio Repensando o “Popular” foi promovido pelo Laboratório Interdisciplinar do Instituto de Estudos Brasileiros da USP nos dias 26 e 27 de outubro de 2017. Realizada no primeiro dia do evento, a mesa “Samba e comunidade” contou com as participações de Amailton Magno Azevedo, Ana Elisa Camargos, Chapinha, Carlos Pires (mediação) e Rachel Sciré (mediação).

3 Sobre o Samba da Vela, consultar: Campos (2013). *Não é o caso de desenvolver o assunto, mas note-se a proximidade entre o bordão* “Aqui o silêncio é uma prece” (escrito no bar de Chapinha, local onde a roda do Samba da Vela se realizava de 2000 até 2002, e depois em um cartaz, na Casa de Cultura de Santo Amaro, onde a roda passou a ser realizada) e o espiritismo. Sobre a criação do sarau da Cooperifa e, nele, a adoção do mote do Samba da Vela, consultar: Nascimento, Érica (2011, p. 60-62) e Leite (2014, p. 43-47 e 49).

4 O fato de já fazer parte do senso comum não torna, é óbvio, o tema irrelevante para a pesquisa acadêmica. Para três estudos esclarecedores, consultar: Sandroni (2012), Cunha (2004) e Fenerick (2005).

discos, canções, peças teatrais, entrevistas com artistas, debates e estudos produzidos desde a década de 1990. Do conjunto, extraíram-se sete pontos que condensam um processo marcado por alianças e tensões (D'ANDREA, 2013a, p. 77-78, 239-247).

OUVINDO RÁDIO, TOCANDO NA LATA

O primeiro desses pontos é a presença recorrente do samba na formação musical e, de modo mais amplo, nas práticas sociais, culturais e políticas de MCs e DJs que viveram a infância e a adolescência em bairros periféricos paulistanos, nas décadas de 1970 e 1980. Citarei seis casos exemplares.

Mano Brown, que nasceu no ano de 1970 e que cresceu no bairro do Capão Redondo, na zona sul de São Paulo, com “15 pra 16 anos” estava “sempre duro, desempregado, aí ia no samba, cantava, comia, bebia, arrumava namorada” (MANO BROWN, 2017). Então, comprou um repique de mão e chegou a pensar em seguir no mundo do samba (MANO BROWN, 2017)⁵. Não seguiu, como se sabe. Mas, segundo diria em entrevista (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010)⁶, a experiência lhe valeu quando passou a frequentar a estação São Bento do Metrô, “primeiro epicentro de *hip-hop* no Brasil”, território “para compartilhar e comungar ideias” (BOTELHO; GARCIA; ROSA, 2016, p. 179-180) e também para resolver conflitos (SILVA, 1998, p. 59-63)⁷: Mano Brown foi um dos jovens que, não dispendo de rádio ou de outros equipamentos, tocavam na lata de lixo de metal que tinha, conforme ele recordaria, “uma sonoridade cabulosa” (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010).

Antes de Mano Brown, Thaíde já tocara “na lata de lixo da São Bento” para a Back Spin, equipe de *break* de que então participava, e já cantara *rap* ao som da lata. Para tocar, Thaíde fez uso da sua experiência com o atabaque, que aprendera no candomblé (ALVES, 2004, p. 45)⁸. Além disso, afirmou que o samba, o forró e o (hoje chamado) brega foram os ritmos com que se identificara durante a infância, na década de 1970⁹.

5 Nessa entrevista, concedida em 2017, Mano Brown afirma que “Tocava bem, era partideiro, improvisava meia hora. Eu fazia *freestyle* no samba. Eu era bom nisso. Tinha um monte de rima. Meu *rap* já vem daí, com palavras complexas. Não era rima pobre, não” (MANO BROWN, 2017). Note-se que ele se refere à habilidade de improvisar no partido-alto. Sobre a composição de canções no mundo do samba, a recordação de Brown, em entrevista concedida em 2000, expôs outro sentimento: “Eu tentei fazer uns sambas, mas não deu... Samba é diferente. Eu aprendi a ser um cara ligeiro foi no *rap*” (MANO BROWN, 2000).

6 Sobre o assunto, assistir principalmente à passagem de 54:16 a 55:31 do documentário de Botelho (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010).

7 Sobre o assunto, também consultar: Azevedo & Silva (1999, p. 79-80).

8 José Carlos Gomes da Silva observa que tocar na lata de lixo “se tornou símbolo de identificação de uma geração, frequentemente utilizado para diferenciar a primeira geração de integrantes do movimento hip hop daqueles que vieram posteriormente” (SILVA, 1998, p. 60).

9 Anotei a afirmação durante o debate “Samba e *rap*: parentes, vizinhos ou ilustres desconhecidos”, com Chapinha e Thaíde, no qual trabalhei como mediador. O debate ocorreu na Biblioteca Municipal Belmonte, na cidade de São Paulo, em 13 de setembro de 2008.

Mas ouvia “principalmente os sambas da malandragem, como os Originais do Samba, a Fantástica Bateria, Jorge Ben, que é diferente do Jorge Ben Jor que se conhece hoje em dia”. Thaíde afirmou ainda que, para ele, “começou uma revolução” quando ouviu o samba “Malandro”, gravado por Jorge Aragão em 1983: “Essa música dizia exatamente o que a gente vivia na favela: ‘Malandro, eu ando querendo falar com você/ Você ’tá sabendo que o Zeca morreu/ Por causa de intrigas que teve com a lei’. Na periferia todo dia acontece isso e não é de agora” (ALVES, 2004, p. 19-20)¹⁰.

Quando jovem, Thaíde morava “na Vila Missionária, zona sul da cidade” (ALVES, 2004, p. 26). Ele nasceu em 1967, um ano depois de DJ Hum, com quem trabalharia de 1988 a 2000. DJ Hum cresceu no município de Ferraz de Vasconcelos (BIONDI, 1998, p. 20). Um dos “marcos da [sua] história pessoal” é a “experiência do samba e do *soul* como repertório de audição” desde a adolescência (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 77-78)¹¹. Sharylaine, que nasceu em 1969 e também fez parte “da primeira geração de rappers” da cidade de São Paulo, atribuiu à família “o fato de, tendo contato com o mundo dos bailes, conhecer pessoas que a levaram para a estação São Bento do Metrô”: seu avô “tocava cuíca”; seu pai “cantava samba” e “era mestre de bateria de escola de samba”; e sua mãe “saía na noite para cantar” com um tio “que era baterista” – “Quando eu nasci minha mãe já não cantava mais, mas meu pai ainda cantava” (LIMA, 2005, p. 73-74)¹².

Mais dois MCs complementam os exemplos. Sabotage nasceu em 1973 e cresceu na favela do Canão, próximo ao Aeroporto de Congonhas. Com 15 anos, na década de 1980, um samba de Chico Buarque “que tocava na rádio AM de [sua mãe] Dona Ivonete” chamou-lhe atenção: “Eu me via naquela música ‘O meu guri’, do Chico, e me imaginava cantando aquilo. Aquilo era o meu retrato no morro”. Em outro momento, Sabotage afirmou ter escutado “muito samba, samba-rock”, mas também que ensaiara as suas músicas “em cima de forró” ou de Leo Jaime. Já no ano 2000, ele e Mano Brown “planejaram fazer um *rap*” no som de “A tamba”, gravado por Jorge Ben para o LP *Samba esquema novo*, de 1963. Mas o projeto

10 No terceiro verso do samba, a memória de Thaíde substituiu “brigas” por “intrigas” (ARAGÃO, 1983).

11 Em 1986, DJ Hum “já tocava numa das maiores equipes *black* de São Paulo, a Kaskata’s, [e] entrou nas competições da São Bento como *b-boy* da Back Spin. [...] Depois da Kaskata’s, Hum foi ser DJ da Zimbabwe, onde começou a ganhar projeção e seguidores”. Em 1988, a dupla Thaíde & DJ Hum participou da coletânea *Hip-Hop cultura de rua*, lançada pela gravadora Eldorado, com duas faixas: “Corpo fechado” e “Homens da lei” (ASSEF, 2003, p. 181-119). Para os fonogramas, escutar: Vários (1988a).

12 Fugiria aos propósitos deste artigo analisar a declaração da *rapper* sobre o pai haver continuado a cantar, e a mãe, não. O fato, porém, tem grande interesse à medida que aponta inequivocamente para relações entre a arte e a sobrevivência atravessadas por questões de gênero. Sharylaine “montou o primeiro grupo [de rap] formado só por mulheres, em 1986, o ‘Rap Girl’s’”. Em 1989, participou com “Nossos dias” do disco *Consciência Black*, lançado pela Zimbabwe (PINTO, 2017). Para o fonograma, escutar: Vários (1989).

“jamais se concretizou” (TONI C., 2013, p. 29-30, 43-44, 198, 119)¹³. Criolo, que nasceu em 1975 e foi criado no Grajaú, disse, em 2017, que “sempre o samba estava presente: por amigos, pelos meus pais, pessoas dos barracos vizinhos... O samba que descrevia o nosso cotidiano, a nossa malandragem”. E citou, dentre outros, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Moreira da Silva (CRIOLO, 2017a).

EQUIPES DE BAILE, GRAVADORAS

Vinculado ao primeiro ponto, o segundo desdobra o “mundo dos bailes” referido por Sharylaine. Nos anos 1970, segundo o antropólogo José Carlos Gomes da Silva (1998), “as equipes pioneiras [...] privilegiaram a *black music* norte-americana, o *soul* e o *funk*”. Contudo, “em meio a estes gêneros, o baile *black* abria possibilidades para as apresentações de grupos nacionais de samba e outras práticas relacionadas à música negra”. Quanto ao *rap*, os “eventos de grande porte” organizados pelas equipes de baile e a cultura de rua do *hip-hop* “permaneceram separados” até a passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Nesse período, “por iniciativa da Chic Show, surgiu o Clube do Rap, um espaço no qual os grupos que estavam iniciando podiam mostrar seus trabalhos” (SILVA, 1998, p. 70-74)¹⁴. Em 1991, segundo se lia na capa do caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, os bailes promovidos pela

13 O som de Jorge Ben deve ser entendido a partir do “mundo do *rap*” e, portanto, na chave da construção de uma identidade étnica: trata-se de um artista negro “desde sempre difundido no mercado fonográfico hegemônico e que teve presença fundamental nos bailes organizados e frequentados por negros em São Paulo desde a década de 1970” (GARCIA, 2011, p. 231). Já o samba de Chico Buarque indica uma das questões complexas que atravessam este mapeamento: a relação entre o sistema da MPB e o processo de resignificação das culturas das periferias. De um lado, duas das marcas deste processo são “a constituição de expressões artísticas próprias, que falam das periferias a partir de pontos de vista nela situados” e “a denúncia das condições de vida que, ao mesmo tempo, afirma a dignidade das pessoas que habitam estes bairros” (BOTELHO; GARCIA; ROSA, 2016, p. 185). De outro, embora os valores da MPB venham se modificando desde a sua criação nos anos 1960 (SANDRONI, 2004, p. 23-35), a sua consolidação, na década seguinte, definiu o vínculo com as classes médias dos grandes centros urbanos, “com acesso ao ensino médio e superior”, herdeiras “de uma ideologia nacionalista integradora (no campo político)” e, entretanto, abertas “a uma nova cultura de consumo ‘cosmopolita’ (no campo socioeconômico)” (NAPOLITANO, 2002a, p. 2-3). Assim, via de regra e salvo exceções, os diversos pontos de vista que estruturam as obras da MPB olham as classes economicamente baixas do alto e/ou a distância, e nessas obras se expressa, por mais desconfortável que seja o lugar contemplado e descrito, a sensação de conforto (GARCIA, 2013). As divergências, porém, não impossibilitaram contatos concretos entre o *rap* e a MPB, e algumas vezes o samba atuou como elo, com sentidos, alcances e problemas que variaram caso a caso. Para “O meu guri”, escutar: Buarque (1981). Para “A tamba”, escutar: Ben (2001).

14 Marcelo Segreto faz uma interessante análise da canção “Sr. Tempo Bom”, lançada em 1996, ressaltando componentes da cultura *black* dos anos 1970 e do *hip-hop* dos anos 1980 exaltados na letra composta por Thaíde, assim como referências a programas de televisão e a espaços da cidade, além da citação de “Saudosa maloca” (Adoniran Barbosa). Além disso, Segreto descreve em profundidade os recursos de compatibilização entre a letra e a melodia mobilizados por Thaíde e DJ Hum (SEGRETO, 2015, p. 105-112). Para o videoclipe da canção, também lançado em 1996, assistir: Thaíde, DJ Hum (2017).

Kaskata's mesclavam “*rappers* nacionais e estrangeiros” (LEITÃO, 1991a), e havia a estimativa de que “mais de 80 mil pessoas” assistiam a shows de rappers em bailes *black*, a cada final de semana (LEITÃO, 1991b)¹⁵.

Estruturando-se e capitalizando-se, algumas das equipes de baile se tornaram gravadoras, que, à margem do mercado fonográfico hegemônico, produziram coletâneas como *A ousadia do rap*, lançada pela Kaskata's em 1987 (VÁRIOS, 1987), *O som das ruas*, lançada pela Chic Show em 1988¹⁶, e *Consciência black*, lançada pela Zimbabwe Colors em 1989 (VÁRIOS, 1989)¹⁷. Para este último disco, o Racionais MC's realizou as primeiras gravações de “Pânico na zona sul” (de Mano Brown) e “Tempos difíceis” (de Edy Rock e KL Jay). A seguir, a Zimbabwe produziria os três primeiros LPs do Racionais: *Holocausto urbano*, em 1990, *Escolha seu caminho*, em 1992, e *Raio X Brasil*, em 1993 (RACIONAIS MC'S, s.d.).

Nos limites deste artigo, não cabe discutir os problemas que surgiram nas relações comerciais entre diversos grupos de *rap* e gravadoras, que diversificaram a atuação das equipes de baile¹⁸. Importa destacar que algumas dessas gravadoras trabalhavam, ao mesmo tempo, com o *rap* e com o samba romântico. Citarei dois casos exemplares. O primeiro LP do Negritude Júnior, *Jeito de seduzir*, também seria lançado pela Zimbabwe em 1992 (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 73-74; NEGRITUDE JÚNIOR, 1992). De forma semelhante, a RDS Fonográfica se dedicaria “predominantemente ao *rap* e ao pagode” distribuindo, dentre outros, os primeiros discos do Racionais e o primeiro LP do Art Popular, *O canto da razão*, lançado pela Kaskata's em 1993 (VICENTE, 2014, p. 249; ART POPULAR, 1993).

Tanto o Art Popular quanto o Negritude Júnior, após o sucesso dos seus primeiros discos, seriam contratados pela *major* EMI, fato que será retomado adiante, no sexto ponto. Por ora, diga-se que a proximidade e que as diferenças entre o “mundo do *rap*” e o “mundo do samba” se mantiveram durante shows nas periferias paulistanas, ao longo da década de 1990 e também na década seguinte. Algumas das equipes de baile contratavam “sambistas cariocas na ativa desde os anos 60 e 70, mas sem grande penetração na cidade, como Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Bezerra da Silva, Fundo de Quintal e Leci Brandão” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 73-74). E não era incomum que, fechando a noite, a atração principal fosse o rap, sobretudo quando o Racionais MC's se apresentava¹⁹.

15 Para uma crítica do ponto de vista destas duas matérias jornalísticas, consultar: Santa Rosa (2016, p. 39-41).

16 No momento em que escrevo, o disco não está disponível para audição no YouTube. Consultar: Vários (1988b).

17 Para a trajetória da Chic Show e a da Zimbabwe, consultar: Félix (2000, principalmente p. 45-52).

18 Sobre o assunto, consultar: Silva (1998, p. 70-76). Também consultar: Azevedo & Silva (2015, p. 219-220).

19 Baseio-me em entrevista que realizei com Jé Oliveira, ator, dramaturgo e diretor de teatro, na sede do Coletivo Negro, cidade de São Paulo, em 27 de dezembro de 2017. Jé Oliveira nasceu em 1983 e cresceu em Mauá, município da região metropolitana de São Paulo. Mano Brown, em entrevista concedida ao *Le Monde Diplomatique Brasil*, recordou um show que fez com Bezerra da Silva e o que este lhe dissera: “Cadeia é que nem show, tem que 'tá lotado pra dar dinheiro” (MANO BROWN, 2018).

“O SAMBA AQUECE E O RAP DOMINA”

O terceiro ponto extraído do conjunto de textos pesquisados se vincula ao anterior mas coloca em evidência, primordialmente, a função política e social das músicas nos momentos de lazer dos bairros periféricos, na década de 1990. Na hipótese radical de Tiarajú Pablo D’Andrea (2013a, p. 1-57), frente ao aumento das taxas de homicídio, à hegemonia do neoliberalismo, ao “enfraquecimento dos movimentos sociais populares”, ao esvaziamento das reuniões do Partido dos Trabalhadores (PT) e das Comunidades Eclesiais de Base (CEB) – frente a tudo isso, práticas culturais como o samba e o *rap* (mas também o futebol, a literatura, o teatro, as artes gráficas e as audiovisuais) reagiram, criando novos modos de produzir, difundir e obter “informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”²⁰ (D’ANDREA, 2013a, p. 1-57).

Pelo menos dois *raps* relatam essa experiência na chave do registro do cotidiano: “Fim de semana no Parque” (Mano Brown), lançado pelo Racionais MC’s no disco *Raio X Brasil*, de 1993; e “Ruas de fogo da periferia” (Ndee Naldinho), lançado por seu autor no disco *Você tem que acreditar*, de 1997.

“Fim de semana no Parque” contou com a participação de Netinho, então integrante do Negritude Júnior. Uma reunião de pessoas tocando samba, recriada no momento em que Mano Brown narra que chegou à sua área, reforça a sensação de que ele, Brown, está entre iguais, sendo recebido em clima de euforia. Além disso, o samba também é materializado na divisão rítmica executada pelo *rapper* quando canta, fazendo uso de tercinas, parte dos versos que chamam a entrada do sambista. Isso ocorre três vezes, e a segunda delas é a mais significativa pela repetição do fonema /b/ e pelo uso de “bambambã”: a palavra, que se originou do quimbundo *mbamba-mbamba*, “exímio, mestre” (HOUAISS; VILLAR, 2001), funciona como onomatopeia do repique de mão:

[Mano Brown]

É lá que moram meus irmãos, meus amigos

E a maioria por aqui se parece comigo

E eu também sou bambambã e o que manda

E o pessoal, desde às 10 da manhã, está no samba

Preste atenção no repique, atenção no acorde

[Netinho]

Como é que é, Mano Brown?

20 É de minha responsabilidade a citação final, entre aspas, a qual atribui ao amplo processo estudado por D’Andrea objetivos e características do disco *Raio X Brasil*, do Racionais MC’s, conforme Edy Rock enuncia na vinheta de abertura. Para o fonograma, escutar Racionais MC’s (s.d.) A partir da pesquisa que realizou com frequentadores e frequentadoras dos bailes promovidos pela Chic Show e pela Zimbabwe, na década de 1990, João Batista de Jesus Félix notou outra dimensão do fenômeno: “O samba e o *rap* são tão somente diversão, e também símbolos de uma negritude que se difere mais por estilo do que por uma opção política” (FÉLIX, 2000, p. 102). Na apresentação do sexto ponto deste mapa, ficará mais compreensível em que medida a pesquisa de Félix coloca em perspectiva a hipótese de Tiarajú Pablo D’Andrea (2013a).

[Mano Brown]
Pode crer, pela ordem.
(RACIONAIS MC'S, s.d.)²¹.

Já em “Ruas de fogo da periferia”, Ndee Naldinho estabelece uma evidente oposição entre dois polos: do lado da treta e da confusão, a lei e a tevê quando invadem o bairro; do lado da alegria e da diversão, o samba e o *rap* tocados na praça e na esquina, lugares comunitários “que concorrem para a singularização do território e de suas forças” (SODRÉ, 1998, p. 17), e também nas casas. Mas não deixa de haver certa hierarquia entre os gêneros, já que “Tem samba na praça (Tem)/ E na esquina/ O samba aquece e o *rap* domina” (NDEE NALDINHO, 1997)²².

“PRA ONDE VOU, FUI E VIM”

O quarto ponto reúne canções que têm na fusão de *rap* e samba a principal característica de suas formas. Exemplo notório é o trabalho de Rappin' Hood, desde quando integrava o Posse Mente Zulu, conjunto formado em 1992 (BARBOSA, 2001)²³. Três anos depois, em 20 de novembro de 1995, no Vale do Anhangabaú, o Posse Mente Zulu apresentaria “Sou negrão” tendo por base rítmica o samba-funk, em um evento de comemoração pelos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares²⁴. Em 2001, a canção seria gravada para *Rappin' Hood em Sujeito homem*, primeiro disco solo do *rapper*, com

21 Para interpretações mais amplas do *rap* “Fim de semana no Parque”, consultar: Garcia (2011) e D'Andrea (2013b). Gabriel Lima Rezende chamou-me atenção para possibilidade de a divisão rítmica permanecer na indefinição, bem característica do samba, entre a tercina e o desenho de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e também para a acentuação de Mano Brown na segunda nota da figura. A observação indica evidentemente que o assunto carece de pesquisas mais aprofundadas.

22 Para informações mais completas sobre o disco *Você tem que acreditar*, consultar: Quintiliano (2010). Para outra interpretação de “Ruas de fogo da periferia”, consultar: Félix (2005, p. 139-141).

23 Sobre as posses, consultar: Silva (1999), Amaral (1998) e Amaral (2005).

24 Para o vídeo, produzido pela MTV do Brasil, assistir a Posse Mente Zulu (1995). Notar a grande multidão que participava do show no Anhangabaú. Uma entrevista interessante com o Posse Mente Zulu foi realizada para a série televisiva *Música do Brasil*. O programa também registrou “Sou negrão”, em outra apresentação ao vivo (MÚSICA PARA RITUAIS DE ANTROPOFAGIA TECNOCULTURAL, 2000).

participações de Leci Brandão, Moisés da Rocha e Sampagode (RAPPIN' HOOD, 2001). A base, então, passaria a ser o ritmo que hegemonicamente é considerado “samba”²⁵.

No ano seguinte, 2002, o coletivo Instituto lançou o disco *Coleção nacional* (INSTITUTO, 2013). Coordenado por Rica Amabis, Tejo Damasceno e Daniel Ganjaman, o projeto reuniu vários artistas, dentre os quais, Sabotage. “Dama Tereza”, uma das duas faixas de que ele participou, é um dos exemplos mais perfeitos da efetiva fusão de samba e *rap*. Sem desmerecer os demais elementos da construção musical, isto se deve sobretudo à voz de Sabotage, que, ao enfatizar o som das palavras (no qual ressalta o fonema /i/)²⁶ e a acentuação dos versos, transforma o canto em mais um instrumento melódico (jogando com o encadeamento de G7 e C7, que se mantém por toda a canção) e percussivo (jogando com a batucada).

Embora a sonoridade se sobreponha ao sentido intelectual da letra, é muito interessante notar que o refrão “Pra onde vou, fui e vim” comenta o encontro de Sabotage com, para citar apenas alguns dos nomes cantados, “Mestre Marçal”, “Pixinguinha”, “Dona Ivone Lara”, “Tom Jobim”, “Sombrinha”, “Zeca Pagodinho”. E, ainda que o artifício didático mate a dimensão lúdica do canto e o seu poder de sugestão, não custa explicitar: “Pra onde vou”, ao encontro de sambistas, já “fui” antes, todas as vezes que escutei seus sambas, “e vim” agora como um sambista da família do *hip-hop*²⁷. Entre parênteses, o estudo da presença do samba no *flow* de Sabotage, ao longo de sua carreira lamentavelmente curta, ultrapassaria bastante

25 A base rítmica dessa gravação de “Sou negro” (Rappin’ Hood) é uma das variações do “paradigma do Estácio”, conforme denominação de Carlos Sandroni (2012): reduzida a seus elementos mínimos, a base rítmica é formada por um ciclo de 16 pulsações, subdividido em dois grupos ímpares; o primeiro grupo tem 7, e o segundo, 9 pulsações. Advirta-se que, enquanto contribuição ao tema, este mapeamento não tem a pretensão de registrar todas as obras por meio das quais o *rap* produzido em São Paulo estabeleceu relações com o samba, e é incontornável que algumas canções, mesmo apresentando soluções originais, acabem não merecendo a devida atenção. Para ficar em três exemplos, escutem-se: a) “Território leste”, gravada pelo grupo Consciência Humana (2003), cuja forma é construída a partir do diálogo com o samba “Silêncio no Bexiga”, de Geraldo Filme, cantado por Beth Carvalho com acompanhamento do Quinteto em Branco e Preto – para uma análise deste fonograma, consultar Segreto (2015, p. 92); b) “À minha favela”, composição de Rappin’ Hood que intercala a base instrumental do samba-rock, sobre a qual o *raper* canta seus versos, e a base instrumental do samba, sobre a qual Péricles e Thiaguinho cantam versos de “Favela”, composição de Arlindo Cruz, Ronaldinho e Acyr Marques (RAPPIN’ HOOD, 2005); c) “A arte do gueto”, lançamento independente de Ndee Naldinho e Art Popular (2009).

26 Segundo relato de Toni C., ao compor a letra de “Dama Tereza”, Sabotage “começou utilizando a música ‘The Way I Am’, de Eminem, como referência, mas para se aproximar das palavras inglesas terminadas com o som de ‘i’ foi necessário mutilar palavras e mudar a construção de frases”. A seguir, Rica [Damasceno] aproveitou um momento de descontração quando Sabotage cantarolava um samba partido-alto para propor: ‘Por que você não canta aquela música nessa melodia?’ (TONI C., 2013, p. 212-213).

27 Em outra passagem de “Dama Tereza”, Sabotage canta: “Representando a fami/ Sou do samba raiz/ Vou que vou, penso assim/ Hip Hop é meu hino/ Onde vou, ‘tá comi/ Olha lá, é assim”. O “artifício didático” que utilizo se baseia livremente em Candido (1996, p. 78). Sobre a dimensão lúdica do *rap* em geral, consultar Béthune (2004, p. 33-34).

os propósitos deste artigo, mas poderia esclarecer aspectos fundamentais do meio pelo qual o *rapper* afirmava a sua presença e a sua identidade²⁸.

Os exemplos finais deste quarto ponto vêm do trabalho de Emicida. Três faixas de seu primeiro CD, *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, lançado em 2013, estabeleceram diálogos do *rap* com algumas das vertentes do samba: “Trepadeira”, de Emicida e Felipe Vassão, com participação de Wilson das Neves; “Hino vira-lata”, de Emicida, Beatnick e K-Salaam, com participação do Quinteto em Branco e Preto; e “Samba do fim do mundo”, de Emicida e Felipe Vassão, com participações de Fabiana Cozza e Juçara Marçal (EMICIDA, 2013a)²⁹.

A forma de “Trepadeira” justapõe a base de samba-rock para a voz de Emicida, que radica no *rap* cantando as estrofes, e a de samba-sincopado para a voz de Wilson das Neves, que radica nesse mesmo estilo, cantando o refrão³⁰. Junto da variedade rítmica, a canção se insere na constelação de sambas que repõem a imagem do homem como o *macho provedor* que estende “o tapete”, dá “todo amor”, trata “como flor”, dá “sol e água” e, imagem que surge em complemento, a da mulher como a “rueira” que dá “mais do que chuchu”, como a “costela de Adão [que] raspou o cabelo de Sansão”. Sem estender demasiadamente o assunto, essa constelação vem desde, pelo menos, “Se você jurar” (de Ismael Silva e Nilton Bastos), samba gravado por Francisco Alves e Mário Reis para o carnaval de 1931 (ALVES, REIS, 1931); inclui “Oh! Seu Oscar” (de Ataulfo Alves e Wilson Batista), gravado por Cyro Monteiro para o carnaval de 1940 (VÁRIOS, 1997), e “Mulata assanhada” (de Ataulfo Alves), gravado em ritmo de samba-jazz por Elza Soares e Wilson das Neves, com orquestra de Lyrio Panicalli, em 1968 (SOARES; NEVES, 1968); e se amplia com, dentre outros sambas, “A Rosa” (de Chico Buarque), lançado por Djavan e Chico em 1980 (BUARQUE, 2001), e “Vai vadiar” (de Alcino Corrêa e Monarco), lançado por Zeca Pagodinho em 1998 (PAGODINHO, 1998)³¹.

Também a forma de “Hino vira-lata” trabalha com a justaposição do canto radicado no samba³², representado pelo Quinteto em Branco e Preto em coro, e

28 Na formulação, parafraseio análise de Christian Béthune sobre o *flow* no rap (BÉTHUNE, 2004, p. 82). No debate *Samba e rap: parentes, vizinhos ou ilustres desconhecidos*, em 2008, Chapinha afirmou que o samba e o *rap* eram irmãos; e comentou que “você ouve o pandeiro” quando escuta, por exemplo, Thaíde ou Rappin’ Hood cantando.

29 Para informações sobre o disco, consultar: Emicida (2017).

30 Para o clipe, assistir a: Emicida (2013b).

31 Ao estudar “Trepadeira” e indicar a constelação da qual a canção participa, espero não ser mal interpretado, o que poderia significar o rebaixamento da questão ao nível dos comentários irrefletidos em redes sociais. A observação também vale para os estudos, a seguir, de “Hino vira-lata” e “Samba do fim do mundo”. Sem atentar para as referências culturais com que os três fonogramas dialogam, não há como compreender as diferentes relações que o *rapper* Emicida estabelece, a partir de quatro estilos de samba (samba-rock, samba-sincopado, variação do “paradigma do Estácio”, samba-afro), com a MPB. De resto, não custa lembrar que estudar criticamente a forma de uma canção é procedimento muito diverso da atitude que, radicando no biografismo, atribui à pessoa do compositor ou à do intérprete um rótulo qualquer.

32 Refiro-me à divisão rítmica que hegemonicamente é considerada “samba”, ou seja, à *variação do “paradigma do Estácio”* (SANDRONI, 2012).

do canto radicado no *rap*, representado por Emicida. De modo didático, pode-se apreender a distância entre um e outro quando se compara a primeira estrofe, entoada por Emicida, e a segunda, entoada pelo Quinteto. Já a base instrumental, ainda que não deixe de assinalar a diferença entre o “mundo do *rap*” e o “mundo do samba”, é bem mais homogênea do que aquela que se escuta em “Trepadeira”. Essa aproximação entre os dois gêneros, no plano da base instrumental, reforça o tema de “Hino vira-lata”. Um tema já cantado tanto pelo samba quanto pelo *rap*: o do homem cuja “alma é escrava da boemia” e que celebra o seu encontro com a música, “luz que bem faz”, ao mesmo tempo que reforça a imagem da mulher como aquela que é, lembrando Vinicius de Moraes, “Feita apenas para amar/ Para sofrer pelo seu amor/ E pra ser só perdão”, tornando-se “referência de força e proteção” quando e se permanece “ligada à esfera doméstica”³³.

Finalmente, “Samba do fim do mundo” justapõe o canto radicado no *rap* de Emicida, nas estrofes, e o canto na tradição do samba de Fabiana Cozza e Juçara Marçal, no refrão. Mas, desde a sua base instrumental e como um todo, trata-se de um samba-afro e, portanto, de um dos estilos da música negra. Dispondo lado a lado a voz masculina e as vozes femininas, a faixa se apresenta como um manifesto pela “reforma agrária da música brasileira”, levando adiante, à sua maneira, a crítica da “máquina de moer pobre” e a da “guerra racial”³⁴. Em resumo, os temas de “Trepadeira” e de “Hino vira-lata”, estruturados por questões de gênero, colocam essas obras em linha com sambas que integram a chamada MPB. Já “Samba do fim do mundo” participa da constelação de obras que questionam de modo lúcido e mais ou menos agressivo, a partir da década de 1990, a hegemonia dessa mesma MPB, um “complexo cultural plural” que sempre esteve vinculado às classes médias das grandes cidades mas, contraditoriamente, que se colocou “como medida do que deveria ser considerado ‘popular’ e ‘brasileiro’” (NAPOLITANO, 2002, p. 72-75).

“FIO DA NAVALHA”

Os quatro pontos apresentados até aqui exemplificam alianças que o *rap* de São Paulo vem estabelecendo com o samba. Deixando de lado particularidades e arriscando uma generalização, pode-se dizer que o conjunto se move em torno da experiência e da noção de que samba e *rap* são formas de sociabilidade e de consciência negras periféricas. A noção foi retomada pelo Racionais MC’s na introdução de “Fio da

33 Para o clipe, assistir a: Emicida (2013c). Os versos que cito são de “Samba da bênção”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, gravado pelos autores em 1963 (MORAES; LARA, 2001). Já os termos entre aspas, ao final da frase, são citações que faço de Waldemir Rosa (2006, p. 67-69). Talvez não fosse necessário esclarecer, mas diga-se que a junção procura tornar mais evidente a relação entre o *rap* e a MPB, mediada pelo samba, que “Hino vira-lata” estabelece.

34 Para o clipe, assistir a: Emicida (2013d). Para desdobramentos de “Samba do fim do mundo”, escutar a faixa “Estilo livre” (de autoria de Emicida e Xuxa Levy), com Emicida e Nego Doido, no CD *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa* (EMICIDA, 2015), e também o disco *A mulher do fim do mundo*, lançado por Elza Soares (2015).

navalha”, gravada para o disco *Raio X Brasil*, o mesmo que lançou “Fim de semana no Parque”, em 1993: na voz de Edy Rock, ouvia-se que “A música negra é como uma grande árvore/ Com vários galhos e tal/ O rap é um, o reggae é outro,/ O samba também” (RACIONAIS MC’S, s. d.)³⁵.

O quinto ponto prossegue na mesma direção. Contudo, nele também se evidenciam tensões, intensificadas até o limite em que se tornam diferenças bastante nítidas. Trata-se da convivência de rap e samba sem que se perceba a intenção de mistura (como havia nas obras do quarto ponto). O primeiro exemplo é o único registrado neste mapa cuja origem é o segmento de mercado do pagode. Em retribuição à participação de Netinho em “Fim de semana no Parque”, o grupo Negritude Júnior gravou “Gente da gente” no disco homônimo, lançado pela EMI em 1995 (NEGRITUDE JÚNIOR, 2013). Mano Brown faria a introdução dizendo “a sua cara” na forma de rap:

3, 2, 1, zero, contagem regressiva
O pesadelo no ar, Racionais, voz ativa
Não bebo do veneno que o sistema me traz
O controle remoto não me domina mais
Preto até o osso, cachorro loko, sempre firme
Mano Brown, bicho solto, longe do crime
É preciso ser malandro de atitude
Com vocês, Negritude.

Nesse momento, o rap é interrompido bruscamente pelo samba. A mudança é ostensiva. Até então, ouvíamos a batida feita por bateria eletrônica, *sampler* e *scratches*, com acentuação nas cabeças do segundo e do quarto tempo, em fórmula de compasso 4/4 e andamento de 84 bpm. Essa levada de rap silencia, substituída pela batida do samba feita com maior densidade sonora (metais e percussão à frente), em fórmula de compasso 2/4 e andamento de 102 bpm. É como se a estética do samba, ao se impor, não deixasse espaço para a do rap.

A mudança também ocorre, como era de se esperar, no modo como as palavras passam a ser cantadas. Em lugar da dicção agressiva de Mano Brown, escutamos agora a dicção de Netinho de Paula, cujo principal elemento é o sorriso. Dessa forma, todos os versos do samba são embalados por um sentimento otimista. Acresce que a “gente da gente” exaltada por Netinho não é bem o “malandro de atitude” cantado por Brown, aquele personagem que não é dominado nem pelo “controle remoto” do sistema do crime, nem pelo “controle remoto” do sistema do trabalho. Ao contrário, a “gente da gente” se caracteriza pelo trabalho pontual e sem queixa, “vive a pegar no batente/ Com sol ou com chuva ou doente/ Sabe que tem que trabalhar”. Assim, embora o final seja apoteótico em relação ao lugar em que o samba coloca o rap, os versos “Essa gente já sofre demais/ São tratados como animais/ E só querem um pouquinho de paz/ E precisam ouvir Racionais” estão destituídos da força crítica que a participação de Mano Brown anunciara.

Note-se, entretanto, que o sentido conformista de “Gente da gente” não se constrói

35 “Fio da navalha” é, como se diz coloquialmente, um blues instrumental.

exatamente pela exaltação do(a) trabalhador(a), mas sim pela exaltação do trabalho, não importa se precário ou não, se desumanizador ou não. No *rap* “Júri racional” (de Mano Brown), gravado para o disco *Raio X Brasil*, o Racionais MC’s condenava a “Ovelha branca da raça, traidor”, e o refrão não deixava margem para dúvida: “Mas nosso júri é racional, não falha/ Não somos fãs de canalha” (RACIONAIS MC’S, s. d.). Ao se apropriar desses versos em “Gente da gente”, Netinho modificou-lhes inteiramente o sentido, e a condenação, embora um tanto abstrata, se dirigiu a quem não vive para trabalhar de sol a sol: “Esse povo merece uma medalha/ Porque nunca foge da batalha/ Essa gente da gente não dá falha/ Porque não tem fã de canalha”. Assim, a “lição de viver” do Negritude, em “Gente da gente”, é a de entregar-se de corpo e alma ao trabalho nas condições atuais em que ele se oferece. E o diálogo de Netinho e Brown, que encerra o fonograma sobre a base do samba, não modifica esse sentido. No sexto ponto, o assunto será ampliado.

Duas décadas adiante, o trabalho de Criolo desdobraria a convivência de *rap* e samba e a observação das diferenças entre os gêneros. Advirta-se, todavia, que os seus discos *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014) atravessaram de tal modo as fronteiras do “mundo do *rap*” que seria preciso investigar a fundo em que medida o seu “berço” permanece ativo, se é que permanece, na composição e na interpretação de sambas como “Linha de frente” (CRIOLO, 2011) e “Fermento pra massa” (CRIOLO, 2014) – algo impossível nos limites deste artigo³⁶.

Pensamento semelhante se aplica a *Espiral de ilusão*, álbum inteiramente dedicado ao samba, lançado em 2017 (CRIOLO, 2017). Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S.Paulo*, Criolo afirmou que “Se você pegar quatro ou cinco letras deste disco, vai ver que na verdade é um *rap* que o Kleber (*ele mesmo*) fez. [...] Nos sambas ‘Cria de favela’ e ‘Menino mimado’, por exemplo, se você tirar o ritmo, vai perceber que aquilo é, na verdade, um *rap*” (CARVALHO, 2017). Não custa reiterar que ideias como essa demandariam uma investigação específica. No âmbito deste mapeamento, porém, não há como desconsiderar que, à medida que o álbum ganha em simpatia, perde em contundência. Pois, quando se escutam versos como “Então pare de correr na esteira e vá correr na rua” ou “Meninos mimados não podem reger a nação”, a crítica endereçada a parcelas da classe média e da classe alta é feita de modo doce³⁷. E quando se escuta a quadra “Menino, você não pode voltar/ Porque a biqueira não é seu lugar/ Quem vai lucrar com essa patifaria/ É gente da alta na papelaria”, o canto, jogando com o ritmo do batuque, injeta graça à crítica³⁸.

Em síntese, conforme o disco vincula o artista ao “mundo do samba”, afasta-o

36 Na passagem, faço referência aos versos “A ditadura segue, meu amigo Milton/ A repressão segue, meu amigo Chico/ Me chamam Criolo, o meu berço é o *rap*/ Mas não existe fronteira pra minha poesia, Pai”, entoados no vídeo “Criolo Doido – Cálice”, difundido no YouTube a partir de 9 de setembro de 2010 (CRIOLO, 2010). Para a análise deste vídeo e a discussão de sua relação com a MPB, consultar: Garcia (2014). Agradeço a Antonio Eleilson Leite a conversa informal que mantivemos, em junho de 2014, sobre o assunto.

37 Os versos são de “Menino mimado”, de autoria de Criolo (2017). Sem esquecer a expressão doce que atravessa o canto, uma vez que o sujeito da canção se dirige a “você”, e que o título do samba também está no singular, é incontornável cogitar na personalidade pública a quem melhor caberia a crítica.

38 Os versos são de “Cria de favela”, de autoria de Criolo (2017).

do “mundo do *rap*”. E esse movimento se torna mais lógico se levarmos em conta que *Espiral de ilusão* radicaliza um dos aspectos que o caminho traçado por *Nó na orelha* e *Convoque seu Buda* definiu: o do talento de Criolo para fazer parte do clube restrito da MPB³⁹.

“SEM ESQUECER DE USAR A PARTE CEREBRAL”

No sexto ponto, reúnem-se divergências, afastamentos e disputas entre o *rap* e o samba. Em uma tentativa de esquematização, dividirei a exposição em três itens.

O primeiro deles registra a “relação conflituosa entre *rap* e as Escolas de Samba”, ao longo da década de 1990, conforme pesquisa do antropólogo João Batista de Jesus Félix (2000). A divergência teria se formado na soma de quatro questões: a) o choque entre a militância antirracista dos *rappers* paulistanos e a opinião por eles partilhada de que “o carnaval, maior expressão das Escolas de Samba, é hoje [...] a melhor prova do alheamento frente à discriminação que o negro sofre em nossa sociedade”; b) a crítica, enunciada por Seu Nenê (“presidente e um dos fundadores da Escola de samba Nenê da Vila Matilde”), de que os *rappers* praticam uma cultura que “não é brasileira”; c) as disputas entre três visões das relações étnicas implicadas na prática do samba: o entendimento de dirigentes de escolas de que “o samba atualmente é mais respeitado e frequentado pelos brancos, mas continua sendo uma ‘cultura negra’”; a crítica do movimento hip-hop de que o samba “era uma cultura negra”, mas atualmente não é mais; e a noção, defendida pelo conjunto do Movimento Negro, de que o samba permanece sendo “uma cultura negra”; d) a questão geracional, uma vez que, para os dirigentes das escolas de samba, “a maioria dos *rappers* estão na faixa dos vinte anos de idade”, em conexão com as diferenças entre “a história muito longa” do samba, a qual justificaria “as suas posições atuais”, e a experiência recente da cultura *hip-hop*, desenvolvida em São Paulo desde a década anterior, a de 1980 (FÉLIX, 2000, p. 100-101)⁴⁰.

Já o segundo item considera os conflitos que resultaram de dois grandes sucessos que aconteceram em paralelo, ainda nos anos 1990: o do samba romântico de grupos como Negritude Júnior ou Art Popular no mercado hegemônico, quando o pagode se tornou, “seguramente, o segmento musical mais importante da década” (VICENTE, 2014, p. 188); e o do *rap* do Racionais MC’s em um dos mercados alternativos, quando o grupo se firmou como a principal referência das culturas negras e periféricas no Brasil. Conflitos que iluminam as tensões encapsuladas em “Gente da gente”.

Em 1999, quando a revista *Istoé* perguntou a Netinho se concordava com as posições de Mano Brown, ele respondeu:

39 Sobre o assunto, consultar: Garcia (2014). Registre-se pelo menos mais uma canção que justapôs samba e *rap*, sem nenhuma intenção de mistura, e que não será analisada neste artigo: “Quanto vale o show”, de Mano Brown (RACIONAIS MC’S, 2014).

40 Ressalte-se que, segundo João Batista de Jesus Félix, frequentadores e frequentadoras dos bailes tanto gostavam de *rap* quanto compareciam às quadras: “as populações desses dois bailes parecem não se preocupar com essa relação conflituosa entre *rap* e Escolas de Samba” (FÉLIX, 2000, p. 101).

Os Racionais se preocupam com o negro da periferia. O Negritude se preocupa com o povo pobre da periferia. Na frente, vamos nos encontrar com a mesma proposta porque a maioria dos pobres é negra. Mas eu não posso falar só para os negros. [...] O movimento *hip-hop* é hoje uma coisa muito forte e consciente, que cresce em todo o País. Vamos propor uma união do *rap* com o samba. A ideia é que haja um meio-termo entre o discurso radical e um mais acessível. Esse movimento vai revolucionar o Brasil. (NETINHO, 1999).

Salvo desconhecimento meu, o projeto não foi levado adiante a não ser por canções que se propuseram a misturar ou a justapor samba e *rap*, como as que foram acima comentadas, e logicamente não estou dizendo que a inspiração para alguma delas tenha vindo da entrevista de Netinho. De todo modo, é possível indicar pelo menos uma das grandes dificuldades para a “união do *rap* com o samba” naquele momento: as diferentes relações que as formas de um gênero e do outro estabeleceram com seus públicos.

Escrevendo sobre a apresentação do Racionais MC’s no comício do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1º de maio de 1999, a psicanalista Maria Rita Kehl observou que “a força dos grupos de *rap* não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja”. A força do *rap* “vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades” (KEHL, 2000, p. 212).

Por sua vez, o pagode desenvolveu características que o colocaram, na análise do linguista Luiz Tatit, em linha com o sertanejo e o axé, outros dois segmentos de sucesso no mercado hegemônico nos anos 1990. Uma delas era o planejamento de um produto no qual som, imagem e espetáculo fossem indissociáveis e “programados para uma fruição a distância”, nas “arqui bancadas de imensos ginásios (ou estádios), ao ar livre, nos telões e, obviamente, na telinha das redes de tevê”. Outra, “o propósito explícito de agradar a um público desprevenido que se relacionava com a canção ‘em bloco’”, a quem o pagode “proporcionava alegria, emoção e pronto” (TATIT, 2004, p. 235-236). Em suma, características que mantinham o público na função de consumidor, dispensavam o “desmembramento crítico” da obra (TATIT, 2004, p. 236), reforçavam o conformismo e produziam fascínio⁴¹. Adiante, a discussão será vista de outro ângulo.

41 Para outras análises do samba romântico nos anos 1990, consultar: D’Andrea (2013a, p. 74-79), Lopes (2005, p. 176-185), Trotta (2015) e Vicente (2014, p. 191-193, 216-217). Em 2005, seria lançado o DVD *Netinho de Paula in concert* (NETINHO DE PAULA, 2005). Mano Brown e Ice Blue participam de “Gente da gente” acompanhados, no palco, por alguns amigos. Embora estejam lado a lado, é ostensiva a divisão entre o “mundo do pagode” e o “mundo do *rap*”. Note-se ainda a multidão que assiste ao show, gravado em Carapicuíba (“Caracas City”). A partir desse vídeo e do DVD *1000 trutas 1000 tretas*, gravado pelos Racionais em 2004, no Sesc Itaquera, outros aspectos poderiam ser examinados (RACIONAIS MC’S, 2006). Para ficar somente em três: a) as diferenças entre a presença física de MCs e a de sambistas; b) a noção de “que malandragem de verdade é viver” em um espetáculo de pagode, como o que se vê com Netinho de Paula em “Gente da gente”, e em um show de *rap*, como o que se vê quando o Racionais canta “Fórmula mágica da paz” (de Mano Brown); c) os comportamentos distintos das duas plateias, a de samba romântico e a de “*rap*-político” – a expressão é de Azevedo & Silva (1999, p. 80).

O terceiro e último item deste sexto ponto traz a crítica de que “muitas dessas nossas mulheres do *hip-hop* são mulheres negras, e a gente ainda tem esse estigma que a mulher negra é mulata pra sambar” (MATSUNAGA, 2006, p. 176). A crítica não é endereçada só ao carnaval, mas também ao “padrão de coreografias provocantes realizadas por dançarinas em roupas sumárias”, desde a década de 1990, em segmentos do mercado hegemônico como o forró ou o axé (VICENTE, 2014, p. 191). Frente a “esse estigma” e ao comportamento de “Quem achou que somos mercadoria que você contrata e alicia/ Para satisfazer o seu prazer pela orgia”, já em 2014, as *rappers* do grupo Odisseia das Flores cantavam “Sem curva na ideia”: “Entra em choque, Odisseia não precisa rebolar pra ter ibope/ Estamos falando de postura, não do tamanho do seu *short*/ Uma mulher pode e deve ser sensual/ Sem esquecer de usar a parte cerebral” (ODISSEIA DAS FLORES, 2014). Sem levar adiante uma *questão que ultrapassaria em muito* a finalidade deste artigo, note-se que o conflito se adensa pelo fato de que hoje “funkeiras defendem a liberdade corporal como sua aliada no dia a dia”, reivindicam “que o mundo respeite a liberdade dos nossos corpos, nossas vestimentas e nosso jeito” e afirmam o propósito de “educar nossas garotas com um misto de consciência feminista e audácia” (PRADO, 2017)⁴².

“NO TEU SORRISO SONHEI”

Como não terá escapado a uma leitura atenta, este artigo busca sistematizar um amplo movimento em processo. Assim, é coerente que se encerre sem conclusão e tendo, como sétimo ponto, uma noção cujo debate é incipiente.

Trata-se da importância complementar que o *rap* e o samba romântico tiveram para a “construção identitária da masculinidade negra periférica” de adolescentes e jovens na década de 1990. Segundo Ícaro Rodrigues da Rocha, quando sujeitos líricos do pagode dos anos 1990 expressaram “fragilidades do seu mundo interior”, acabaram oferecendo um contraponto à “representação do homem negro na sociedade brasileira, [a qual] sempre vem carregada de muitos estereótipos ligados” à violência (ROCHA, no prelo).

Nessa perspectiva, ao mesmo tempo que o Racionais MC’s forjou a imagem de “os quatro pretos mais perigosos do Brasil”, fundamental para o revide simbólico do *rap*, para a afirmação da dignidade do jovem negro de periferia e para a crítica da violência que estrutura a sociedade brasileira (GARCIA, 2003), o samba romântico contribuiu para a educação sentimental de “jovens na periferia” cantando, nas “paradas de sucesso”, os “encantos e desencantos da experiência amorosa” (ROCHA, no prelo).

Até o momento, salvo engano, apenas uma obra artística trabalhou com esta noção: a peça teatral *Farinha com açúcar ou Sobre a substância de meninos e homens*, do Coletivo

42 É oportuno indicar dois textos que foram estudados durante este mapeamento e que poderiam contribuir para a discussão do feminismo no *rap* ou no *funk*: o capítulo III, “Exploração sexual da mulher africana”, do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento (2017); e a personagem “Mulher-Rainha”, representada por Aysha Nascimento no espetáculo *Movimento número 1: o silêncio de depois...*, dramaturgia de Jé Oliveira (COLETIVO NEGRO, 2015, p. 39-60).

Negro, apresentada desde 2016. Escrito, dirigido e representado por Jé Oliveira, o espetáculo resultou de um processo de pesquisa durante o qual foram entrevistados doze “homens negros de diversas idades e ocupações”. A partir das entrevistas, *Farinha com açúcar...* se tornou um tributo ao Racionais MC’s (OLIVEIRA, 2018).

Nessa peça-show, a (re)criação da vida possível se dá a partir de uma cultura musical negra. No centro da constelação, como se espera, está o *rap*. Mas, em lugar que ainda precisa ser mais bem localizado pela crítica, se encontra o samba romântico, narrando os primeiros encontros amorosos do personagem “Homem”, um tipo de sobrevivente⁴³.

SOBRE O AUTOR

WALTER GARCIA é professor associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: waltergarcia@usp.br

REFERÊNCIAS

- ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- ALVES, Francisco; REIS, Mário. Se você jurar. Francisco Alves & Mário Reis (1931). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qlzSds5Yc3E>>. Publicado em: 15 fev. 2011. Acesso em: 16 out. 2017. [Fonograma lançado em 1931.]
- AMARAL, Marina. Mais de 50.000 manos. *Caros Amigos Especial*: movimento Hip Hop. São Paulo, n. 3, p. 4-8, 1998.
- _____. De volta para o futuro. *Caros Amigos Especial*: Hip Hop hoje. São Paulo, n. 24, p. 4-6, jun. de 2005.
- ARAGÃO, Jorge. Malandro. Autores: Jorge Aragão, Jotabê. Disponível em: <<http://jorgearagao.com/discografia>>. Acesso em: 7 ago. 2017. [Fonograma lançado em 1983.]
- ART POPULAR. *O canto da razão*. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bos6tkYO-8w>>. Publicado em: 26 mai. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1993.]
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou*: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. In: ANDRADE, Elaine N. de (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999, p. 65-81.
- AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Salomão Jovino da. Um raio X do movimento Hip-Hop. *Revista da Asso-*

43 A peça-show conta com a participação de uma banda. Até o momento em que escrevo, ela já foi integrada por: Cássio Martins (baixo); DJ Tano Záfrika Brasil ou DJ Wojtila (*samples* e *scratches*); Fernando Alabê (percussão e bateria); Mauá Martins (teclados, MPC e voz); Melvin Santhana (guitarra, violão e voz). Em algumas das apresentações, houve a participação especial de KL Jay, DJ do Racionais MC’s.

- ciação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*. [S.l.], v. 7, n. 15, fev. 2015, p. 212-239. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn/article/view/122>>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- BARBOSA, Marco Antonio. Mensagens numa batida diferente. Publicado em: 27 jul. 2001. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/mensagens--numa-batida-diferente>>. Acesso em: 7 mar. 2018.
- BEN, Jorge. *Samba esquema novo*. Universal, 5181152, 2001. 1 CD. [LP lançado em 1963.]
- BÉTHUNE, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004.
- BIONDI, Pedro. O rap agradece. *Caros Amigos Especial*: movimento Hip Hop. São Paulo, n. 3, p. 20-21, 1998.
- BOTELHO, Guilherme, GARCIA, Walter, ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: “Política”, Athalyba -Man (1994); “O menino do morro”, Fação Central (2003); “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, Racionais MC’s (2012). In: LACERDA, Marcos (Org.). *Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 171-201. (Ensaio brasileiro contemporâneo).
- BUARQUE, Chico. *Almanaque*. Ariola, 201 640, 1981. 1 LP.
- _____. *Pedaço de mim*. Universal, 73L45860112, 2001. 1 CD.
- CAMPOS, Marcelo da Silveira. Comunidade Samba da Vela: “Que a divina luz ilumine todas as criações”. *Plural, Revista de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 20, n. 1, 2013, p. 121-138. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2013.74418>.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 1996.
- CARVALHO, João Paulo. Criolo se reinventa, aposta no samba e faz disco com dez músicas inéditas. *O Estado de S.Paulo*, 28/4/2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,criolo-se-reinventa-aposta-no-samba-e-faz-disco-com-dez-musicas-ineditas,70001755247>>. Acesso em: 21 ago. 2017.
- COLETIVO NEGRO. *Negras dramaturgias*. São Paulo: Coletivo Negro/Cooperativa Paulista de Teatro/ Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo, 2015.
- CONSCIÊNCIA HUMANA. Consciência Humana - 09 Território Leste (Part. Beth Carvalho). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yDoXQqWRQE>>. Publicado em: 2 jan. 2010. Acesso em: 21 ago. 2017. [Fonograma lançado em 2003.]
- CRIOLO. Criolo Doido – Cálice. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6RsoA>>. Publicado em: 9 set. 2010. Acesso em: 30 jun. 2018. [Vídeo lançado em 2010.]
- _____. *Nó na orelha*. Independente, CR0003, 2011.
- _____. *Convoque seu Buda*. Oloko Records, 060254709342, 2014.
- _____. *Espiral de ilusão*. Disponível em: <<http://criolo.net/espiral/>>. Acesso em: 21 ago. 2017. [Disco lançado em 2017.]
- CRIOLO. *REVISTA CRIOLO | VOL. I*. Disponível em: <<http://criolo.net/espiral>>. Acesso em: 21 ago. 2017a.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato*: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos*: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. [2013a]
- _____. “Fim de semana no parque”: vinte anos. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 1^o/11/2013. Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/fim-de-semana-no-parque-vinte-anos>>. Acesso em: 2 ago. 2017. [2013b]
- EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. Laboratório Fantasma/ Pommelo Distribuições e Editorações, 2013. 1 CD. [2013a]
- _____. *Emicida - Trepadeira* (Feat: Wilson das Neves). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ShnL-zLeCj4>>. Publicado em: 22 ago. 2013. Acesso em: 16 out. 2017. [2013b]

- _____. Emicida - Hino Vira-Lata (Feat: Quinteto em Branco e Preto). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TkSyIwGuKd4>>. Publicado em: 22 ago. 2013. Acesso em: 16 out. 2017. [2013c]
- _____. Emicida - Samba do fim do Mundo (Feat: Fabiana Cozza & Juçara Marçal). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kkik332iUnI>>. Publicado em: 22 ago. 2013. Acesso em: 16 out. 2017. [2013d]
- _____. *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*. Laboratório Fantasma, 8887514232, 2015. 1 CD.
- _____. O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui. Disponível em: <<http://www.emicida.com/discografia/o-glorioso-retorno-de-quem-nunca-esteve-aqui-2013>>. Acesso em: 16 out. 2017.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. 2000. 202 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 206 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa*. São Paulo, n. 4/5, 2003, p. 166-180. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2003.116377>>. Acesso em: 7 ago. 2017.
- _____. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's". *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 25, n. 71, jan.-abr. 2011, p. 221-235. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142011000100015>.
- _____. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Idéias*. Campinas, v. 1, n. 7, 2º semestre de 2013, p. 81-110. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382/15937>>. Acesso em: 16 out. 2017.
- _____. Notas sobre "Cálice" (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, ano 2, v. 2, Campinas, jan./jun. 2014, p. 110-150. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/280>>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- INSTITUTO. Instituto - Coleção Nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDggUnWvoKk>>. Publicado em: 15 jan. 2013. Acesso em: 21 ago. 2017.
- KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, M. R. (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 209-244.
- LEITÃO, Sérgio Sá. Metalúrgicos do ABC criam selo e lançam 12 LPs. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 19/5/1991, p. 5-1. [1991a]
- _____. Rap nacional domina os bailes blacks. *Folha de S.Paulo*, caderno Ilustrada, 19/5/1991, p. 5-1. [1991b]
- LEITE, Antonio Eleilson. *Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo*. 2014. 228 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2014.
- LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MANO BROWN. Mano Brown. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 46, nov./2000-jan. 2001, sem paginação. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown>>. Acesso em: 21 ago. 2017.
- _____. Papo reto: hoje, Mano Brown é paz e amor. *Vip*, 21 ago. 2017. Entrevista concedida a Marcos Lauro. Disponível em: <<https://vip.abril.com.br/cultura/papo-reto-hoje-mano-brown-e-paz-e-amor>>. Acesso em: 6 fev. 2018.

- _____. Mano Brown, um sobrevivente do inferno – Entrevista completa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ>>. Publicado em: 28 fev. 2018. Acesso em: 2 mar. 2018.
- MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. 209 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- MORAES, Vinicius de, LARA, Odette. *Vinicius e Odette Lara*. Universal Music, 73145 120572 – SET 73145606862, 2001. 1 CD. [LP lançado em 1963.]
- MÚSICA PARA RITUAIS de antropofagia tecnocultural. Direção de Belisário Franca. Roteiro e pesquisa de Hermano Vianna. Direção musical de Beto Villares. Giros Produções/Produções Abril/Abril Entretenimento, 2000. Programa n.º 7 da série *Música do Brasil*.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*, 2002. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2018. [2002a]
- _____. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. [2002b]
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. I. reimpressão da 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. É tudo nosso!: produção cultural na periferia paulistana. 213 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- NDEE NALDINHO. Você tem que acreditar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-C47I04443g>>. Publicado em: 5 fev. 2017. Acesso em: 21 ago. 2017. [LP lançado em 1997.]
- NDEE NALDINHO, ART POPULAR. A arte do gueto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gX4UuoMCZOI>>. Publicado em: 9 dez. 2009. Acesso em: 21 ago. 2017. [Fonograma lançado em 2009.]
- NEGRITUDE JÚNIOR. *Jeito de seduzir* (1992) completo S & P 90. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QsMOG4soXNc>>. Publicado em: 17 out. 2014. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1992.]
- _____. Negritude Jr - Gente da gente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=888i9IDWq_8>. Publicado em: 2 fev. 2013. Acesso em: 13 fev. 2018. [Fonograma lançado em 1995.]
- NETINHO DE PAULA. *Netinho de Paula In Concert / 2005 Completo #RS*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OY6kC5b9AWQ>>. Publicado em: 13 out. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018. [DVD lançado em 2005.]
- NETINHO (José de Paula Neto). O mano do pagode. *Istoé*, n. 1.576, 15/12/1999. Disponível em: <https://istoe.com.br/28305_O+MANO+DO+PAGODE+>. Acesso em: 6 fev. 2018.
- NOS TEMPOS da São Bento. Direção de Guilherme Botelho. São Paulo: Suatitute, 2010. 1 DVD.
- ODISSEIA DAS FLORES. Odisseia das Flores - Sem curva na ideia (Vídeo Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uA-756YNcKA>>. Publicado em: 24 fev. 2014. Acesso em: 13 fev. 2018. [Vídeo lançado em 2014.]
- OLIVEIRA, Jé. *Farinha com açúcar ou Sobre a sustança de meninos e homens*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PAGODINHO, Zeca. Zeca Pagodinho - Vai Vadiar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uFzsf5EEaE>>. Publicado em: 1º dez. 2010. Acesso em: 16 out. 2017. [Vídeoclipe lançado em 1998.]
- PINTO, Tania Regina. Sharylaine, a pioneira do rap feminino em Sampa. Disponível em: <<http://primeirosnegros.blogspot.com.br/2017/03/sharylaine-pioneira-do-rap-feminino-em.html>>. Publicado em: 6 mar. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018.
- POSSE MENTE ZULU. Sou negrão ao vivo 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F6PoFoksluw>>. Publicado em: 27 jun. 2015. Acesso em: 7 mar. 2018. [Vídeoclipe lançado em 1995.]
- PRADO, Renata. Massa funkeira engajada. Disponível em: <<https://hysteria.etc.br/ler/massa-funkeira-engajada>>. Publicado em: 30 out. 2017.

- QUINTILIANO, Rachel. Álbum: Você tem que acreditar (Ndee Naldinho). *Mundo da Rua*: catálogo do rap nacional. Disponível em: <<https://mundodarua.wordpress.com/tag/ndee-naldinho>>. Publicado em: 7 nov. 2010. Acesso em: 21 ago. 2017.
- RACIONAIS MC'S. *Racionais MC's*. RDS Fonográfica/ Zimbabwe Records, ZBCD015, s.d. 1 CD. [Coletânea dos LPs *Raio X Brasil*, lançado em 1993, *Escolha seu caminho*, lançado em 1992, e *Holocausto urbano*, lançado em 1990.]
- _____. *1000 trutas 1000 tretas*. Cosa Nostra, CN 007, 2006. 1 DVD.
- _____. *Cores e Valores*. Cosa Nostra Fonográfica/ Boogie Naípe/ Radar Records, RAD 4415, 2014. 1 CD.
- RAPPIN' HOOD. *Rappin' Hood em Sujeito homem*. Trama, T400/245-2, 2001. 1 CD.
- _____. *Rappin' Hood em Sujeito homem 2*. Trama, 993-2, 2005. 1 CD.
- ROCHA, Ícaro Rodrigues da. Pagode 90: a construção da afetividade do homem negro periférico. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Org.). *Sambas e dissembas*. São Paulo, n. 2, no prelo. (Sambas escritos).
- ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto*: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro. 97 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed., ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República*: outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Faperj; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.
- SANTA ROSA, Giovanni. *Discurso do rap, discursos da imprensa*: Racionais MC's nas páginas da *Folha de S.Paulo*. 136 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.
- SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 150 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. 286 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- _____. Arte e educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999, p. 23-38.
- SOARES, Elza. Elza Soares - A Mulher do Fim do Mundo (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I38EcMJX8A8>>. Publicado em: 3 out. 2015. Acesso em: 16 out. 2017. [Disco lançado em 2015.]
- SOARES, Elza, NEVES, Wilson das. Elza Soares Wilson das Neves - LP Baterista Wilson das Neves - Album Completo/Full Album. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmqjG6owrbo>>. Publicado em: 8 ago. 2014. Acesso em: 16 out. 2017. [LP lançado em 1968.]
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- THAÍDE, DJ HUM. Thaíde & Dj Hum - Sr. Tempo Bom (Vídeo-Clipe OFICIAL) [HD]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wOimVlATRI4>>. Publicado em: 17 abr. 2017. Acesso em: 2 ago. 2017. [Videoclipe lançado em 1996.]
- TATTI, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TONI C. Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage. São Paulo: LiteraRUA, 2013.
- TROTTA, Felipe. Samba and the music market in Brazil in 1990s. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (Org.). *Made in Brazil*: studies in popular music. New York: Routledge, 2015, p. 43-54.
- VÁRIOS. Equipe Kaskata's – *A ousadia do rap* (1987) [Álbum Completo]. Disponível em: <<https://www>>

- youtube.com/watch?v=QIiHP3io3uA>. Publicado em: 29 out. 2013. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1987.]
- _____. Coletânea *Hip Hop cultura de rua*. Vol. 1 Álbum Completo [1988]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lBy7htKtXmk>>. Publicado em: 6 fev. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1988a.]
- _____. Coletânea *O som das ruas*. Álbum Completo [1988]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BSiv3WWmTNk>>. Publicado em: 6 fev. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1988b.]
- _____. Coletânea *Consciência black*. Vol. 1 Álbum Completo [1989]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4khNAOIb5gA>>. Publicado em: 6 fev. 2017. Acesso em: 13 fev. 2018. [LP lançado em 1989.]
- _____. *Os grandes sambas da história*, vol. 10. Editora Globo/ BMG/ RCA, 7432152777-2, 1997. 1 CD.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

Pamonha de milho verde

ARTIGOS • ARTICLES)



Samba

Do mesmo autor:
«TRIANGULO»
Marcha

Letra e Musica de
Joaquim C. Siqueira

(JOACESI)

“Pamonha de milho verde” - Joaquim C. Siqueira (Joacesi)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

(Propriedade reservada)

L. G. MIRANDA
Editor
(CASA CHIARATO)
Rua Santa Ephigenia, 28 - Phone 4-4476
S. Paulo - Brasil

Entrada dos Palmitos: aspectos pagãos na Festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes – SP

[*Entrada dos Palmitos: pagan aspects of the Divine Holy Spirit Feast in Mogi das Cruzes – SP*

Neusa de Fátima Mariano¹

RESUMO • Homenagens festivas ao Espírito Santo têm sido realizadas desde o século XIV, em Portugal, por devoção da Rainha Dona Isabel, e tornaram-se tradição também no Brasil com o processo de colonização. Em Mogi das Cruzes é possível encontrar no cortejo conhecido como Entrada dos Palmitos alguns aspectos que podem ser considerados pagãos e que remetem às antigas maias europeias. Há ainda a comensalidade, que traduz tanto a fartura das festas antigas como o sagrado da religiosidade católica. A análise caminha no sentido de compreender a Festa do Divino como espaço de representação e as manifestações originariamente pagãs que dela emergem, como resistência do popular, em meio à reivindicação da emancipação da sociedade. •

PALAVRAS-CHAVE • Utopia; divino; culto ao vegetal. • **ABSTRACT** • Festive tributes to the Holy Spirit have been carried out since the 14th century by devotion of Dona Isabel, Queen of Portugal. They also became a tradition in Brazil due to the colonization process. In Mogi das Cruzes one can find pagan remains referring to the ancient European Mayans in the procession known as *Entrada dos Palmitos*. Commensality is another aspect that refers both to ancient feast and Catholic religiousness. The objective is to highlight the Feast of Divine as a space of representation and such pagan reminiscences manifestations as forms of popular resistance in face of society emancipation. • **KEYWORDS** • Utopia; divine; cult to the vegetal.

Recebido em 14 de junho de 2017

Aprovado em 6 de agosto de 2018

MARIANO, Neusa de Fátima. Entrada dos Palmitos: aspectos pagãos na Festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes – SP. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 231-248, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p231-248>

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, Sorocaba, SP, Brasil).

Nestas breves páginas, o caminho será trilhado, primeiramente, sob a inspiração de Mário de Andrade que, em 1937, teceu algumas reflexões acerca da Entrada dos Palmitos durante a Festa do Divino realizada em Mogi das Cruzes². Nesse sentido, busca-se evidenciar os aspectos pagãos ali presentes a partir de argumentos que remetem às festas que eram realizadas na Antiguidade em função do calendário agrícola. A sobreposição de datas a partir do cristianismo e as celebrações da Igreja Católica provocaram a intersecção de seus motes e o afloramento do que veio a ser conhecido como folclore por alguns cientistas sociais³.

Em Mogi das Cruzes, o processo de urbanização contribuiu, de forma contraditória, para a manutenção da Festa do Divino, cujos organizadores buscam financiamentos junto a patrocinadores, de modo a envolver não só a elite política do município como também grandes empresas. Nesse ínterim, a Festa se realiza tendo na Entrada dos Palmitos o seu ponto alto: espaço no qual todas as manifestações reconhecidas pela população como folclóricas têm vez e voz. Após o desfile é distribuído um ensopado de carne, o afogado – nos moldes de “antigamente” –, o que remete à fartura e à prosperidade.

Defende-se aqui a hipótese de que os aspectos tidos como pagãos na Entrada dos Palmitos consistam em espaços de representação. Esses espaços foram construídos pelo popular e carregam consigo, por meio da tradição que se criou, o anúncio do futuro, a utopia.

O caminho percorrido como argumento sobre os aspectos pagãos presentes na Festa do Divino envolve o culto ao vegetal e as festas maias⁴, culminando nos bodos⁵

2 Com origens no período colonial (1611), Mogi das Cruzes pertence à Região Metropolitana de São Paulo, com uma população estimada em 424.633 para 2015, em seus 712.541 km² (IBGE, 2016).

3 Compreende-se aqui que o folclore contém uma função social a partir do momento em que se apresenta como elo entre o passado e o presente, na transmissão de determinados valores e códigos sociais (FERNANDES, 1998). Sendo assim, o conceito está para além da estética, do pitoresco e da reminiscência, pois possui conteúdo pleno de sentido no cotidiano para o grupo social que dele participa.

4 As maias eram festas pagãs que celebravam a colheita e a fartura.

5 Banquetes.

realizados em Portugal e no alimento sagrado da festa de Pentecostes, em conexão com aquelas anteriores ao cristianismo. O texto traz ainda relatos orais coletados durante pesquisa de campo em Mogi das Cruzes, realizada em 2006, em função do desenvolvimento da tese de doutorado defendida no ano 2007 (MARIANO, 2007), assim como o realizado em 2011 no distrito de Laras (Laranjal Paulista-SP) em função da pesquisa sobre a Festa do Divino daquela localidade (MARIANO, 2014).

Procura-se, com esta breve explanação, refletir sobre a emancipação da sociedade que é reivindicada quando há nesses espaços já vividos e agora representados o afloramento da esperança por um mundo de justiça, caridade, abundância, amor e paz, como anuncia o próprio Espírito Santo por meio da Festa.

A INSPIRAÇÃO QUE VEIO DE MÁRIO DE ANDRADE

É possível ver Mário de Andrade com sua caderneta de anotações em mãos. Seu lápis correndo as palavras, por vezes soltas, por vezes intrigadas, mas sempre reflexivas e comprometidas com o popular e a sua verdade. Como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade compreendia as manifestações da cultura popular como patrimônio imaterial. Acredita-se que tais manifestações tenham como um dos pontos fundamentais para a compreensão de sua permanência a transmissão de geração a geração como compromisso, às vezes, familiar. Dessa forma, a tradição se fortalece, anunciando que as origens são remotas, de lugares distantes, e que a forma é plástica e cheia de possibilidades de alteração, sem a perda da essência, do significado maior, porque é parte indissociável dos sujeitos envolvidos.

Assim, em 1942, Mário de Andrade anotou, em seu caderno de campo, a compreensão dessa plasticidade no popular:

O fato folclórico é também um fato de psicologia social. Quando o nosso homem rural entra no mato conciente de que não há corrupiras; quando minha mãe faz sentarem à sua mesa treze pessoas; quando um cantador de embolada recifense se nega a cantar o “Pinião” ou “Meu barco é veleiro” por “muitos conhecidos”: o fato folclórico se deu da mesma forma. Houve apenas uma reação individualista contra uma inverdade científica ou contra uma tradição. Mas isso não impede que o fato folclórico tenha se dado integralmente: conhecimento coletivo de uma realidade popular tradicional. (ANDRADE, 1942)⁶.

Se a festa popular se realiza como tradição, os chamados fatos folclóricos que dela participam podem receber alterações ao longo do tempo, sem que seu significado essencial se perca, ainda que haja negações pontuais. Nessa perspectiva, Mário de Andrade registrou muitas expressões, danças, cantos, crenças, dramas, com respeito e admiração (atrevo-me a julgar).

Embora ele seja considerado um dos maiores folcloristas nacionais, não se reconhecia como tal pelo fato de não se aprofundar cientificamente. Conforme

6 Foi mantida a grafia original dos textos de Mário de Andrade e de outros autores.

Florestan Fernandes (2003), o folclore fica entre a arte e a ciência, pois, para ele, designa tanto os elementos da tradição oral e popular quanto o estudo científico dessas expressões. Dessa forma, Fernandes concorda com Mário de Andrade sobre o rigor científico em suas pesquisas, mas considera que as mesmas tenham sido desenvolvidas de forma muito comprometida com a realidade.

Esta breve explanação sobre Mário de Andrade tem a intenção de, para além do debate sobre o conceito de fato folclórico, colocar em evidência a importância de suas reflexões sobre a Entrada dos Palmitos durante a Festa do Divino em Mogi das Cruzes. Embora seus trabalhos não tragam um rigor científico-acadêmico, apontam novas possibilidades para se pensar a Festa do Divino e sua relação com alguns aspectos festivos considerados pagãos.

As manifestações da religiosidade popular são compreendidas, nesse ínterim, como espaços de representação, pois são construídos e se colocam como espaços sagrados nesses dias de festa. Espaços de representação são aqui entendidos como aqueles vividos por meio de símbolos carregados de afetividade, que remetem a um lugar seguro, num imaginário de proteção e providência (LEFEBVRE, 2006).

Portanto, pensar nas festividades de um catolicismo rústico que hoje já estão normatizadas e aceitas pela Igreja requer um esforço teórico que busca, nas temporalidades diversas presentes nessas festas, o significado das representações que delas emergem. Ou seja, a festa em questão possui, na sua gênese e na sua essência, o seu irreduzível. São, nesse sentido, espaços de resistência do popular, sendo que as representações que dela tomam parte migraram das expressões consideradas pagãs para as cristãs, sob o julgo da ordem da Igreja, pois é necessário compreender

[...] o processo pelo qual a força do representado se esvai, suplantada por seu representante por meio da representação, e como essa representação distancia-se do vivido e se multiplica, manipulando o vivido. As representações interpretam e, ao mesmo tempo, interferem na prática social, fazem parte da vida e dela só se distinguem pela análise. (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996, p. 89).

De um espaço social construído a partir dos ciclos da natureza e deles participando, numa relação dialética em que o mundo agrário se encontra sujeito às intempéries ou a outras ameaças, a Festa é celebrada objetivando a manutenção da ordem, agora sob as regras da Igreja, em que o sacrifício (doar-se para a festa, desperdiçar alimentos, embriagar-se e reproduzir-se) está a serviço de um bem maior que se encontra no devir (LEFEBVRE, 2008).

O chamado “folclore” que dessas festas resta apresenta-se na atualidade, no novo espaço social, mais urbanizado e constituído por temporalidades diversas, como representações que podem conter o resíduo, o sentido primordial do fazer a festa, no cotidiano, ou seja, como prática social. Nesse ínterim, revivem-se as festas agrárias que anunciam e fazem manifestar a sua ancestralidade na função perpétua de contribuir para a ordem cósmica, dos ciclos da natureza de nascimento e morte, além da antecipação do devir anunciado, ainda que por meio da representação (mediadora na prática social), pois o que é representado está ao mesmo tempo presente e ausente, ao passo que essas representações apontam para o novo, para o possível (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996).

O CULTO AO VEGETAL

O fato de, em 1936, Mário de Andrade não ter chegado a tempo para assistir à Entrada dos Palmitos em Mogi das Cruzes não o impediu de tecer uma reflexão sobre o desfile, que ele remeteria a tempos antigos. Para ele, as palmeiras distribuídas pelas ruas da cidade, os carros de bois cheios de flores de papel, o colorido da Festa, não podem ser considerados apenas como adorno (ANDRADE, 1937). Seriam reminiscências de festivais antigos, de reverência à Natureza, de culto ao vegetal.

A Entrada dos Palmitos consiste em um cortejo que acontece na véspera de Pentecostes, pela manhã. Como de costume, participam um casal de crianças representando os imperadores do Divino, os festeiros e os ex-festeiros e seus respectivos capitães e ex-capitães do mastro, catequese, escolas, carros de bois enfeitados e carregados de crianças (Figura 1), a charola (Figura 2), que é um carro de bois com alimentos (legumes, cereais e frutas), charretes e cavaleiros que vêm da área rural da região para a Festa. Os grupos de trança-fitas, congadas e marujadas cantam e dançam conforme sempre fizeram, reverenciando seus santos patronos e o Espírito Santo, o “dono” da Festa. Ramos de palmeiras são colocados nos postes no decorrer do trajeto até a Catedral de Sant’Ana, em cuja praça é montado o Império do Divino (Figura 3) visitado pelos devotos durante os dias festivos.



Figura 1 – Crianças nos carros de bois. Foto: Neusa de Fátima Mariano, maio/2016

Os carros de bois são oriundos da área rural de Mogi das Cruzes e região, mas não são mais usados como meio de transporte, tal qual nos primórdios da Festa. O desfile representa a população que, antigamente, ia para a Festa do Divino e aproveitava a ocasião para o comércio de seus produtos agrícolas, inclusive do palmito.



Figura 2 – Charola. Foto: Neusa de Fátima Mariano, maio/2016

A charola, uma bola de armação carregada de alimentos, na década de 1930, era rifada na quermesse da Festa do Divino. Já esquecida, ela foi novamente montada em 1993, pelo casal de festeiros Miled e Maria José Andere, que a colocou sobre um carro de bois para desfilar na Entrada dos Palmitos.



Figura 3 – Império do Divino. Foto: Neusa de Fátima Mariano, maio/2016

O Império do Divino consiste em um grande altar do Espírito Santo a ser visitado

pelos devotos durante os dez dias festivos. Ali são depositadas Bandeiras do Divino, a salva, o cetro e a coroa, as insígnias de um império de justiça, saúde e fartura.

Na década de 1930, os palmitos eram conduzidos em carros de bois enfeitados, sendo que, antes de fincados nas calçadas, eram festivamente passeados pelas ruas, assim como a árvore-de-maio europeia, conforme observou Mário de Andrade:

Nas Máias os bois são coroados de flores e folhagens (vários lugares da Europa). Dezenas de juntas e bois enfeitados transportam a árvore-de-maio prá vila. [...] Pela festa do Divino as folhagens cortadas dos loureiros e fáiás são transportadas em carros de bois enfeitados (Ilha do Pico, Açores). (ANDRADE, 1937, p. 61).

O autor salienta que não tinha conhecimento da existência da Entrada dos Palmitos em outro lugar, a não ser aquela realizada na Ilha do Pico, no arquipélago açoriano. Teria a Entrada dos Palmitos de Mogi das Cruzes alguma relação com a realizada nos Açores? Não foram encontrados, para esta pesquisa, documentos que indiquem tal ligação, nem mesmo no que diz respeito à tradição oral. Defende-se que as mesmas referências levadas aos Açores pelos portugueses teriam sido trazidas para o Brasil, de forma a constituir práticas parecidas. Dentre elas há um personagem chamado de Moço Maio ou seu correspondente, conforme a localidade, como explica Mário de Andrade.

O Máio-Moço antropomorfo se espalha por toda a Europa. Também em Ruhla na Rússia, a criança vai no mato, lá escolhe um menino, a quem chamam de Homenzinho da Folhagem. Este é completamente revestido de folhas a ponto de necessitar companheiros que o ajudem a mover e se orientar. É então conduzido de porta em porta na vila e vai recebendo os presentes de comes e bebes que, depois da cerimônia de borrfifar com água o Homenzinho da Folhagem, todos devora... com prazer e alegria. Em Fricktal, na Suíça, o costume é idêntico, no dia de Pentecostes, chamado ali o Homenzinho da Folhagem, de Bobão de Pentecostes. Aliás, o nome mais comum a que o rapaz (ou garota às vezes) incarnando a árvore-de-maio responde, é Jorge-Verde ou Jorge-no-Verde [...]. A noção primaveril de fecundidade, fertilização, fecundação está fortemente ligada à árvore-de-maio como ao Máio-Moço de vária parte. (ANDRADE, 1937, p. 57).

As maias, ao serem estudadas profundamente, revelam cultos aos deuses que simbolizam a fertilidade, a fecundação, a colheita, o alimento. Dentre eles temos Maia, Bona Dea, Asherah, Blodeuwedd, Íris, Macha, Maeve, Diana, Apolo, Pan e Cernunnos. O próprio mês de maio parece ter sido homenagem à Deusa Maia, uma das “Sete Irmãs” da Constelação das Plêiades. Conhecida como *Maius* pelos romanos, é considerada a deusa do calor vital, da sexualidade e do crescimento. *Mai* para os celtas, o mês era marcado pela liberdade sexual e pela celebração da fertilidade da natureza (FAUR, 2015).

Grimassi contribui para a reflexão acerca do Moço Maio ao explicar sobre o Green Man, sendo considerado de origem celta, o próprio espírito da Terra, representando a relação do homem com a natureza (GRIMASSI, 2000). Assim, ele é a semente da vida.

A associação do deus com a vida vegetal surge em abundantes imagens por toda a Europa. Na Antiga Europa ele é mais bem retratado em diversas representações de Dionísio. Surge por vezes como um homem barbado usando uma coroa de hera. Em outras, aparece como um jovem efeminado, vestindo pele de corça e coroadado com uma trança de louro e hera. Posteriormente, Dionísio passou a ser retratado com longos cabelos cacheados e uma coroa de folhas de parreira de uva. Segura um tirso numa das mãos e um cálice na outra.

O tirso é um bastão formado por uma haste de erva-doce com um cone de pinho na ponta. Esse símbolo composto de planta e semente representa a união da natureza silvestre de Dionísio (o cone de pinho) e sua natureza agrícola (erva-doce). O cálice em sua mão representa, em primeiro lugar, o útero, o ventre da Grande Mãe, da qual ele se originou (pois é o Filho Divino da mitologia europeia, o Filho da Promessa). Em segundo lugar, o cálice representa a oferta da sua natureza divina, pois contém a sua essência líquida. Assim, perante nós ele é o antigo Senhor da Colheita, o deus a ser sacrificado. (GRIMASSI, 2000, p. 89).

Ao ser sacrificado, pois é morto, desmembrado, cozido e devorado, mantém a ponte entre os mundos, pois, conforme William Anderson (apud GRIMASSI, 2000, p. 234), ele “resume em si mesmo a união que deve ser mantida entre a humanidade e a Natureza. Ele é o próprio símbolo da esperança: afirma que a sabedoria do homem pode se aliar às forças instintivas e emocionais da Natureza”.

Embora Mário de Andrade não tenha ido tão distante para chegar a Dionísio, defende que a Festa do Divino de Mogi das Cruzes evidencia reminiscências do culto ao vegetal de festas pagãs realizadas na Europa, tal como as maias, a partir do equinócio de primavera (apesar de, no hemisfério sul ser outono). As tradições vão seguindo as origens do hemisfério norte, com as crenças dos povos localizados nessa parte do globo, bem como a tradição cristã, na sua cooptação dos rituais mais populares e antigos.

Para Henri Lefebvre

As comunidades rurais associaram a natureza às fruições humanas. A natureza é povoada de potências “misteriosas”, isto é, humanas e próximas, mas ao mesmo tempo fantásticas, distantes e perigosas, distintas e ao mesmo tempo imersas numa tenebrosa unidade. Se a festa acontece, é porque a natureza e suas potências foram boas, favoráveis, regulares, trazendo, segundo o ciclo favorável e previsto, as chuvas e o sol, o frio e o calor, as estações e os trabalhos (os pássaros, que vão e vêm com as estações, aparecem como os signos proféticos e mágicos dessa ordem). A reunião da comunidade, para realizar esse ato tão simples de comer e beber, ganha assim um sentido magnífico, que amplifica a alegria. Na festa, a comunidade acolhe a Natureza, rejubila-se com seus dons; e mais ainda: a associa, a encadeia à comunidade humana. A regularidade das festas e dos trabalhos do calendário rústico que representa a regularidade dos atos humanos – sua execução pontual – parece garantir, assegurar a regularidade da ordem sazonal. Muito cedo, se não desde o começo, a festa camponesa ganha um sentido eminente; ela representa não somente alegria, comunhão, participação na vida

dionisiaca, mas também uma cooperação à ordem da natureza. (LEFEBVRE, 2008, p. 203 – tradução nossa).

Nesse sentido, a realização da festa para reverenciar os deuses, cujos mitos remetem à fertilidade, faz parte da condição de vida da comunidade. Por isso, as festas antigas, segundo Lefebvre, são sempre regadas a muita bebida, comida, a muitos exageros e desperdícios, uma forma de descarregar todas as energias acumuladas durante o ano, oferecendo-as aos deuses.

Faz-se pertinente mencionar a festa do Espírito Santo realizada em Tomar⁷ (Portugal) mais conhecida por Festa dos Tabuleiros. Aqui, diferentemente de Mário de Andrade, que fez referência ao Deus Pagão, ao masculino, vamos encontrar a Deusa, a Mãe provedora, o feminino. A reverência é à Deusa Romana Ceres, ou Deméter⁸, sua correspondente grega. Seria o culto ao vegetal, à colheita, conforme ainda se acredita e se propaga em Tomar, cujas origens, que remetem às celebrações de primavera, recebiam o nome de *Cerálias* (MONAGHAN, 2009). Vale observar que o período do ano em que acontece a Festa do Espírito Santo é marcado pelo equinócio de primavera no hemisfério norte, a *Ostara* celta.

O Sabbat celta Ostara coincidia com outras celebrações antigas [...]. Os círculos de mulheres celebram o retorno de Perséfone do mundo subterrâneo e a alegria de sua mãe Deméter, enchendo a terra com folhas e flores. É uma data propícia a rituais, celebrando o encontro mãe e filha, a cura da criança interior e a bênção das sementes e da terra. (FAUR, 2015, p. 437).

Segundo Monaghan, Deméter possui o grão como símbolo principal, sendo ela a deusa das plantas e do alimento (MONAGHAN, 2009, p. 143). Por isso, os sacrifícios e oferendas realizadas à Deusa não continham fogo, os alimentos deveriam estar em estado natural. Seus altares eram repletos de “favos de mel, lã não fiada, uvas não premidas e grãos crus”.

Por esse período⁹ em que se comemora o Divino Espírito Santo, tem-se ainda outros festivais antigos, dando continuidade à Roda do Ano, como o Beltane:

7 Conforme Godinho (2013), a Festa dos Tabuleiros em Tomar parece não derivar de longa data, e defende a ideia de uma tradição inventada. Diante da pesquisa científica, o que se pôde apurar foi a referência ao Culto do Espírito Santo em 1880, quando foi publicada a programação no *Jornal d'A Verdade*, em 16 de maio daquele ano, evidenciando a pomposidade dos festejos.

8 O mito de Deméter conta que Perséfone, sua filha, havia sido raptada por Hades, o senhor das profundezas. Deméter, ao chorar pela busca interminável da filha, recolhia as energias das plantas. Hécate, a deusa que tinha acesso ao submundo, relatou o acontecido a Zeus, que, temeroso pelo fim da humanidade devido à escassez de alimentos provocada pela dor de Deméter, mediou um acordo no qual Perséfone poderia ficar seis meses com a mãe e seis meses com Hades, como rainha do submundo. Ver: Monaghan, 2009.

9 Conforme o calendário litúrgico, 50 dias depois da Páscoa.

Os celtas acreditavam que o mês de maio era regido pelo “Povo das Fadas”, ajudantes da Mãe Terra em sua tarefa de florescer e frutificar. O símbolo principal de *Beltane* era o “Mastro de Maio”; ao seu redor, os casais dançavam, trançando fitas vermelhas e brancas. A simbologia é bem evidente: o símbolo fálico fertilizando o ventre da terra e as pessoas vivenciando, nos campos e nos bosques, a energia do amor sexual. Os casais pulavam sobre as fogueiras para atrair a boa sorte, a fertilidade ou a abundância. Homenageavam-se os representantes do Deus – o melhor dançarino – e da Deusa – a mais bonita das mulheres presentes, eleita a “Rainha de Maio”. (FAUR, 2015, p. 438).

Conforme Faur, nesse momento é celebrado o casamento sagrado e ritos de fertilidade das divindades, ao passo que no mês seguinte, em junho, mais especificamente no solstício de verão, a *Litha*, era reservada aos casamentos com o objetivo de garantir a fertilidade e a reprodução da vida, portanto a união dos casais.

Pode-se tecer algumas semelhanças com os rituais festivos no interior da cultura popular, como a dança de trança-fitas (presente, como já mencionado, na Entrada dos Palmitos). As cores predominantes das fitas e das velas, embora pudessem variar, eram o branco e vermelho. As velas vermelhas simbolizavam o sangue menstrual e as brancas, o sêmen, numa alusão à fecundação e à fertilidade, ou seja, à reprodução da vida (FAUR, 2015, p. 438). Lança-se uma pequena provocação: teria aqui alguma ligação com o vermelho e o branco da Bandeira do Divino? A pomba branca pousa sobre o vermelho, anunciando uma nova era. Para o cristianismo essa simbologia é remetida às formas sob as quais o Espírito Santo se apresentou à humanidade: fogo (vermelho) e pomba (branco).

O fato é que a fertilidade está presente nesse período, nas celebrações antigas e também, de forma mais sutil e sob um regime moral cristão, nos cultos católicos, estes, às primeiras sobrepostos. Pode-se trazer à reflexão, neste momento, a questão da fartura, da fertilidade, do alimento distribuído aos necessitados, tal como nos bodos da realeza cristã, e tal gesto anunciando a caridade, a solidariedade, a pretensa ausência de diferentes classes sociais, na plenitude da energia do Espírito Santo, numa festa recheada de costumes de origens pagãs.

As celebrações do Divino, no geral, trazem sempre o alimento como fonte de toda vitalidade e representação da fartura. Não há utopia do Divino Espírito Santo sem o alimento que brota da terra e ao qual toda a humanidade, em pé de igualdade, tem direito. O devir só será realizado na sua antecipação, a partir dos espaços de representação que faz presente o passado distante, a partir da resistência do popular que se expressa, entre outras manifestações, na Festa do Divino Espírito Santo.

OS BODOS

Na compreensão da Festa do Divino como tradição, há aqui a concepção de um ritual que liga tempos antigos ao futuro utópico, reivindicado num ciclo anual, na contemporaneidade. Faz-se necessário, portanto, que o mundo não esqueça o significado da vinda do Espírito Santo na Terra, em que um dos aspectos principais encontra-se no alimento. Como abordado anteriormente, os cultos à natureza,

ao vegetal, realizados na Antiguidade que reuniam celebrações a deidades, não aconteciam sem um elemento que representasse a própria vitalidade, ou seja, a abundância de alimento em forma de grande banquete.

Para Lefebvre ocorreu a passagem do estado pleno que os festivais pagãos proporcionavam aos aldeões para a racionalidade trazida pela Igreja e pelo Estado.

Os ritos, depois de ter evocado as “potências” confusas da natureza, os “duplos” das coisas e dos seres humanos, depois os heróis míticos, depois deuses cada vez mais elaborados, foram aplicados a uma potência “espiritual”, isto é, a uma abstração realizada, o Deus das religiões universais. Ao mesmo tempo, o poder dos chefes políticos e dos reis foi justificado por teorias cada vez mais abstratas. Ao mesmo tempo ainda, séculos após séculos, o conhecimento e o pensamento verdadeiros (a ciência) supondo a abstração lógica pareceram progredir e avançar no mesmo ritmo que as ideologias – embora sejam planos diferentes e mesmo níveis diferentes e incompatíveis da consciência humana.

Disso resulta um vasto despojamento da vida cotidiana nos nossos campos, pela religião, pela abstração, pela vida do “espírito”, pela vida política distante e “misteriosa”... Pouco a pouco arrancou-se dela para apresentar-lhe, fora dela mesma, tudo aquilo que outrora consistia no seu esplendor elementar, na sua grandeza ingênua e nativa. O progresso real, imenso por alguns lados, foi duramente pago.

E, entretanto, ela está sempre ali, muito próxima, mas pobre e humilhada, essa vida ingênua, ao mesmo tempo forte e insignificante, criadora e ameaçada, produzindo o futuro presa à inquietação diante desse futuro sempre desconhecido e incerto. (LEFEBVRE, 2008, p. 209-210 – tradução nossa).

Nessa irreducibilidade da festa antiga, a esperança por um futuro promissor é mantida. Mas ela precisa ser significada por meio do símbolo, do objeto, da ação e, portanto, do alimento, da comida sagrada, a representação que se configura como mediação entre o mundo terreno e o celestial.

A relação que se faz aqui com as Festas do Divino Espírito Santo, e especialmente com a Entrada dos Palmitos de Mogi das Cruzes, está justamente no mote: o futuro, o devir, o olhar para frente. É a única festa do calendário cristão que visa ao futuro, pois estabelece a vinda do Paráclito que trará paz, alegria, prosperidade, caridade, saúde, justiça, fartura, etc. A tradição da Festa reflete como uma antecipação desta Era do Espírito Santo, de seu Império Divino.

Como festa cristã com a presença de aspectos antigos e pagãos, as homenagens ao Espírito Santo trazem, por menor que seja, a distribuição de alimentos. Tal prática já era realizada pelas mãos da realeza portuguesa, ou seja, pela Rainha Dona Isabel (1271-1336), esposa de Dom Dinis (1261-1325), com os bodos para o povo durante a festa de Pentecostes.

Para Piazza, tal prática remete a período anterior ao reinado de Dom Dinis em Portugal, pois defende que era já costume à época do Sacro Império Romano-Germânico, com Oto I em 936 da era cristã, tendo continuidade nos governos que se sucederam, sobretudo de origem germânica (PIAZZA, 1953). Na verdade, a campanha era a de formar uma espécie de banco de alimentos e demais esmolas

para acudir aos necessitados nos períodos de maior escassez. Se é possível dizer que a prática dos bodos vem da antiga Germânia, é provável que a Rainha Dona Isabel a tenha mantido com maior veemência durante as homenagens ao Espírito Santo. No entanto, é preciso uma pesquisa mais aprofundada para que se possa ter uma posição mais embasada historicamente sobre esse fato. Importante no momento é relatar os feitos da Rainha Isabel relativos aos bodos por ocasião de Pentecostes e, mais uma vez, reforçar a ideia da união do calendário cristão ao dos rituais antigos, pois, não custa lembrar, à Germânia também eram agregados povos de origem celta.

A presença de elementos considerados pagãos na Festa do Divino já era reconhecida pelo cronista B. J. Senna Freitas que assim escreveu na *Revista dos Açores*: “As folias ao Espírito Santo, com quanto pareçam ter tido uma origem pagan no druidismo, ou na *superstição grega*, todavia ellas foram introduzidas em Portugal e nas Ilhas dos Açores com a maior devoção e piedade” (FREITAS, 1851a, p. 78 – grifos do autor). Esse mesmo autor traz em seus textos a descrição da festividade do Império do Divino em seus primórdios, em Alenquer, pelas lentes de D. Rodrigo da Cunha e Francisco Manuel Esperança. Ambas as versões convergem, sendo que o imperador eleito era coroado por um religioso com vestes de sacerdote. A coroa era a mesma reservada pela Rainha Dona Isabel para esse fim. Saíam em procissão da Igreja de São Francisco até a do Espírito Santo (erguida por devoção da Rainha Santa¹⁰). Assim se dava o ritual com a coroação, com a procissão, e com os bodos, alimento sagrado para o povo, símbolo da caridade que provinha dos nobres e mais abastados. Freitas afirma que a Rainha Isabel havia deixado a recomendação para a continuidade da Festa do Espírito Santo com a distribuição dos bodos aos pobres, uma vez que uma das boas características do povo português seria a caridade (FREITAS, 1851a).

Talvez por conta dessa recomendação da Rainha, que Dom Manuel, já no início do século XVI, ao proibir distribuição de alimentos aos pobres por ocasião de datas festivas, permitiu os bodos apenas nas Festas do Espírito Santo, conforme as Ordenações Manuelinas:

6. E isso mesmo Defendemos, que nom façam vodos de comer, e de beber, posto que fora das Igrejas sejam, e que diguam, que os fazem por deuoçam d’alguus Santos, sob pena de todo o que pera o tal vodo se receber se pagar em dobro da cadea per aquelles, que o assi pedirem e receberem, nom tolhendo porem os vodos do Santo Espirito, que se fazem na festa de Pentecoste; por que somente estes Concedemos que se façam, e outros ninhuus nom. (MANUEL I et al., 1514, p. 95-96).

Nos Açores, conforme Freitas, o Império quase sucumbiu por conta da ostentação com a qual a festa se configurou, já no século XVIII (FREITAS, 1851c, p.115). Além do luxo se sobrepondo às ações caritativas, os imperadores da Festa não estavam honrando com seus compromissos conforme recomendado pela Rainha Isabel. Para que não acabasse a tradição, argumentava-se que a Festa deveria continuar para que todos tivessem um eterno fiador, e que a justiça divina aliviasse dos castigos os que carregassem culpa. Tal passagem nos remete às antigas festas, cuja realização era necessária para que a ordem

10 A Rainha Dona Isabel foi canonizada em 1625 pelo Papa Urbano VIII.

da natureza fosse mantida, para que o alimento nunca faltasse. Tal como nessa época, os bodos não podem faltar, e para que a festa do Espírito Santo, como uma oferenda dos nobres, não morresse e com ela toda a esperança da justiça divina, propuseram sortear 24 mesas, sendo que em cada uma delas seriam servidos de comida, no máximo, sete pobres, a quem não era permitido oferecer nem dinheiro e nem trigo.

Até a atualidade é comum encontrar a oferta de alimento durante as celebrações ao Divino Espírito Santo em alguns lugares mais, em outros menos fartos. Em Tomar (Portugal), por exemplo, os bodos embora sejam fartos, são distribuídos apenas aos pobres: pão, carne e vinho.

Ao se pensar na espacialidade da Festa do Divino há que se deparar com vários formatos, tanto em Portugal como no Brasil. Em Soure, uma vila do Distrito de Coimbra, por exemplo, é tradição montar o andor – ou, como lá é conhecido, o ramo do Espírito Santo – com pinhões (no Brasil são conhecidos como *pinolis*), que são colhidos em novembro e ficam secando até janeiro, quando os trabalhos dessa confecção têm início. Após os festejos, os pinhões do ramo (cerca de 300 mil) são distribuídos aos devotos juntamente com uma fatia de bolo (TRADIÇÃO DO RAMO DE PINHÕES, 2015).

Cada festa, portanto, tem sua especificidade, mas todas elas trazem a representação maior, que é a distribuição de algum alimento, seja carne, vinho, pão, pinhão, ensopado, roscas, vegetais etc. E tais especificidades são construídas ao longo do tempo histórico, conforme o que o grupo social que a organiza encontra a sua disposição. Há que ressaltar que não se trata de um determinismo geográfico, e sim de pensar no espaço social produzido a partir de condições naturais específicas e com as quais a sociedade recria e ressignifica a tradição.

O DIVINO ALIMENTO

Ao chegar ao Brasil via colonização portuguesa, a Festa do Espírito Santo manteve as orientações da Rainha Dona Isabel, sobretudo com relação aos bodos. Estes, por sua vez, também possuem diferentes formatos, no entanto não foram encontrados registros de uma seleção social para a recepção desses alimentos. Acredita-se que, uma vez que o Império Divino anuncie a extinção das diferenças sociais, todos têm direito ao alimento considerado sagrado.

Villela registrou a importância da comensalidade que ocorria (e ainda ocorre) na Festa do Divino realizada em São Luís do Paraitinga (SP). A casa da festa distribuía comida farta, sendo que muita gente só comia carne nessa ocasião, portanto, a Festa era um período da fuga da rotina do trabalho na roça:

A distribuição de café, comida e bebida, feita pelos “imperadores” do Divino, adquiriu então uma importância que transcende o simples fato de “festar”, de fuga da rotina da trabalhadeira. Avultou e fez lembrar o “petchlet canyao” dos Igorot filipinos, descrito por Samuel Kane em “Thirty Year with the Philippine Head-Hunters” (Nova York, 1933). “Canyao” era o banquete ritualístico de agradecimento ao grande Kabuntan, pelos bens recebidos. [...]. (VILLELA, 1944).

Os pobres só comiam carne quando os ricos proporcionavam o *canyao*. Pode-se fazer uma relação, portanto, com as festas do Divino, em que a classe menos abastada consegue, nesses períodos, se alimentar de carne, conforme a tradição do lugar. Talvez, não só necessariamente de carne, mas para o Sr. Paulo Pratt, de Laranjal Paulista (SP), era a oportunidade de matar a fome: “que você acha que representava a Bandeira do Divino pra mim? Comida! [pausa]. Porque ali eu matava a minha fome [...]. Eu tomava café, almoçava, tomava café com pão, no pouso eu jantava e à noite dormia no paiol de milho, em cima das espigas de milho, sem coberta, sem nada e no frio!” (depoimento à autora).

Etzel contribui com o depoimento do Sr. Paulo Pratt ao remeter suas observações à simplicidade da população rural, onde a solidariedade e os laços afetivos e sentimento de localidade são mais estreitos:

Foi nossa única comemoração anual com ênfase na comilança e alegria, desenvolvida num Brasil ainda provinciano e rural. É a expressão do sentimento inconsciente do povo simples e, por isso mesmo profundamente ligado à ideia de afugentar a fome. Não se trata propriamente de festa de um dia, mas de um longo ritual com as folias pedintes para o grande período de festas. Como simples aproximação pode-se pensar que representam a sementeira, o curso do cultivo e a colheita final com as comemorações festivas. (ETZEL, 1995, p. 31).

O alimento é, portanto, a condição para a reprodução da vida. E o alimento sagrado é a condição para a reprodução de uma vida abençoada; ele é capaz, inclusive, de curar doenças, sendo que algumas delas estariam relacionadas à falta de nutrientes que, durante o período festivo e de fartura, pode ser sanada.

Em Mogi das Cruzes e em praticamente toda a região do Vale do Paraíba no estado de São Paulo, o alimento sagrado é conhecido como afogado, ou “refogado”, como denominou Mário de Andrade. Sobre o nome, ainda há mais uma versão, pelo menos, como conta a Dona Maria José:

Sobre o afogado ainda tem uma outra versão da palavra, que diz que o afogado é porque a carne é dentro do caldo, ela está afogada. Mas falaram também que não, que era a turma de tropeiro que fazia a comida no caminho. Então: “Tá pronta a comida?”, “Tá afogado”, quer dizer, estava no fogo, já estava afogado. É outra versão, mas eu não sei se é verdade. (Entrevista realizada em 2006).

O afogado consiste em um ensopado de carne com batata, servido sobre uma cama da farinha de mandioca. Algumas entrevistas (realizadas em 2006) mostraram que muitos sabem preparar o afogado, porém, com receitas e origens diferentes. Para Ana, por exemplo, o afogado nasceu com os tropeiros que, originalmente não introduziam vegetais ao caldo de carne. Já o Sr. Marco Antonio faz uma analogia do afogado com a feijoada, cuja origem relaciona-se à precariedade de alimentação dos escravos: da mesma forma, o afogado é feito com restos de carne, incrementados com legumes.

Enfim, até hoje, o afogado, considerado comida sagrada da Festa do Divino

Espírito Santo, é distribuído para a população em geral. São cerca de duas a três horas na fila de espera e de 6 mil pratos de afogado servidos por voluntários devotos.

Diferentemente das festas antigas em que alimentos crus eram oferecidos a Deméter, em que a comensalidade se dava em função do que provinha da natureza, a partir do cultivo, os bodos da Festa do Divino de Mogi das Cruzes consistem em alimento elaborado. A carne e a batata são cozidas, a farinha de mandioca é preparada a partir de um processo cuidadoso com a raiz, originariamente brasileira. Ou seja, há o trabalho, a atuação humana e coletiva na elaboração dos alimentos, que são colocados como símbolos da fartura, da prosperidade e da saúde divina, portanto, sagrados. Nesse sentido, os espaços de representação são fortalecidos pelos laços de solidariedade. Assim, a ordem estabelecida da Igreja e/ou do poder político de cada localidade, ao permitir a tradição da Festa do Divino, permite a manifestação da ancestralidade inconsciente do popular, no seu temor e regozijo de origem pagã. Ainda, o popular sempre encontra uma clivagem na qual podem ser depositadas as memórias de ações pretéritas, fazendo fortalecer e se realizar esses espaços de representação, espaços vividos na Antiguidade, por meio não só do alimento (mesmo que simbólico), mas também pelas ações solidárias, caridosas, amorosas, de comunhão e coletividade, mesmo que sob a linguagem religiosa cristã. Vale observar que esse “voltar à Antiguidade” eleva, no presente, a condição futura, antecipa a chegada do Espírito Santo, antecipa a boa nova colheita prometida para o futuro. É o devir anunciado desde sempre, é a utopia que, com bases em seus resíduos fundantes e embrionários, reclama por uma emancipação social.

Manifestam-se as possibilidades de transformação na alegria coletiva, no festar. Essas possibilidades visam o que está por vir ou, como diz Bloch (2005, p. 21-22), visam o “ainda-não-consciente”, aquilo que “ainda não veio a ser”, algo que ainda não se alcançou, o futuro que se almeja: o “lado voltado para frente”. A intenção futura, para esse autor, é utópica, visto ser sustentada pelo sonho “para a frente”.

A Festa do Divino Espírito Santo de Mogi das Cruzes manifesta esse potencial que alimenta a esperança de um mundo melhor. Os resíduos (da religião: vitalidade; da organização: o original, o “desviante”; da racionalidade: o natural; da *mimêsis*: a *poêsis*^{II}, conforme Lefebvre, 1967) se manifestam através da cultura popular, mas “ainda-não-conscientes”, ainda não compreendidos, separados e diluídos que estão no cotidiano, no seu presente em que apenas e ainda são permitidos espaços de representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Festa do Divino de Mogi das Cruzes termina revigorada após a Procissão seguida pela missa no dia de Pentecostes, pois a Entrada dos Palmitos, a grande missão dos organizadores, fora cumprida no dia anterior. Afinal, a tradição foi mantida mais um ano, e já começam os preparativos para a do ano seguinte. A Entrada dos Palmitos estilizada, parte da chamada programação folclórica da Festa (conforme seus

II *Mimêsis*: repetição. *Poêsis*: criação.

cartazes de divulgação), onde tudo lhe cabe, desde a mais religiosa das catequeses até o grupo de trança-fitas, coloca-se como espaço de representação, porque rememora o espaço vivido no tempo histórico de Mogi das Cruzes.

A leitura feita aqui é a de que a resistência do popular que se encontra no mais profundo da memória da atividade e das crenças humanas ali se manifesta, ali se expande por meio da representação. Parece que o interior da religião católica é o único espaço onde essa essência primeira do ser tem possibilidade expressiva, de exteriorização, ainda que de forma contida e branda, visto que está sob a ordem de uma moral cristã. O culto ao vegetal de tempos antigos continua existindo dentro da Festa do Divino, nas palmeiras, nos palmitos, nos pinhões, nos cereais, legumes e frutas da charola, na carne, no pão e no vinho. Entre outras manifestações, vale destacar também a presença dos grupos de congada, moçambique e marujada em algumas localidades onde a Festa do Divino acontece, pois unem o permitido e o não permitido pela Igreja e pelo Estado, dentro e fora da Festa, no seu cotidiano, com suas crenças, rezas e benzimentos. São também resistência ao representar uma corte real que segue junto ao novo império, o império divino, na intenção de materializar o poder popular. Em alguns lugares mais, em outros, menos expressivos, tais representações são cooptadas pela sociedade, pela Igreja e pelo Estado, na imposição de uma ordem carregada de interesses (sociais, econômicos, políticos) que, num movimento dialético, alimenta a própria cultura popular.

Cabe esclarecer que há ainda muitos outros aspectos que aqui não foram tratados, mas que o serão em ocasião oportuna. Alguns desses pontos dizem respeito ao sonho de Nabucodonosor e o Quinto Império, à Era do Espírito Santo defendida por Joaquim de Fiori (século XIII), à espetacularização das Festas do Divino etc. Tais aspectos contribuirão para a compreensão da utopia e da resistência do popular, na contradição que a produção do espaço que ora se configura alimenta.

Por agora, acredita-se ser suficiente o argumento apresentado, no fio condutor da história que guarda na memória e na ação coletiva, o resíduo que, na Festa do Divino de Mogi das Cruzes, especialmente na Entrada dos Palmitos, resgata num ciclo anual, sob o nome de tradição, o cerne da conexão de elementos tidos como pagãos com a religiosidade católica, ambos na sua divindade, na certeza (ou na esperança) do devir promissor.

SOBRE A AUTORA

NEUSA DE FÁTIMA MARIANO é professora de Geografia do Departamento de Geografia, Turismo e Humanidades da Universidade Federal de São Carlos (DGTH/UFSCar-Sorocaba).

E-mail: neusa@ufscar.br

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A Entrada dos Palmitos. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 1937, v. 32, p. 51-64.
- _____. *Caderno de anotações*, 1942. Arquivo do IEB. Cx. 008. MA-MMA-008 – Anotações folclóricas.
- ASSOCIAÇÃO Pró-Festa do Divino Espírito Santo. Disponível em: <<http://www.festadodivino.org.br>>.
- Acesso em: 5 jul. 2016.
- BÍBLIA. Mensagem de Deus. São Paulo: Editora Santuário; Edições Loyola, 1994, 1.324 p.
- BLOCH, Ernst. Prefácio. In: _____. *O princípio esperança*. v. I. Tradução de Nélío Schneider. Rio de Janeiro: Eduerj; Contraponto, 2005, p. 13-28.
- ETZEL, Eduardo. *Divino* – simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Giordano; Rio de Janeiro: Kosmos, 1995, 180 p.
- FAUR, Mirella. *O anuário da Grande Mãe*. Guia prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo: Editora Alfabeto, 2015, 576 p.
- FERNANDES, Florestan. O folclore de uma cidade em mudança. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles (Org.). *Metodologia das ciências humanas*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998, p. 53-80.
- _____. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, 259 p.
- FERREIRA, Fernando Araújo. Tomar de ontem e de sempre. In: FERREIRA, José J. Couto; ROSA, João Alberto (Org.). *Tomar* – perspectivas. Edição Festa dos Tabuleiros 1991.
- FESTA dos Tabuleiros em 2007 nos noticiários, Portugal. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xCzkHKpzo5s>>. Acesso em: 21 maio 2016.
- FESTA dos Tabuleiros, Portugal. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7flibP-Dioo>>. Acesso em: 21 maio 2016.
- FREITAS, B. J. Senna. Império do Espírito Santo I. *Revista dos Açores*, Ponta Delgada, v. I, n. 20, p. 78-79, 1851a. Disponível em: <<http://purl.pt/I9257>>. Acesso em: 1º set. 2016.
- _____. Império do Espírito Santo II. *Revista dos Açores*, Ponta Delgada, v. I, n. 22, p. 85-86, 1851b. Disponível em: <<http://purl.pt/I9257>>. Acesso em: 1º set. 2016.
- _____. Antiguidade Açoriana. *Revista dos Açores*, Ponta Delgada, v. I, n. 29, p. 113-115, 1851c. Disponível em: <<http://purl.pt/I9257>>. Acesso em: 1º set. 2016.
- GODINHO, Bárbara. *Arquivo fotográfico Silva Magalhães* – um novo olhar sobre Tomar do século XIX. Dissertação (Mestrado em Práticas Culturais para o Município). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2013. 201 p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/12015>>. Acesso em: 19 maio 2016.
- GRIMASSI, Raven. *Os mistérios wiccanos*: antigas origens e ensinamentos. Tradução de Cláudio C. Quintino. São Paulo: Gaia, 2000, 283 p.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2016. Cidades. Mogi das Cruzes. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=353060>>. Acesso em: 28 jun. 2016.
- LEFEBVRE, Henri. *Metafilosofia*. Prolegômenos. Tradução de Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 399 p.
- _____. *A produção do espaço*. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original *La production de l'espace*. 4. ed. Paris: Anthropos, 2000). Primeira versão: fevereiro de 2006. Disponível em: <https://gpect.files.wordpress.com/2014/06/henri_lefebvre-a-producao-do-espaco.pdf>. Acesso em: 1º jul. 2015.
- _____. Notes written one Sunday in the French countryside. In: _____. *Critique of everyday life*. v. I. Tradução de John Moore. Londres, Nova York: Verso, 2008.

- LUTFI, Eulina P.; SOCHACZEWSKI, Suzanna; JAHNEL, Teresa C. As representações e o possível. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MANUEL I, et. al. *Ordenações manuelinas*. Dos feiteiros, e das viglias que se fazem nas igrejas. p. 92-96. Tit. 33, Livro 5, Lisboa, 1514. Disponível em <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/>>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- MARIANO, Neusa de Fátima. *Divina tradição ilumina Mogi das Cruzes*. O Espírito Santo faz a festa. 205 fl. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <DOI: 10.11606/T.8.2007.tde-03092007-131717>. Acesso em: 27/05/2016.
- _____. *Divina luz nas águas do Tietê: A Festa do Divino Espírito Santo de Laras-SP*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- MONAGHAN, Patrícia. *O caminho da Deusa: mitos, invocações e rituais*. Tradução de Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Pensamento, 2009, 263 p.
- PIAZZA, Walter F. *Aspectos folclóricos catarinenses*. Florianópolis: Edição da Comissão Catarinense do Folclore, 1953, 138 p.
- PROGRAMAÇÃO da Festa do Divino de São Luís do Paraitinga. Disponível em: <<http://www.saoluizdo-paraitinga.sp.gov.br/site/festa-do-divino/festa-do-divino-2016-programacao>>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998, 493 p.
- TRADIÇÃO do Ramo de Pinhões. Festas do Divino Espírito Santo (Soure). Tradição única no mundo. Comissão de Festa 2015. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/tradicaodoramodepinhoes>>. Acesso em: 5 jul. 2016.
- VIDE, Sebastião Monteiro, Arcebispo. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia, feitas e ordenadas pelo Illustríssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707*. São Paulo: Typographia 2 de Dezembro, 1853. 526 p. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/222291>>. Acesso em: 7 dez. 2016.
- VILLELA, L. Costa. A “folia” do Divino. Datado de 1944. Arquivo do IEB: ESB(32)3-142. Caixa 14.

De *Pureza* (1937) a *Pureza* (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia

[From “*Pureza*” (1937) to “*Pureza*” (1940) – José Lins do Rego and the cinema of Chianca de Garcia]

César Braga-Pinto¹

RESUMO · O artigo contrasta o pouquíssimo estudado romance *Pureza*, de José Lins do Rego, publicado em 1937, com sua praticamente desconhecida adaptação para o cinema, três anos mais tarde, pela Cinédia, sob direção do português Chianca de Garcia. Busca-se assim iluminar alguns aspectos centrais da política cultural do Estado Novo, em particular o momento de transição entre o regionalismo na literatura e o novo ideal nacionalista da era Vargas. · **PALAVRAS-CHAVE** · José Lins do Rego; Chianca de Garcia; Estado Novo; nacio-

nalismo. · **ABSTRACT** · The article contrasts the little studied novel *Pureza*, by José Lins do Rego, published in 1937, with its practically unknown film adaptation three years later by Cinedia, under the direction of the Portuguese Chianca de Garcia. It aims to illuminate some central aspects of the cultural politics of the Estado Novo, in particular the transition from literary regionalism to new ideals of nationalism proposed in the Vargas era. · **KEYWORDS** · José Lins do Rego; Chianca de Garcia; Estado Novo; nacionalismo.

Recebido em 5 de novembro de 2017

Aprovado em 7 de agosto de 2018

BRAGA-PINTO, César. De *Pureza* (1937) a *Pureza* (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 249-269, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p249-269>

1 Universidade Northwestern (Evanston, Illinois, EUA).

Se durante a maior parte do século XX o nome de José Lins do Rego aparece na dianteira do “regionalismo tradicionalista do Nordeste” e do chamado “romance de 30”, o mesmo já não se pode dizer em relação às décadas mais recentes, sobretudo depois de Luís Bueno, em seu monumental *Uma história do romance de 30*, tê-lo de certo modo deslocado para as margens do cânone literário da década de 1930. É bem verdade que o crítico não deixa de considerar *Menino de engenho* “um passo importante da moderna ficção Brasileira” (BUENO, 2006, p. 152) sobretudo por ter substituído “a observação pelo depoimento” e por ter diminuído a distância entre narrador de elite e personagens pobres, “misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua” (BUENO, 2006, p. 156); ainda assim, o livro de Bueno dedica-lhe relativamente poucas páginas. E se é fato que hoje, com exceção de *Fogo morto*, a obra de José Lins é pouco estudada e estimada pela crítica (comparada com a de Graciliano Ramos, por exemplo), seu romance *Pureza* (1937), por sua vez, é um de seus livros menos lidos, apesar de ter sido relativamente bem recebido na época em que foi lançado. Seja como for, não se pode ignorar o fato de que a despeito do desprezo da crítica, toda a obra de José Lins continua a ser reeditada, vendida, e amplamente apreciada: *Menino de engenho*, por exemplo, já ultrapassa a 100ª edição, e mesmo o pouco mencionado *Pureza* se encontra pelo menos na 13ª edição pela Livraria José Olympio. Curiosamente, este livro, considerado menor, ou pouco representativo de sua obra (e talvez por isso mesmo) foi o primeiro a ser traduzido para o inglês, em 1947 (REGO, 1947)², e também o primeiro a ser adaptado para o cinema, tendo sido lançado pelos estúdios da Cinédia já em 1940. Levaria 25 anos até que o Cinema Novo resgatasse o *Menino de engenho* para as telas, em adaptação de Walter Lima Júnior.

Não é minha intenção propriamente defender a revalorização da obra de José Lins como um todo, muito menos da muito esquecida adaptação para o cinema feita pelo português Chianca de Garcia, já na época um estrondoso fracasso de público e de crítica, cujos originais, depositados na Cinemateca Brasileira, muitos ainda acreditam estarem perdidos (ver, por exemplo, HOLLANDA, 2012, p. 211). Mas proponho, sim,

2 Anteriormente, os únicos romances de José Lins traduzidos para língua estrangeira foram *Moleque Ricardo* (para o russo), em 1937, e *Menino de engenho*, *Banguê* e *Fogo morto* (para o espanhol), todos os três simultaneamente em 1946.

chamar a atenção, primeiramente, para o significado do romance de 1937 – que ainda guarda, além do elemento psicológico e memorialista, algo do regionalismo tradicionalista, e também alguma preocupação em representar os problemas sociais do meio rural nordestino – enquanto obra de transição, não só em relação à produção de José Lins, mas também na redefinição de cultura nacional que então se promovia no final da década de 1930. Além disso, sua quase imediata adaptação para o cinema, da qual o próprio José Lins participou, revela uma nova direção na produção do período, de cunho mais homogeneizante do que particularista, produção que anuncia um movimento de exacerbada exaltação nacionalista, típica do projeto cultural do Estado Novo. Nesse sentido, a discrepância entre filme e romance se deve menos à especificidade da linguagem cinematográfica em relação à literatura do que à transformação político-ideológica pela qual passa o Brasil no final da década de 1930, da qual José Lins foi um dos notórios protagonistas.

REGIONALISMO E NACIONALISMO

O crítico que mais se preocupou com o lugar do regionalismo na literatura brasileira, ou pelo menos que melhor articulou seu desenvolvimento foi, sem dúvida, Antonio Candido. Já em *Formação da literatura brasileira*, quando Candido procura fazer um panorama do “nacionalismo literário” no Brasil, o regionalismo aparece estreitamente associado ao nascimento do romance no país. Segundo o crítico, mesmo no romantismo o romance brasileiro nascia como uma experiência realista, tentativa de retratar o real e o local de forma quase documental: “Nacionalismo, na literatura, brasileira, consistiu basicamente [...] em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” (CANDIDO, 1969, p. 112). Logo, completa: “Quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO, 1969, p. 113). Assim, para Candido a principal herança do romance brasileiro teria sido o que ele chama de “regiões tornadas literárias”. Por outro lado, o crítico mostra como um dos aspectos desse processo de diversificação regional através da literatura é a construção de um certo olhar exótico: “exotismo do Ceará para o homem do sul; exotismo da própria Itaboraí para os leitores cariocas de Macedo” (CANDIDO, 1969, p. 114). Assim, o realismo na literatura brasileira parece sempre ter estado submetido ao projeto nacionalista: “o desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura” (CANDIDO, 1969, p. 115).

Alfredo Bosi por sua vez admite a existência de dois tipos de regionalismo: “um ‘sério’, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra e do homem”; e um regionalismo “de fachada”, “pitoresco e elegante” (BOSI, 1969, p. 55 – grifos meus). Bosi se refere sobretudo àquele regionalismo em que, a partir de Távora, o escritor regionalista escreve sobre – e em nome dela – a própria região. Assim, Bosi definiu esse regionalismo anterior ao modernismo como “descrição precisa da paisagem” e

como retrato do homem “em função da paisagem física de uma determinada região” (BOSI, 1969, p. 56); segundo Bosi, “o projeto explícito dos regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*” (BOSI, 1983, p. 232), sendo que seu melhor resultado teria sido atingido com, “para além do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade” (BOSI, 1983, p. 234); segundo ele, “os regionalistas típicos esquivaram-se aos problemas universais, concentrando-se na estilização de seus pequenos mundos de província, cujo passado continuava virgem para a literatura brasileira” (BOSI, 1969, p. 56). Logo, repete a divisão do regionalismo em duas categorias que se opõem em termos de valor artístico ou ideológico, assim como a definição do “melhor” regionalismo a partir de expressões como “íntimo sentimento” – que mesmo remetendo ao “instinto de nacionalidade” de Machado de Assis, no fundo explicam muito pouco. Além disso, nota-se que se para Bosi todo regionalismo é no fundo *realista*, o “bom” regionalismo deve associar-se aos problemas chamados “universais” e expressar-se através de uma linguagem “natural”, próxima ao oral e, com frequência, identificada à linguagem popular³.

Afrânio Coutinho (1986) é outro crítico que procura distinguir duas qualidades de regionalismo: para ele, há um regionalismo que se confunde com “provincianismo de mau sentido, que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo”; segundo ele, há um regionalismo que é essencialmente “sinônimo de localismo literário” em que se enfatiza a cor local e o pitoresco. Finalmente, Coutinho propõe, a partir de George Stewart, uma definição que tem sido por vezes reproduzida ou parafraseada como explicação para o conceito de regionalismo na literatura, em que “região” parece se opor a ambiente urbano:

Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 1986, p. 235).

José Maurício Gomes de Almeida (entre outros críticos), em seu *A tradição regionalista no romance brasileiro*, aceita e repete a definição proposta por Coutinho, reformulando-a de uma maneira que lembra também a definição proposta por Bosi: “A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma *relação íntima e substantiva* entre sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada” (ALMEIDA, 1999, p. 314). Ou seja, os teóricos do regionalismo com frequência se veem

3 André Tessaro Pelinser (2010, p. 110) aponta para a falta de rigor no uso que Bosi faz de termos como “regionalismo típico” e “problemas universais”.

obrigados a lançar mão de explicações não só abstratas como metafísicas para definir a literatura regionalista, sobretudo quando procuram especificar as qualidades daquela que é considerada mais autêntica; ao falar de “íntimo sentimento com a terra” ou de literatura que “retira sua substância” real da região que descreve, ou ainda daquela que estabelece “relação íntima e substantiva” entre realidade e ficção, esses críticos muitas vezes parecem assumir uma essência (uma substância, uma alma mesmo) que definiria o regional para além dos limites da representação. Não raro, tal essência, além de exterior aos centros urbanos do sul do país, parece estar escondida na terra, na tradição, na oralidade e, finalmente, no “povo”, sendo que o escritor é capaz de tirar tal essência do mundo e revelá-la ao homem culto por meio da escrita. Mais tarde, inclusive o próprio Antonio Candido lançaria mão de uma noção de “estrutura” que iria tomar o lugar do realismo, reintroduzindo uma nova espécie de *mimesis*, mas deixando o problema tão obscuro quanto antes: “Graciliano soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa” (CANDIDO, 1956, p. 56). Aqui a estrutura da narrativa aparece como transposição, quase mesmo um espelhamento de um suposto “ritmo mesológico”, ou seja, de uma qualidade inefável.

Assim, a questão do realismo e da observação, resolvida provisoriamente com a noção um tanto romântica de “sentimento íntimo”, continua insuficiente para o entendimento da melhor linhagem regionalista do romance brasileiro. Por outro lado, aqueles mesmos críticos que tentaram definir o regionalismo em termos representacionais, não deixaram de tentar defini-lo também em seu sentido histórico e ideológico, ou em relação a noções de universalismo e cosmopolitismo. Gomes de Almeida, por exemplo, mostra como desde o romantismo o regionalismo surge como valorização das características específicas de cada região em oposição ao “perigo de descaracterização ou mesmo de desaparecimento das formas locais de cultura pelo impacto de novas realidades que se vão a cada dia tornando dominantes” (ALMEIDA, 1999, p. 315). Segundo ele,

Regionalismo coloca-se no polo oposto a cosmopolitismo – que encerra uma conotação de desenraizamento cultural –, nunca a universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal. (ALMEIDA, 1999, p. 311).

Assim, o “bom regionalismo”, ao contrário do provincianismo, define-se, primeiramente, como uma reação ao cosmopolitismo (sendo este definido, às vezes, como um mau universalismo, uma forma de estrangeirismo); além disso, o “bom regionalismo” é sempre caracterizado como universal ou universalista. Em todo caso, reconhece-se que o regionalismo se distingue da literatura de viagens e da ficção de caráter predominantemente exótico ou etnográfico pelo seu caráter nacionalista – seja quando o autor romântico descreve uma região do país que não é a sua, com o objetivo de afirmar a diversidade e a originalidade da nação brasileira como um todo, seja quando outros, sobretudo realistas e naturalistas, expressam a intenção de reivindicar a importância da história ou dos costumes de “sua própria” região.

Em artigo de 1950, Antonio Candido propõe a sua hoje conhecida hipótese da

evolução de todo o pensamento brasileiro segundo a dialética entre localismo e cosmopolitismo, de modo que, conforme esse âmbito de oscilação entre os dois polos se reduz, mais a obra se aproxima do que ele chama de um “padrão universal” (CANDIDO, 1965, p. 131). Assim, para Candido, o regionalismo, que durante o romantismo teria tido o mérito de afirmar e redefinir a consciência local, torna-se “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e de fácil condescendência em relação ao país” que, “a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus nossas realidades mais típicas” (CANDIDO, 1965, p. 136).

Candido introduz aqui um argumento de certo modo surpreendente: o sentimento do pitoresco seria menos resultado da intenção localista propriamente dita do que de uma ambição dita cosmopolita. Ou melhor, o “mau regionalismo” desse período anterior ao modernismo seria reflexo de uma distância mal percorrida entre o desejo de cosmopolitismo e o de localismo, distância que se traduz em termos de estrangeirismo condescendente ou localismo provinciano. Bosi, por sua vez, em “O regionalismo como programa”, situa o regionalismo do início do século XX como “o lado brasileiro da oscilação pendular nacional-cosmopolita, que marca as culturas de extração colonial” (BOSI, 1983, p. 232-234). Ou seja, imagina-se que a literatura brasileira em sua melhor manifestação, se não encontra a síntese entre o cosmopolita e o local, pelo menos deve tornar explícita a tensão que, no fundo, expressa a própria condição periférica do país. Enfim, parafraseando Antonio Candido, pode-se dizer que o “sentimento íntimo” necessário ao “bom regionalismo” (isto é, não pitoresco) se traduz em um meio de o homem letrado encarar com olhos brasileiros “nossas” realidades mais típicas. Se por um lado o que define o regionalismo em geral é o assunto local, seu valor se estabelece pela construção de uma perspectiva especificamente nacional que não seja nem subalterna ao olhar europeu, nem condescendente à realidade local. O pensamento de Candido por vezes parece estar submetido à perspectiva do nacional, sem diferenciações de classe, raça, gênero, sexualidade, ou mesmo sem levar em conta hierarquias regionais na definição de nação.

Em análise inspirada pela obra de Michel Foucault e Edward Said, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. analisa como foi que se inventou a “Região Nordeste” enquanto “um objeto de saber e um espaço de saber” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 22). Albuquerque procura rastrear o modo pelo qual o próprio nordeste foi constituído discursivamente e como é que surge ao mesmo tempo um novo objeto e uma nova maneira de se ver que viria a ser chamada de regionalista. O Nordeste (e, no fundo, qualquer “região”), nesse caso, não deve ser entendido como uma realidade geográfica e cultural que se oferece ao conhecimento, mas sim em sua oposição a tudo aquilo que se entende como a realidade de São Paulo ou Rio de Janeiro, e dentro de uma batalha pela hegemonia na representação da nação. Tal regionalismo nordestino se consolida durante os anos 1920 enquanto reação às “mudanças que estavam destruindo as espacialidades regionais” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 47), e certos elementos são particularmente enfatizados no estabelecimento dessa narrativa: em particular a seca, o cangaço, o banditismo, o messianismo, o coronelismo etc. Já com Euclides da Cunha surgira a ideia do sertão nordestino a partir do ponto de vista urbano e sobretudo paulista, enquanto “o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das

influências estrangeiras” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 54). Além disso, o historiador mostra como o discurso da seca (sobretudo a partir da seca de 1877) contribuiu em grande parte para unificar a constituição de discursos geográficos, climáticos, econômicos e culturais sobre o Nordeste: “Este discurso das secas vai traçando assim uma zona de solidariedade entre todos aqueles que se colocam como porta-vozes deste espaço sofredor” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 59).

Albuquerque (como outros estudiosos antes dele) define o regionalismo nordestino que surge na década de 1920 como eminentemente nostálgico e mostra como o Nordeste que foi inventado nas primeiras décadas do século XX e em substituição à antiga divisão Norte/Sul, fundava-se na saudade e na tradição (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 65) – mesmo que os termos norte e sul continuem a ser usados metonimicamente, o primeiro para significar nordeste, ou simplesmente Pernambuco, e o segundo para se referir a São Paulo. Por um lado, o regionalismo nordestino aparece como uma reação dos intelectuais (em sua maioria reunidos em Recife) à ameaça modernizadora do Sul, reação que quase sempre se manifesta como idealização do passado senhorial e, ao mesmo tempo, da tradição popular e folclórica. Assim, a oposição entre “modernistas” e “regionalistas” em Pernambuco reflete rivalidades econômicas, políticas e inclusive disputas entre facções oligárquicas. O conceito de regionalismo nordestino se delinea dentro de tal contexto de disputas e rivalidades. Assim, os interesses comuns, políticos e econômicos, das “elites regionais” se configuram enquanto tradições e culturas (e até mesmo origens históricas e raciais) *compartilhadas*, de modo que uma série de “práticas regionalizantes” sedimentam a ideia de uma regionalidade nordestina (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 305). Por outro lado, como se viu, o Nordeste aparece também no discurso do Sul, sempre em contraste com o urbano, o cosmopolita, o moderno e o transgressor representado pelas grandes capitais. Além disso, nos dois polos o Nordeste vai se definindo também como *problema* (veja-se o ensaio de José Américo de Almeida (1980), *A Paraíba e seus problemas*, que teve sua primeira edição em 1923) e, com Gilberto Freyre, ele se torna uma questão e um objeto de estudo para a sociologia e, com o romance de 1930, para o realismo social.

De fato, a questão em torno do regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo se consolida como programa na década de 1920, dando origem a intensos e prolongados debates. Enquanto em São Paulo o movimento modernista se configura a partir de um projeto que se declara ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita, no ambiente intelectual de Recife e, sobretudo, com os primeiros escritos de Gilberto Freyre, o regionalismo se manifesta como um programa tradicionalista, a princípio mais sociológico do que propriamente literário. Um dos marcos desse novo momento regionalista é a publicação a partir de 1923 da *Revista do Norte* – que passa a incluir, em 1925, o subtítulo “Aspectos da vida regional”. Neroaldo Pontes de Azevedo classifica a proposta da revista como uma forma de “localismo, mais do que propriamente regionalismo” (AZEVEDO, 1996, p. 113). É nessa revista que Gilberto Freyre publica, em 10 de agosto de 1924, um ensaio-manifesto intitulado “Do bom e do mau regionalismo”, em que se opõe ao que ele chama de “a tirania mística do exótico, em prejuízo ou com sacrifício, às vezes, de tão boas tradições locais” (apud AZEVEDO, 1996, p. 221). Segundo ele, o bom regionalismo (ou “patriotismo local”, como ele mesmo chama), define-se pelo desejo de se defender as tradições locais

contra “o furor imitativo” dos falsos cosmopolitas. Os dois regionalismos seriam reflexos da divisão política e econômica que se manifestava então no país; ou seja, o separatismo e a “imposição dos interesses locais [do sul do país] sobre os gerais”. Freyre termina seu artigo em tom profundamente nostálgico: “é possível que também o Recife volte ao espírito e às sugestões do seu passado” (apud AZEVEDO, 1996, p. 222).

Assim, Freyre nem sempre opõe regionalismo a cosmopolitismo, mas sim a um “mau” cosmopolitismo paulista, sinônimo de imitação da cultura europeia. Para ele, o regionalismo se manifesta em sua forma mais perfeita não no sertão, nem mesmo no engenho, mas na (sua) *cidade* do Recife, onde se consolida e se traduz a síntese entre a vitalidade do local e a abertura cosmopolita. Assim, para Freyre, Recife (ao contrário de São Paulo) é ao mesmo tempo a mais moderna (sem ser modernista) e a mais brasileira (sem ser provinciana) “região” do Brasil. Com o regionalismo de Freyre, o conceito de região deixa de ser diretamente identificado à cultura rural ou da província, mas se torna expressão de uma suposta força aglutinadora dos centros urbanos do Nordeste, em particular Recife – no fundo, ele mesmo, Freyre, encarnaria melhor do que ninguém essa força – ou seja, ponto ideal de intersecção e tradução entre o provinciano e o estrangeiro, entre o tradicional e o moderno, entre o rural e o urbano.

O romance regionalista da década de 1930 não abandona o aspecto realista e etnográfico, mas se constrói a partir de tipos e de algumas daquelas mencionadas temáticas canonizadas pelo regionalismo das décadas anteriores que se tornaram definidoras da realidade do Nordeste: a fome, a seca, o banditismo, o cangaço. Pode-se dizer que aqui é onde se destaca o papel do escritor como testemunha, o texto como documento e a literatura como testemunho ou denúncia. Gilberto Mendonça Telles, em “A crítica e o romance de 30”, lembra o crítico Sérgio Milliet, para quem o romance do Nordeste ofereceu “a prova palpável de que somos com efeito um vasto hospital, e um hospital sem médicos, nem enfermeiros”; segundo Milliet, o romance do Nordeste revelou “exploração impiedosa do homem pelo homem e a importância do homem dentro da natureza hostil” (apud TELES, 1983, p. 61). Porém, ao mesmo tempo que se constitui como retrato mais ou menos realista ou etnográfico de grupos subalternos, o romance de 1930 se torna também, cada vez mais explicitamente, uma espécie de autobiografia da elite. Em *Ficção e confissão*, Antonio Candido discute a importância da memória na obra de Graciliano Ramos e conclui que tanto os textos escritos em terceira como os escritos em primeira pessoa revelam a voz de alguém que testemunha: “no âmago da sua arte há um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio, são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros” (CANDIDO, 1956, p. 98). Já em José Lins, Candido aponta uma trajetória oposta à que identifica em Graciliano Ramos. Segundo ele:

Enquanto certos escritores se tornam grandes engolfando na subjetividade, José Lins do Rego se realizou integralmente à medida que delas se libertou, destacando uma visão objetiva do mundo dentre as penumbras do tateio autobiográfico. Por isso, seria o caso de arriscar o paradoxo e dizer que apenas aparentemente a memória constitui o elemento fundamental na sua arte, pois ele cresceu à medida que foi se libertando dela (CANDIDO, 1959, p. 34).

No prefácio de sua primeira coletânea de ensaios (1942), José Lins comenta o período de nove anos que viveu em Maceió (1925-1934) e aproveita para recordar o teor de alguns dos artigos que escreveu para o *Jornal de Alagoas*: “Debati o modernismo. Fui muitas vezes injusto com os autores do movimento. Acertei em muitos lances” (REGO, 1942, p. xiii). Mas é no prefácio a *Região e tradição*, de Gilberto Freyre, publicado um ano antes, que José Lins contrapõe diretamente o movimento modernista ao projeto regionalista de Freyre:

Gilberto criticava a campanha como se fosse de uma outra geração. O rumor da Semana de Arte Moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha, e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às suas fontes de vida, às profundidades de sua consciência. (REGO, 1968, p. 24).

Com a mesma intenção de relativizar a importância do movimento modernista deflagrado em 1922, José Lins escreve a partir de 29 agosto de 1953, no jornal *O Globo*, uma série de textos quase que exclusivamente dedicados a demonstrar a primazia do Nordeste na cultura brasileira, publicada em livro no ano de sua morte. José Lins volta a tratar da obra de seu amigo e mestre Gilberto Freyre, com quem teria concebido um movimento “paralelo ao desencadeado em São Paulo e Rio”; segundo ele, Freyre, com seu tradicionalismo, pretendia “transformar o chão do Nordeste: de Pernambuco num pedaço do mundo” (REGO, 1957, p. 23). O livro termina com um longo capítulo em que o autor narra a história do cangaço, confundindo assim a literatura com a realidade, ou fazendo da realidade tradicional nordestina (que ele procura resgatar) a mais autêntica matéria para a literatura brasileira. Mas a postura patriótico-regionalista em última análise serve também para legitimar o intelectual de uma elite como representante de todo o povo “nordestino”, inclusive e principalmente as classes subalternas.

Ao identificar realismo a regionalismo, inventavam-se realidades e paisagens que em obras de ficção apresentavam-se como se fossem de fato acessíveis em toda a sua transparência ao escritor regional, e comprováveis pela autoridade daquele que se apresenta como testemunha local. Tal intenção não desaparece nem mesmo quando o objetivo declarado dessa literatura era menos de espelhamento do que de denúncia social. Por isso, a ideia de que cabe a um o grupo articular os problema de todas as regiões – geográficas, econômicas, culturais ou ideológicas – continuaria encontrando certo respaldo. Ou seja, se o regionalismo etnográfico sobrevive na literatura brasileira, este é um fenômeno que não pode ser dissociado da europeização do mundo. Como nota Lígia Chiappini Moraes Leite, uma das chaves para se compreender a persistência do “regionalismo” pode estar na seguinte questão: “Até que ponto a manutenção das nossas desigualdades regionais, como reflexo das desigualdades econômicas e sociais internacionais, dá margem a uma produção literária enformada por essa luta?” (LEITE, 1994, p. 700). Mas, se de fato as desigualdades sociais e mesmo a divisão de trabalho são nacional e internacionalmente definidas em termos geográficos, o regional no Brasil e no mundo globalizado já não pode ser entendido em termos estritamente geográficos, mas sim em termos étnicos.

Vale lembrar um dado fundamental já indicado por Antonio Candido em relação à vida literária no Brasil durante todo o período discutido aqui sob o ponto de vista do regionalismo: “Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%” (CANDIDO, 1965, p. 164). Assim, a responsabilidade (nem sempre desprovida do sentimento de culpa) de representar o país ou a região na maioria das vezes acabava ficando nas mãos de uma pequena elite letrada, com seus próprios interesses econômicos, políticos e ideológicos. Por isso, Candido por sua vez vê o regionalismo como “uma etapa necessária”: “Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (CANDIDO, 2002, p. 87). O paradoxo latente nesse processo de representação é que a elite intelectual muitas vezes transformava a crítica à modernização e ao progresso em nostalgia por um passado aristocrático inserido numa paisagem tradicional e por uma cultura popular autêntica com a qual muitas vezes queriam se identificar. De modo que o desejo de se enfatizar a especificidade do “local” em relação ao nacional (ou mesmo ao global) acabava mascarando a heterogeneidade que é própria não só de toda região, mas também do próprio centro em relação ao qual o regional se define. Apesar dos romancistas nordestinos da década de 1930 terem reivindicado para si a posição de sujeitos do discurso regionalista, retomando de certo modo o proposta identitária de Franklin Távora (1842-1888), a distância entre o homem letrado e o objeto da representação regionalista reproduz a do regionalismo das décadas passadas. A principal novidade introduzida pelo regionalismo tradicionalista do Nordeste, sobretudo na versão desenvolvida por José Lins do Rego, é seu aspecto psicológico e autorreflexivo, que muitas vezes expressa a culpa do protagonista (ou do autor) em relação ao seu próprio privilégio de classe.

PUREZA, O ROMANCE (1937)

Ao ser publicado em 1937, logo depois de *Usina* (volume que encerra o chamado ciclo da cana-de-açúcar), *Pureza* foi então considerado o menos regional dos romances de José Lins do Rego (que a essas alturas já vivia no Rio de Janeiro havia três anos). Lúcia Miguel Pereira chegou a sugerir que esse seria um romance “sem o açúcar, sem as recordações da infância”, que poderia se passar em qualquer outro lugar, e “que não está escravizado à literatura regionalista” (PEREIRA, 1990, p. 321-322). Mais tarde, em seu clássico estudo sobre o autor paraibano, José Aderaldo Castello classifica-o entre os chamados “romances independentes”, sem no entanto deixar de relacioná-lo com o universo do engenho das obras anteriores (CASTELLO, 2001, p. 149). Entre os críticos mais recentes, Luís Bueno dedica-lhe menos de uma página que, no entanto, não deixa de ser esclarecedora. Segundo ele, ao contrário do que alguns críticos afirmaram (e, lembra, Graciliano já havia notado), o romance é “tão regionalista quanto *Menino de Engenho* ou *Usina*”. Por outro lado, acrescenta, a reputação alcançada pelo regionalismo tende a ocultar o lado “essencialmente introspectivo e psicológico” dessa e de outras obras de José Lins do Rego (BUENO, 2006, p. 415).

De fato, além de se passar em uma cidadezinha na divisa de Pernambuco com a Paraíba, ao lado de uma estação ferroviária da Great Western, não há como não reconhecer todo o ambiente rural, os nomes de engenhos paraibanos (como o Gameleira e o Maravalha), os nomes e sobrenomes de membros da família do próprio José Lins, assim como de alguns dos personagens dos seus romances anteriores, como os Melo e os Cavalcanti. E, apesar de relativamente menos pitoresco e menos autobiográfico, nota-se que os temas centrais do romance permanecem praticamente os mesmos dos anteriores: a nostalgia, a impotência moral e sexual, o fracasso, a hipocondria, o medo da morte, a visão romântica da natureza restauradora, o sentimento de culpa do bacharel diante da miséria alheia e do próprio privilégio de classe⁴:

Pouco antes, em casa, pensara no meu palacete da Madalena. Na alegria que poderia criar pelas suas salas, pelas suas roseiras, pelas suas árvores. E, andando, à toa, fui me sentindo muito só, muito incapaz de tudo. Invejava os casebres, os pobres do alto. Invejava tudo. Podia parecer uma safadeza minha confessar semelhante coisa, eu que era rico, que dispunha do que desejava. (REGO, 1987, p. 1.021).

No fundo, é como se dessa vez o autor paraibano quisesse levar suas antigas obsessões à exaustão; é como se agora, pode-se dizer, já quase sem fôlego, a voz do seu narrador, retomando a narrativa em primeira pessoa abandonada nos dois romances anteriores, soasse um tanto exaurida, como um suspiro asmático, ou como o testamento do último herdeiro de uma família de aristocratas moribundos. Ao mesmo tempo, José Lins exacerba e reelabora o que já anteriormente se manifestava de decadente e pós-romântico em toda sua obra⁵. Não por acaso, *Pureza* é dedicado a Manuel Bandeira, tuberculoso de vocação e autor do conhecido poema “Pneumotórax”, de 1930, cujo eco melancólico reverbera em todo o romance, e sobretudo em suas últimas linhas, como se verá adiante.

O início de *Pureza* é notavelmente parecido com o de *Menino de Engenho*, retomando também alguns dos temas centrais de *Banguê*. Cercado de mortes na família desde os oito anos de idade, o jovem Lourenço de Melo, bacharel de 24 anos, conhecido como Lola, vive em um casarão no Recife, obcecado com a morte e o medo de ter herdado uma doença que na verdade não é hereditária, mas sim contagiosa. Sem diagnosticar nada além de uma “predisposição de família”, seu médico o aconselha a ir viver no campo, onde ele buscará se reabilitar no contato direto com a natureza. Lola decide então passar uma temporada em um vilarejo chamado Pureza, tornando-se assim ele mesmo a corporificação da doença, a fonte do contágio e a origem da corrupção.

Ao se encontrar com Antônio Cavalcanti, o chefe da estação ferroviária, Lola se comove pelo drama da decadência da aristocracia nordestina. Tratando-se de um projeto literário mais idealizado (ou reprimido) do que assumidamente almejado, o interesse do escritor pela decadência do patriarca é uma constante em grande parte obra de José Lins, atravessando todo o ciclo da cana-de-açúcar, até se realizar

4 Sobre a figura do fracassado no romance de 1930, sobretudo sob o prisma de Mário de Andrade, ver: Marques, 2015.

5 Nesse sentido, os textos de juventude, anteriores à carreira de romancista. Ver: Rego, 2007.

por completo em *Fogo morto*, de 1943. Mas, para os protagonistas dessas obras, isso não passa de um vago interesse, já que eles nunca chegam a realizar seus projetos literários, e o ciclo trata, paradoxalmente, de um romance que nunca seria escrito. Aliás, ao ser perguntado, em 1936, sobre o novo livro, o próprio José Lins duvidou de sua capacidade de escrevê-lo: “Será um livro difícil porque com ele pretendo ir além de tudo o que já fiz até hoje. Um romance que pelo assunto talvez esteja acima de minhas forças” (REGO, 1936). Em todo caso, em *Pureza*, o aspecto heroico do tema da decadência apenas se anuncia. E se de fato há um esgotamento temático nesse regionalismo, com suas raízes tênues e a cor local já meio desbotada, ele por vezes revela certo desejo de se desregionalizar, e até mesmo de se universalizar para além do local e pitoresco, tendo Thomas Hardy como seu ideal, sempre inalcançável⁶:

A história do chefe da estação Antônio Cavalcanti dava um romance de fôlego, compacto, cheio de sopro poético, como os ingleses sabem fazer. Um Thomas Hardy faria da vida do chefe da estação de Pureza qualquer coisa de grande. A tragédia de um fim de raça, com toda a poesia da desolação. Um dia os Antônio Cavalcanti encontrariam intérprete na altura de suas dores. (REGO, 1987, p. 940).

Assim como não fora o asmático Carlos de Melo das primeiras obras, não seria este seu parente distante, Lourenço de Melo, tuberculoso por antecipação, quem escreveria o verdadeiro romance da decadência do patriarca, já que seu maior interesse é, para não dizer o próprio umbigo, o seu mundo mais imediato dos traumas sexuais e familiares; e longe da chamada “erotolepsia” de Thomas Hardy, o emasculado Lola (e o gênero do nome já o indica) de José Lins vive em um estado de passividade melancólica, oriundo não somente da angústia hipocondríaca, mas também de um trauma sexual na adolescência, que chegara inclusive a levantar suspeitas sobre sua (hetero)sexualidade. Tal feminização do bacharel, em si mesmo um tema literário recorrente no início do século, explica-se no romance como o resultado do excesso de autocrítica daquele que não se adapta à nova ordem, drama que se torna ainda mais contundente no confronto do letrado que supostamente se vulnerabiliza perante a virilidade espontânea e natural do homem do povo: “Quando ele [Chico Bembém] parava no meu alpendre, me sentia como se estivesse com uma vergonha exposta” (REGO, 1987, p. 1.022).

Lutando contra sua debilidade física e moral, o jovem Lola, meio parasita, meio vampiro, passa a se alimentar da narrativa do outro, perversamente criando situações para que eles, ou mais frequentemente, elas, contem-lhe as histórias de suas vidas. Finalmente, seu alheamento e passividade chegam a atingir níveis patológicos, a ponto de seu médico prescrever-lhe uma solução que oscila entre a linguagem da psicologia, da política e do teatro: “O Senhor é um espectador. É o seu mal. Intervenha, seja alguma coisa, mesmo um comparsa. Entre na vida” (REGO, 1987, p. 952).

Apesar de participar como figurante em uma vida que não é propriamente a sua, para Lola o contato com a natureza e com o povo (ou seja, a “vida”) tem um efeito restaurador, mas apenas temporário, convertendo-se logo em fonte de pânico de

6 Sobre a presença de Hardy em *Banguê*, ver: Camilo, 2004.

contágio e de corrupção. Assim, se o ator secundário ou espectador por um momento acredita ter se tornado protagonista das vidas com as quais se depara, logo sua generosidade se deixa denunciar como mero disfarce. O próprio romance chega a assumir um ar quase gótico, beirando o terror de Jekyll e Hyde, quando a posição de privilégio daquele que explora e se apropria da narrativa alheia o faz se sentir ao mesmo tempo arrogante e culpado, e a vulnerabilidade confessada não consegue esconder sua hipocrisia: “Eu estava feliz como se fosse dono do mundo. Vidas alheias dependiam de mim. Podia mudar a vida dos outros. Surpreendi-me como se houvesse cometido um crime e um olhar impiedoso me perseguisse. Aquilo era um prazer de monstro” (REGO, 1987, p. 1.036).

Assim, Lola vê-se repetidamente confrontado com o próprio privilégio de classe, revelando sob a máscara da simpatia pelo outro a marca indisfarçável (e monstruosa) de um vampiro; a antecipação de seu desmascaramento o leva repetidamente de volta à inércia e à melancolia, invertendo os signos da miséria e, finalmente, justificando a própria condição psíquica como sendo mais trágica do que o sofrimento material do outro que – conforme ele quer acreditar –, apesar de tudo, confia no futuro. O pobre bacharel considera a sua tristeza (justamente por ser injustificada) a maior do mundo, maior inclusive do que a dos “pobres das casas que tinham um chiqueiro de porco fedendo, do que o senhor de engenho Resplendor, do que Antonio Cavalcanti, do que o cego, do que Felismina, que chorava” (REGO, 1987, p. 968). Finalmente Lola reconhece pesarosamente que buscava nas histórias dos pobres e dos vizinhos nada além de consolo e a confirmação do próprio privilégio: “O meu caso era este: eu vivia dos outros. Do que meu pai me deixara, de Felismina, de Margarida (REGO, 1987, p. 1.004). A culpa de classe, diga-se, é uma das faces do próprio romance social do Nordeste. Graciliano Ramos chega a confessá-la ao amigo Portinari:

Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram [...]. Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?. (Carta a Candido Portinari, 13 fev. 1946)⁷.

Mesmo ao comparar-se a vampiros e parasitas, Lola cultiva a culpa melancólica de uma elite que, numa tradição que persistiria nas letras nacionais e na música popular, “sente inveja desta gente que vai em frente sem nem ter com que contar”. Assim, o narrador também confessa:

Invejava os casebres, os pobres do alto. Invejava tudo. Podia parecer uma safadeza minha confessar semelhante coisa, eu que era rico, que dispunha do que desejava. Muito bom um sujeito qualquer, cheio de conforto, cheio de todas as vantagens, desejar a felicidade dos pobres, que viviam como porcos. Puro disfarce, malandragem. (REGO, 1987, p. 1.021).

No final, enquanto a miséria idealizada do outro se apresenta em sua realidade subalterna, a fraqueza e a covardia do bacharel se revelam como uma “máscara”

7 Série Correspondência Ativa, Fundo Graciliano Ramos, Arquivo IEB/USP.

(REGO, 1987, p. 1.058) que esconde a natureza do monstro. Mas o germe do sentimento de responsabilidade social do protagonista acaba não vingando, pois é inibido por um excesso de autocrítica doentia que afasta o aristocrata da essência da “vida”, idealizadamente representada pelo povo que, ao contrário dele, não parece ter nenhuma consciência do tempo e da história. Mas, se a confessada idealização romântica e a falsa autopiedade denunciam a inautenticidade do seu ímpeto generoso, ao expor o que ele chama de “máscara de covarde”, ou aquele seu mais “puro disfarce”, o monstro se converte novamente em médico, e o horror gótico se transforma em registro memorialista. O que enfim redime o narrador cristão é a presumida sinceridade da confissão, que faz da reminiscência o verdadeiro e salutar trabalho de purificação.

Logo, o contato excessivo com a natureza começa por corromper e desorientar o protagonista desse neorealismo sempre em crise, mas, em última análise, reaparece enquanto remédio quando associado à voz autêntica e supostamente desprovida de autorreflexão do poeta popular. Quando no final do romance o protagonista abandona Pureza, acompanhado da negra fiel e servil, é a arte do poeta popular que vai dar o tom (mas não o conteúdo) do drama universal, numa revisão sentimental, nostálgica e romântica daquele fatalismo afirmativo reminescente do tango argentino de Bandeira: “E no trem das duas abandonei Pureza, com Felismina. Ainda guardo nos ouvidos a rabeca de Ladislau, que naquele dia caprichou mais na tristeza” (REGO, 1987, p. 1.060).

Removido do mundo e removido de si mesmo, o narrador melancólico de *Pureza* (que nunca revela nada sobre sua vida presente ou sobre o tempo da enunciação), finalmente encontra a cura da doença de bacharel na cultura popular: torna-se assim testemunha exclusiva da obra do povo, que toca só para ele, e cuja fonte se preserva em algum lugar do passado. Como se tivesse, com *Pureza*, finalmente expiado a culpa do romance social, José Lins testaria a seguir, com *Pedra bonita* (1938), um novo projeto de inspiração verdadeiramente popular e removido do memorialismo dos romances anteriores. No entanto, no romance seguinte, *Riacho doce* (1939), o narrador culpado e melancólico permanece ausente, mas o contato do homem do povo e da terra com, no caso, a mulher europeia, vai trazer o desgaste da força vital do mestiço, sem verdadeiramente reabilitar a saúde da raça europeia. A atração da mulher estrangeira pelo outro – seja pela professora judia, seja pela boneca espanhola, ou pelo brasileiro afrodescendente –, o desejo pelo outro, cuja diferença racial representa as forças telúricas e a espontaneidade da cultura popular dos trópicos, carrega um nova ameaça de destruição e desagregação, frustrando toda promessa de saúde, salvação ou liberdade. Parece frustrar-se a prefigurada possibilidade de uma fraternidade nacional multiétnica nesse enredo em que o contato entre as raças continua a levar à esterilidade, deixando apenas marcas na paisagem cultural e na literatura que ainda se alimenta de fontes populares. Porém, o projeto de um Brasil múltiplo, harmoniosamente multiétnico, sem divergências políticas, sem contaminações, viria a se manifestar um ano depois da publicação de *Riacho doce*, com toda a sua virilidade (e contradições), na literatura, mas no cinema de Chianca de Garcia, com quem José Lins colaborou no roteiro e diálogos⁸.

8 Para uma discussão recente sobre o regionalismo no cinema, ver: Autran, 2010.

PUREZA, O FILME (1940)



Figura 1 – Joca (Jaime Pedro Silva) e Felismina (Conchita de Moraes) no filme *Pureza*, direção Chianca de Garcia, 1940. Produção Cinédia. Fonte: Arquivo Alice Gonzaga/Cinédia

Em sua versão cinematográfica, *Pureza* (1940) perde qualquer especificidade regional, psicológica ou memorialista, para se tornar, bem ao gosto estado-novista das bandeiras queimadas, um mosaico que se quer representativo de toda a cultura e política brasileiras. A ação é transferida do Nordeste para um interior da Região Sudeste que nada tem de característico, com locações em municípios dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CINÉDIA, s/d). Aliás, a própria estação que dá nome ao filme deixa de ser um referente concreto, pois no romance, *Pureza*, apesar do seu evidente significado metafórico, era de fato o nome de uma estação da Great Western do Brasil, no município de Timbaúba, próximo à divisa entre Pernambuco e a Paraíba, na linha que ligava o Recife a Pilar, a cidade onde nasceu José Lins (BRASIL, 2017). Já o título do filme tem como referente, antes de mais nada, a obra literária do escritor nacional, José Lins do Rego. E a estação de *Pureza*, por sua vez, inteiramente construída nos estúdios da Cinédia, estaria supostamente situada na Leopoldina Railway, que cobre os estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais, em um interior do Brasil antes mítico do que geograficamente identificável.

Lançado durante um dos períodos mais magros da cinematografia nacional, o filme foi uma grande aposta da Cinédia, que anteriormente havia produzido musicais como *Alô Alô Carnaval* (1935) e *Bonequinha de seda* (1936), e foi amplamente

divulgado na imprensa. Seu produtor, como se sabe, era um deslumbrado pelo cinema norte-americano, a favor da importação e do livre-comércio, e contra o controle do Estado sobre a importação de filmes estrangeiros (ver BERNADET, 2009, P. 54-58). Com *Pureza*, pretendia-se elevar o nível da produção nacional aos patamares hollywoodianos, com cenários caríssimos e equipamento importados dos Estados Unidos (anunciava-se, por exemplo, o uso inédito de equipamento pesado Superparvo com equipamentos leves Eyemo). O diretor português Chianca de Garcia, que havia acabado de dirigir, com enorme sucesso, *Aldeia de roupa branca* (1938), é trazido de Portugal especialmente para realizar a superprodução. Dados seu esquecimento e a enorme importância de sua carreira, vale a pena fazer, a seguir, uma breve retrospectiva da trajetória do cineasta português.

Hoje praticamente ignorado na historiografia da cultura brasileira e portuguesa, Eduardo Chianca de Garcia (1898-1983) foi, além de cineasta de renome, também um prolífico diretor de grandes espetáculos de revista e pioneiro da TV no Brasil. Chianca fundara em 1928 a importante revista *Imagem*, em que defendia a introdução do cinema sonoro. Seu primeiro filme silencioso, *Ver e amar* (1930), ainda em Portugal, inspirava-se no teatro de revistas e fora idealizado como pano de fundo para o carnaval. Mais tarde, dirige *O trevo de quatro folhas* (1936), com a estreia de Procópio Ferreira no cinema (que a seguir atuaria em *Pureza*), além de *A rosa do adro* (1938) e o sucesso regional-folclórico *Aldeia de roupa branca* (1939), filme com números musicais e a participação da fadista Hermínia Silva. *Aldeia* e *Pureza* compartilham do mesmo estilo de filmagem, com algumas cenas consideradas antológicas, tributárias do cinema russo de Sergei Eisenstein. Convidado pelo empresário teatral José Loureiro, partiu para o Brasil em junho de 1939, com a intenção de passar 15 dias, mas acabaria por permanecer por mais de 40 anos, sem nunca ter voltado à terra natal. No Rio de Janeiro, depois de *Pureza*, dirigiu ainda *24 horas de sonho* (1941), também da Cinédia. Assumiu então a direção artística do Cassino da Urca, tendo produzido inúmeros espetáculos (vários com Luís Peixoto), tais como *Os três ébrios* (1943), *Ruas que cantam* (1945), *Sonho de circo* (1945) e *Sonhos cariocas* (1946), até o jogo ser proibido no Brasil, em 1946. A seguir deslocou-se para o Teatro Carlos Gomes, onde produziu inúmeras revistas e espetáculos de teatro ligeiro, como *A velha atriz* (1946), *Um milhão de mulheres* (1947), *O rei do samba* (1947), *Beijos, abraços e amor* (1948), *Escândalos de 1950* (de 1950, com Bibi Ferreira, Mara Rúbia e Jardel Filho), *Mulher, espelho das cidades* (1952), a comédia musicada *Paris 1900* (1952) e *A túnica de Vênus* (1952). Consta que o show *Essa nega fulô*, baseado no poema de Jorge de Lima (com Fernanda Montenegro e Dalva de Oliveira), foi apresentado mais de mil vezes. Entrou para a TV Tupi já em 1951, onde dirigiu, além de revistas, programas de teleteatro, como *O cordão*, de Artur Azevedo, e *Antígona*, de Sófocles (1952, ambos com Fernanda Montenegro), *Cyrano de Bergerac* (1951), de Edmond Rostand, *O avaro*, de Molière, (1952), *El Cid* (1952), de Corneille, *A comédia dos erros* e *Otelo* (1952), de Shakespeare, *Coração delator* (1953), baseado em um conto de Edgar Allan Poe, e *Os três mosqueteiros* (1954), de Dumas. Na celebração do IV Centenário de Salvador, em abril de 1949, produziu um grandioso desfile histórico retratando a história da cidade, com 1.200 atores amadores nos papéis de figuras como Manuel da Nóbrega, Padre Antônio Vieira e Castro Alves. Em 1960, Chianca produz, para o Festival Rio, o que se considerou o

maior espetáculo teatral da história nacional até então, com 1.800 artistas no palco ocupando um terço do Maracanãzinho. Produziu ainda a igualmente grandiosa *Alegoria das três capitais* (escrita por Josué Montello), espetáculo encenado no alto do palácio do Congresso, por ocasião da inauguração de Brasília, na noite de 23 de abril de 1960. Mais tarde viria a ocupar o cargo de diretor da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) e redator de sua revista. Apaixonado pela Bahia, o português Chianca de Garcia compôs alguns sambas clássicos, como “Exaltação à Bahia” (em parceria com Vicente de Paiva, gravado por Heleninha Costa em 1943) e “A Bahia te espera”, em parceria com Herivelto Martins, para o espetáculo *Vem, a Bahia te espera* (1945), com Grande Otelo e Linda Batista (PINA, 1983; GARCIA, 2004). Segundo a revista *O Cruzeiro* (1947, p. 18), Chianca teria também revelado o ator e dramaturgo Abdias do Nascimento. Mais recentemente foi homenageado pela Portela, no carnaval de 1985. Enfim, a impressionante trajetória do artista português revela um raro compromisso com a cultura brasileira e, em especial, afro-brasileira. Se sua relação com Getúlio Vargas não parece ter sido particularmente estreita, sua colaboração com o projeto de exaltação nacionalista do Estado Novo é inegável, como se vê nos versos de um de seus sambas: “Salve a baiana/ Com sandália e balangandã/ Vai mostrar ao mundo inteiro/ Nosso samba brasileiro” (“Exaltação à Bahia”).

Com diálogos do próprio José Lins⁹ (que escreveria, um ano depois, também os diálogos de *O dia é nosso*, de Milton Rodrigues), *Pureza* anuncia, já nos créditos iniciais, o projeto do Estado Novo de adaptar obras literárias nacionais para o cinema, ao mesmo tempo que dá continuidade ao gênero musical e carnavalesco da Cinédia que, anteriormente havia produzido filmes como *Alô, Alô, Brasil* (1934), *Alô Alô, Carnaval* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936). Mas, apesar do investimento em um elenco de peso e nos equipamentos importados dos EUA, do prêmio oferecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, e de ter sido eleito melhor filme do ano pelo Clube de Fãs, o fato é que o filme foi um verdadeiro fracasso. A crítica da época condenou o filme em vários níveis, mas uma das constantes é que ele teria destruído a obra de José Lins com regionalismos inverossímeis. Sem querer julgar o valor estético do filme, o que interessa notar é que, financiado e premiado pelo recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), *Pureza* é um marco do projeto cultural e político do Estado Novo, em particular em seu propósito de assimilar diferenças regionais e na formulação de uma identidade nacional ao mesmo tempo diversificada e sem raízes.

Ao contrário do romance, a história já não se passa no Nordeste, mas provavelmente na Baixada Fluminense, em uma estação da Leopoldina Railway. A trilha sonora, orquestrada por Radamés Gnattali, é do baiano Dorival Caymmi, que havia chegado ao Rio de Janeiro em 1938, e inclui canções hoje clássicas, tais como “O samba da minha terra” (que, segundo consta, foi composta especialmente para o filme), “Cantiga” e “O que é que a baiana tem”. Além da ostensiva fusão das culturas regionais, o filme reforça a crítica ao jogo e à boêmia que, apenas sugerida no romance, aqui se torna central, sobretudo na figura cômico-caricata do chefe da estação, Antônio Cavalcanti (Procópio Ferreira), que já não traz qualquer marca do

9 Segundo o próprio José Lins, “muitas vezes os personagens se distanciam da fonte original, mas ainda são da mesma carne e do mesmo espírito” (*O CRUZEIRO*, 1940, p. 8).

passado aristocrático da família do engenho que se via no romance. Ao contrário de Lola, o personagem molengão do romance de José Lins, o protagonista do filme, inicialmente apresentado como doutor Jorge (Sérgio Serrano), assume ares de malandro sedutor; e, em vez da doença pulmonar, ele convalesce de um ferimento físico, a princípio tomado como resultado de um acidente de automóvel. Como no romance, ao chegar em Pureza, o bacharel mobiliza os cuidados das duas filhas do chefe da estação. Primeiramente, atrai Margarida (Nilza Magrassi), a loira cosmopolita que sonhava com a capital ou, segundo uma de suas falas, que sentia desejos “de fugir, de vencer, de triunfar!”. A exaltação do progresso e do Brasil moderno fica evidente no momento em que Margarida sobe no trem em sua fuga para a capital do país: a dianteira da locomotiva está coberta com a bandeira do Brasil. Isolado em Pureza, jovem doutor decide então seduzir a simplória Maria Paula (Sônia Oiticica) que, mesmo prometida ao pobretão Chico Bembém (Roberto Acácio), não consegue resistir a seu charme.

Particularmente representativa do projeto cultural estado-novista é a cena na primeira metade do filme, em que os personagens todos, ricos e pobres, cantando e dançando “Mamãe eu quero”, partem do vilarejo para a usina local, onde ocorre um baile de carnaval. O espetáculo que ali encontram inclui apresentações variadas da cultura do país: samba, frevo, maracatu, bumba meu boi, caboclinho, baianas, candomblé e modas caipiras, todas elas confortável e entusiasmadamente assistidas por espectadores sentados em uma espécie de mezanino ou camarote, como se estivessem no teatro ou no Cassino da Urca. O filme converte-se assim em uma verdadeira “Aquarela do Brasil”, incluindo desde uma seresta sob a “merencória luz da lua”, até o “rei congo no congado” ou a “mãe preta no cerrado”. Além disso, a negra Felismina, que no romance representa a memória viva da escravidão, fiel ao patrão branco a quem acompanha até o fim, no filme torna-se mais uma figura do folclore nacional, permanecendo na província depois da partida do protagonista. Interpretada pela atriz cubano-brasileira Conchita de Moraes, em *blackface*, e vestida como uma verdadeira *mammy* dos filmes norte-americanos, Felismina é o retrato da “mãe preta no cerrado”, espécie de Tia Anastácia transformada em figura decorativa na paisagem cultural brasileira –, ou seja, apenas na tintura da epiderme, já que esta nação desregionalizada oculta as diferenças no exato no momento em que as exhibe.

Outro aspecto importante da transposição do romance para a tela é a figura do “moleque” Joca (Jaime Pedro Silva). Na obra de José Lins, o menino, chamado Luís, havia fugido do engenho Juçara, propriedade do coronel José Joaquim, tendo sido tomado como criado por Lola, no qual despertaria constantes e profundos sentimentos de culpa social. No filme, Joca é uma espécie de *trickster* que, logo nas primeiras cenas, prega peças e se aproveita do cego Ladislau (Sadi Cabral). Quando se descobre que está sendo perseguido pelo antigo patrão, que o mantinha cativo para pagar as dívidas deixadas pelo pai, todos os moradores do vilarejo se comovem, protestando contra a injustiça e lembrando que já não se vive nos tempos da escravidão. Apesar desse discurso pretensamente modernizante e igualitário, o destino da criança negra é trágico. Ao tentar escapar descendo o rio em uma canoa, acaba despencando e desaparecendo em uma cachoeira. Vale dizer que a longa sequência se tornou antológica, tanto pela montagem frenética, de estilo eisensteiniano, como pela

performance do menino Jaime Silva, unanimemente considerado a verdadeira estrela do filme. De fato, o personagem canta, dança e parece ser a única figura espontânea no meio de atuações artificiais e pomposas. Mesmo assim, tanto o moleque como a negra Felismina apenas confirmam estereótipos nacionais, agora reforçados pelos tipos introduzidos pelo cinema norte-americano¹⁰.

Finalmente, tão significativo quanto o desenraizamento espacial da cultura regional, há também uma curiosa recontextualização histórica, com o objetivo explícito de reescrever e oficializar o passado recente do país. Pois, enquanto o romance se passa durante os primeiros anos (1914-1915) da Primeira Guerra Mundial, descobrimos, lá pelo final do filme, que a narrativa se passa durante o início dos anos 1930; que afinal o verdadeiro nome do protagonista não é Jorge, mas sim Lourenço Silveira; e que ele teria sido o chefe da chamada “revolução fracassada” (provavelmente, a constitucionalista de 1932), tendo vindo à vila de Pureza, não para se recuperar de um acidente de automóvel, como fora apresentado no início, mas sim foragido, depois de ter sido ferido em combate. Ao ter sua identidade descoberta, Lourenço tenta fugir, mas logo em seguida se revela que ele acabara de ser anistiado por um decreto do governo¹¹. No final, todos o perdoam, e o ex-revolucionário parte para o Rio de Janeiro, onde poderá finalmente se juntar com Margarida; enquanto isso, Maria Paula, resignada, aceita o matuto Bembém como esposo. Assim, com o duplo casamento, o filme confirma o projeto de unificação nacional e a resolução do contraste entre a província e a capital, nação e região, ou entre o arcaico e o moderno.

CONCLUSÃO

O contraste entre o romance de 1937 e o filme de 1940 aponta para uma evolução da narrativa regionalista – sobretudo em sua veia eminentemente sentimental e passadista – na direção de um renovado discurso nacionalista, triunfante, heroico e homogeneizante, associado à figura de Getúlio Vargas, do qual José Lins não deixou de participar mais ou menos diretamente. É nesse contexto que devem ser lidas as outras obras do romancista publicadas no período, tais como o praieiro *Riacho doce* (1939), ou o carioca *Água mãe* (1941). Mais importante, porém, é considerar o fato de que o prestígio atingido pela sua obra a tornara objeto ideal para o projeto de renovação do cinema nacional de ambições internacionais na virada para a década de 1940. Além disso, devido ao seu caráter, digamos, “independente”, ou seja, menos preso à paisagem e história regional do que os livros anteriores do autor, o romance *Pureza* parece ter sido a obra que mais se prestava ao projeto nacionalista. Acrescente-se a isso o fato de que, enquanto estrangeiro, e particularmente por ser português, Chianca de Garcia não denotava uma imediata identificação, cultural ou genética, com qualquer parte específica do país. Ou seja, o filme *Pureza* tinha tudo para se

10 Sobre a assimilação de estereótipos do cinema norte-americano pela cultura brasileira, ver: Braga-Pinto, 2018.

11 Em 28 de maio de 1934, concedia-se, através do Decreto 24.297, a anistia a todos os participantes do movimento revolucionário de 1932.

tornar um emblema da cultura nacional estado-novista, não fossem as inegáveis deficiências de roteiro e de direção. Mesmo assim, ainda hoje alguém poderá se comover com algumas cenas, como a mencionada fuga do moleque Joca, ou com muitos de seus números musicais, com a trilha sonora de Caymmi, ou com o desfile de danças regionais nacionalizadas. Nesse sentido, o filme e também o romance que o inspirou permanecem objetos privilegiados, porém heterogêneos, para a reflexão em torno de um período fundamental na definição da cultura brasileira.

SOBRE O AUTOR

CÉSAR BRAGA-PINTO é doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley, e professor de Literatura Brasileira, Lusófona e Comparada da Universidade Northwestern. E-mail: c-braga-pinto@northwestern.edu

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangama; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, José Américo. *A Paraíba e seus problemas*. 3. ed. João Pessoa: A União, 1980.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu* v. 10, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 116-125.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa: UFPB; Recife: FUPE, 1996.
- BERNADET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revisada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRAGA-PINTO, César. From abolitionism to black face: the vicissitudes of Uncle Tom in Brazil. In: DAVIS, Tracy; MIHAYLOVA, Stefka (Ed.). *Uncle Tom's Cabin: the transnational history of America's most mutable book*. U. of Michigan P., 2018, p. 225-257.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Embassy of Brazil in London. 2017 – Celebrating the love of reading Brazilian literature The year of #lovetoreadBrazil. Special edition of the Brazilian bilingual book club at the Embassy of Brazil in London & Think Brazil, 2017.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CAMILO, Vagner. Um banguê na fronteira de Wessex e da Beira: Lins, leitor de Hardy e Eça. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, set.-nov. 2004, p. 175-185.

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estado de Cultura – Comissão de Literatura, 1959. (Ensaio).
- _____. *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. v. I. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinícius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. João Pessoa: UFPB, 2001.
- CINÉDIA. Filmografia. Pureza. Disponível em: <<http://www.cinedia.com.br/Pureza.html>>. Acesso em: jun. 2018.
- COUTINHO, Afrânio et al. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). v. 4. *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.
- GARCIA, Chianca de. *Cartas do Brasil, seguidas de Os Verdes Anos da República de 1910*. Lisboa: O Independente, 2004.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *ABC de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*. v. 2. São Paulo: Memorial da América Latina/Unicamp, 1994, p. 665-702.
- MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa: revista de literatura brasileira*, v. 16, 2015, p. 55-74.
- O CRUZEIRO, n. 25, 12 abril 1947, p. 18.
- O CRUZEIRO, n. 44, 31 ago, 1940, p. 7-8.
- PELINSER, André Tessaro. Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo. *Antares*, n. 4, jul.-dez. 2010, p. 106-120.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. In: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Angela Bezerra de (Org.). *José Lins do Rego: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, pp. 321-322.
- PINA, Luís de (Org.). *Chianca de Garcia*. Edição da Cinemateca Portuguesa, 1983.
- PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- PUREZA. Direção de Chianca de Garcia. Prod. Adhemar Gonzaga, Cinédia, 1940. Elenco: Procópio Ferreira (Cavalcanti), Sarah Nobre (Francisquinha), Conchita de Moraes (Felismina), Sônia Oiticica (Maria Paula) Nilza Magrassi (Margarida), Sérgio Serrano (protagonista, o foragido político). (102 min.)
- REGO, José Lins do. O escriptor José Lins do Rego recorda o Recife do seu tempo. Entrevista ao *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 de novembro de 1936, p. 3.
- _____. *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- _____. *Pureza: a Brazilian Novel*. Trad. Lucie Marion. London: Hutchinson International Authors, 1947.
- _____. *Presença do Nordeste na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, 1957.
- _____. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. 2. ed. Gráfica Record Editora: Rio de Janeiro, 1968.
- _____. *Ficção completa*. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- _____. *Ligeiros traços: escritos de juventude*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. A crítica e o romance de 30 no Nordeste. In: PORTELLA, Eduardo. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: PROED, 1983.

Inquietações de um viajante no apogeu do stalinismo

[*Restlessness of a traveler in the pinnacle of stalinism*]

Fabio Cesar Alves[†]

RESUMO • Este artigo pretende analisar o relato da viagem que Graciliano Ramos fez à União Soviética e democracias populares no início da década de 1950. Para isso, leva em conta tanto os traços da realidade observada quanto as reações do próprio diarista, de modo a entender como o escritor militante foi capaz de criar uma forma literária que põe em discussão, indiretamente, aspectos cruciais da autocracia stalinista, à época impulsionada pela vitória na Segunda Guerra Mundial e pelo IV Plano Quinquenal. O ensaio recupera também parte da recepção crítica imediata da obra publicada em 1954 a fim de embasar as análises apresentadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Graciliano Ramos; *Viagem*; União Soviética; Stalin; Partido Comunista Brasileiro. • **ABSTRACT** • This article intends to

analyze the accounting of the trip Graciliano Ramos took to the Soviet Union and popular democracies in the beginning of the 1950s. In order to do so, it takes into account both the traces of reality observed and the reactions of the writer himself in order to understand how the militant author was able to create a form which places under discussion, indirectly, key aspects of the stalinist autocracy, which, at the time, boosted by the victory in the post-war, saw its pinnacle. The essay also recovers part of the critical reception immediately after the work was published in 1954, in the interest of laying the foundation for the analysis presented. • **KEYWORDS** • Graciliano Ramos; *Viagem*; Soviet Union; Stalin; Brazilian Communist Party.

Recebido em 29 de setembro de 2017

Aprovado em 1º de agosto de 2018

ALVES, Fabio Cesar. Inquietações de um viajante no apogeu do stalinismo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 270-290, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p270-290>

† Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Para Bruno Barreto Gomide e Homero Freitas de Andrade

*Esperavam de mim, com certeza,
julgamentos de conjunto. Como
explicar que ao mesmo tempo, na
URSS, sentira (moralmente) tanto calor
e tanto frio? (André Gide, De volta da
URSS, 1937)*

Certo travo amargo perpassa uma primeira leitura de *Viagem*, de Graciliano Ramos, publicado postumamente em 1954². Muito dessa sensação deriva do fato de que, em lugar de uma visão nítida da autocracia stalinista, que poderia corroborar a imagem sem frinchas do escritor sempre lúcido, encontramos em diversas passagens do livro considerável grau de fascínio do intelectual militante pela realidade soviética, àquela altura rechaçada apenas pela esquerda não alinhada ao então Partido Comunista do Brasil (PCB)³. No entanto, o mesmo relato, se paga preito à ideologia da época e da agremiação política à qual o escritor filiou-se em 1945, a convite de Luís Carlos Prestes, também aponta, por meio da elaboração formal e à revelia das intenções do autor, para uma representação que destoa dos registros de viagem de muitos

2 Edição utilizada: Ramos, 2007.

3 A Oposição de Esquerda, no Brasil liderada por Mário Pedrosa e Lívio Xavier, denunciava, no final dos 1920, o “culto à personalidade” de Stalin, e o precário conhecimento, pela Internacional Comunista (IC), das “estruturas econômico-sociais do Brasil” (MARQUES NETO, 1993, p. 140-141). Por sua vez, o crítico Paulo Emilio Sales Gomes, em entrevista de 1945, constatava, a despeito da vitória na Segunda Guerra Mundial e do prestígio dela consequente, que as gerações mais novas já deixavam de ver a “Mãe Rússia” como referência central (NEME, 1945, p. 289).

de seus contemporâneos⁴. Como se sabe, Graciliano viajou nos primeiros meses de 1952 para a União Soviética e as chamadas “democracias populares” do leste europeu (Tchecoslováquia e Geórgia), a convite do Comitê Central do PCB, como parte de uma delegação encarregada de acompanhar os festejos do Primeiro de Maio, grupo que incluía o senador Abel Chermont, o jornalista Moacir Werneck de Castro e o pianista Arnaldo Estrella. Àquela altura, o escritor exercia também a função de presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), entidade que desempenhou um papel crucial na luta contra a ditadura varguista, mas que desde o fim dos anos 1940 encontrava-se inteiramente aparelhada pelos comunistas⁵.

O interesse declarado de Graciliano pela realidade soviética é, porém, muito anterior à viagem. Em crônica de 1945, o escritor faz um breve histórico sobre a URSS e comenta a atração que o país exercia sobre sua sensibilidade, desde a Revolução de 1917 (“pouco a pouco nos habituamos à ideia de que o movimento podia alargar-se, aprofundar-se e dar trabalho ao mundo capitalista”) à vitória na Segunda Guerra Mundial contra o nazifascismo (“numerosas epopeias, Stalingrado, Leningrado, Berlim e a derrota fragorosa do mais terrível dos inimigos”). Protestando contra “as contradições, mentiras e calúnias estúpidas” das agências de notícias que desde a revolução difundiam injúrias de toda ordem, o cronista conclui que havia sido necessário “o sacrifício de doze milhões de trabalhadores soviéticos para que chegasse convicção e terror ao espírito desses miseráveis que só acreditam na força bruta”⁶. A incontida posição política diante da “guerra total” aparece, na crônica, acompanhada de um diagnóstico sobre o poderio soviético que, pouco depois, seria potencializado pela “cortina de ferro” anunciada por Winston Churchill, em 1946, e pelo início da Guerra Fria no ano seguinte, quando a coexistência pacífica tornou-se expediente tático para a corrida armamentista e para a disputa de áreas de influência.

4 É o caso do relato de Astrojildo Pereira, publicado em 1934, no qual o fundador do PCB discorre sobre as realizações do I Plano Quinquenal, lideradas por um governo “saído das massas” e que “se confunde com as massas” (PEREIRA, 1985, p. 50). Jorge Amado, em 1951, publicou obra em que descreve Stalin como “mestre, guia e pai”, sendo o líder “a personificação da própria revolução”, e a URSS como um lugar “onde cresce um homem novo e melhor” (AMADO, 1954, p. 234). Também a jornalista e escritora Eneida de Moraes, ex-companheira de prisão de Graciliano, viajou à União Soviética em 1959, e relata que, nas três semanas de visitas, “viu tudo o que quis”, caminhando “de encantamento a encantamento” (MORAES, 1959, p. 34).

5 Sobre a importância da ABDE na luta contra o Estado Novo e pela profissionalização dos escritores, ver: Lima, 2010.

6 “Revolução Russa” (RAMOS, 2012, p. 241-243).

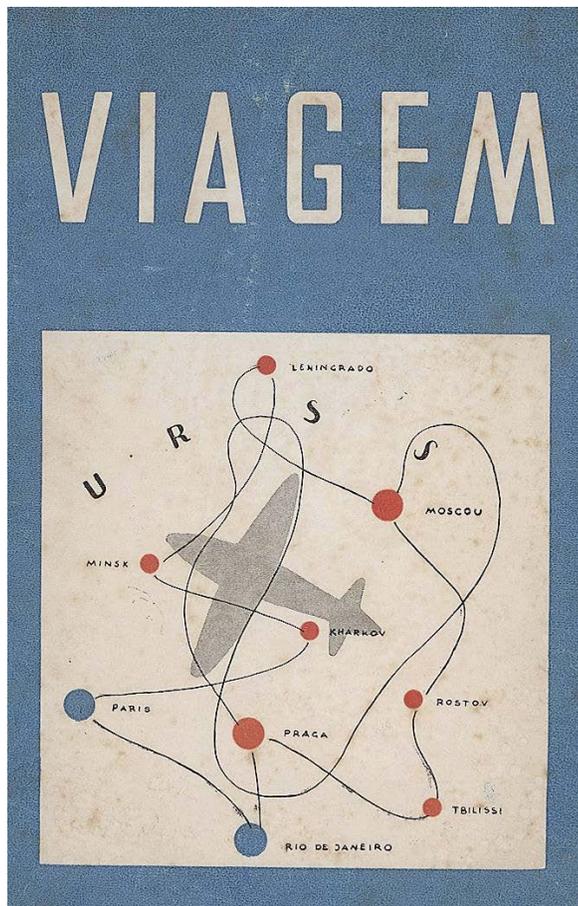


Figura 1 – Ilustração de Candido Portinari, “Avião”, para a primeira edição de *Viagem* (1954). Acervo do Projeto Portinari. Referência: FCO 4852

Em *Viagem*, assim como na crônica, há o discurso desmistificador com relação às informações veiculadas pelas agências burguesas, em um novo contexto de polarização máxima e quando o stalinismo, impulsionado pela vitória na Segunda Guerra Mundial e pelas altas taxas de industrialização decorrentes do IV Plano Quinquenal, vivia o auge de seu prestígio (REIS, 2002, p. 169). Graciliano critica, logo nas primeiras páginas do diário, a adesão ingênua ao que era propalado pelos órgãos de imprensa dos países capitalistas: a “extrema dedicação [dos guias] abriu-me portas que, entre nós, tipos bem-intencionados, obedientes ao jornal e ao sermão, consideram de ferro” (RAMOS, 2007, p. 11). Mas a euforia demonstrada na crônica quando da vitória dos Aliados dá lugar, sete anos depois, a dúvidas sobre o que o viajante viu e como as suas impressões deveriam ser registradas, ponderações sobre a

vida soviética que fogem da assertividade⁷. Tais questionamentos aparecem, de forma embrionária, ainda no capítulo de abertura, espécie de carta de intenções da obra:

Em abril de 1952 embrenhei-me numa aventura singular: fui a Moscou e a outros lugares medonhos situados além da cortina de ferro exposta com vigor pela civilização cristã e ocidental [...]. Absurda semelhante viagem – e quando me trataram dela, quase me zanguei. Faltavam-me recursos para realizá-la; a experiência me afirmava que não me deixariam sair do Brasil; e, para falar com franqueza, não me sentia disposto a mexer-me, abandonar a toca onde vivo. [...] Estava decidido a não viajar; e, em consequência da firme decisão, encontrei-me um dia metido na encrenca voadora, o cinto amarrado, os cigarros inúteis, em obediência ao letreiro exigente aceso à porta da cabina. [...] Em terra, a convivência obrigatória com pessoas de raças diferentes da minha, de hábitos diferentes dos meus, e a necessidade forte de entendê-las, às vezes recorrendo a três intérpretes. Na passagem de uma língua para outra, o pensamento se modificava – e era-me preciso examinar as fisionomias, buscar saber o que se encerrava em almas exóticas. A palavra não raro nos enganava, e um gesto, um olhar, um sorriso, de repente nos surgiam como um clarão na sombra. (RAMOS, 2007, p. 7-8).

Nesse início, o diarista recupera a experiência de viagem, um mês depois do seu retorno ao Brasil, e discorre sobre os empecilhos que dificultavam a execução da “aventura singular”: sua condição financeira, o medo de avião, as marcas indelévels da perseguição política na memória do ex-prisioneiro (RAMOS, 2007, p. 7-8). Ironicamente, no entanto, ele parece atender a desígnios maiores quando se vê metido, “um dia, na encrenca voadora”, planando sobre a África, a Europa, o Mediterrâneo, a planície do Cáucaso – uma referência ao cruzamento de fronteiras em direção ao mundo da “utopia realizada”, momento que Sylvia Saïta define, nos relatos de viagem à URSS escritos por militantes no século XX, como o capítulo fundacional desses textos (SAÏTTA, 2013, p. 61-70).

7 O trabalho de Raquel Mundim Tôres recupera e analisa detidamente os primeiros relatos de militantes brasileiros enviados à URSS entre o final dos anos 1920 e o início dos 1930 (Maurício de Medeiros, Osório César, Cláudio Edmundo, Juvenal Guanabardino e Caio Prado Júnior), sob o impacto do I Plano Quinquenal. A autora conclui que tais relatos constituem uma espécie de “reflexo” para que esses viajantes pensem suas próprias sociedades de origem, o que não exclui, todavia, a percepção de determinados problemas, como a “falta de alimentos, o problema da habitação e a censura” (TÔRES, 2013, p. 164).



Figura 2 – Graciliano e Heloísa Ramos desembarcam em Moscou no dia 28/4/1952, juntamente com a comitiva do Partido, para as comemorações do 1º de Maio. Fundo Graciliano Ramos, IEB/USP. Referência: GR-F14-005

Transpondo os obstáculos imediatos à execução da empreitada, outro, mais complexo, surgia: sua ignorância com relação ao idioma russo e o necessário auxílio de vários intérpretes, que poderiam, segundo ele, turvar o que era dito aos viajantes: “na passagem de uma língua para outra o pensamento se modificava” (RAMOS, 2007, p. 8). Se há ciência do escritor quanto às perdas semânticas inerentes ao processo de tradução, parece haver também desconfiança quanto ao que era transmitido pelos intérpretes oficiais – peças-chave da propaganda stalinista, que selecionavam e adulteravam as informações em prol e a mando do governo soviético⁸. O desdobramento do excerto ratifica tal percepção:

O discurso pausado e conveniente, a amabilidade hospitaleira dos banquetes, a informação precisa e a estatística podem passar por nós sem deixar moça. Não conseguiremos, porém, esquecer o transeunte disposto a ser-nos útil de qualquer modo, a criança gulosa de beijos num jardim de infância, o camponês curioso do Brasil, a polícia que, em vez de nos levar para a cadeia, como é natural, tenta auxiliar-nos se cometemos uma infração inadvertidamente. (RAMOS, 2007, p. 8-9.)

De forma indireta, o narrador trata, logo na abertura, das “técnicas de

8 Os intérpretes deveriam verificar os modos dos visitantes e explicar as perguntas mais “espinhosas” do modo mais compreensível. Como poucos visitantes eram fluentes no idioma russo, os guias e intérpretes eram “criativos, parciais ou mesmo mentirosos em suas traduções” (DAVID-FOX, 2012, p. 54 – tradução nossa).

hospitalidade”, termo empregado por Paul Hollander para designar o conjunto de medidas estatais que visavam a influenciar a percepção e o julgamento dos convidados, induzindo-os a uma positiva e equivocada generalização diante do pouco que lhes era mostrado⁹. Em lugar de levar em conta as formalidades e os cenários minuciosamente preparados para a recepção das comitivas estrangeiras na URSS, que incluíam encontros importantes com diretores locais, discursos elogiosos e a seleção prévia do que poderia ou não ser exibido (uma reabilitação das cenográficas “aldeias-Potemkin” dos tempos de Catarina II)¹⁰, Graciliano busca uma verdade oculta e mais espontânea sobre a vida soviética que, por meio de uma reflexão elaborada *a posteriori*, permite a ele se desvencilhar, ao menos parcialmente, da representação construída pelos órgãos oficiais. A tentativa de contato com figuras anônimas, se parece livrar o diarista do direcionamento do olhar, não lhe permite, porém, uma segura avaliação do que viu:

Infelizmente não sei conversar, e na verdade observei pouco, em tempo escasso. Guardo impressões, algumas nítidas, que pretendo juntar, fazendo o possível para não cair em exageros. [...] Sinto-me no dever de narrar a possíveis leitores o que vi além dessas portas, sem pretender de nenhum modo cantar loas ao governo soviético. Pretendo ser objetivo, não derramar-me em elogios, não insinuar que, em trinta e cinco anos, a revolução de outubro haja criado um paraíso, com as melhores navalhas de barba, as melhores fechaduras e o melhor mata-borrão. (RAMOS, 2007, p. 9).

A recusa à visada apologética vem acompanhada da impossibilidade de elaborar uma impressão mais nítida dos países visitados: “da alma russa eu percebia retalhos”, dirá o narrador ao final do livro (RAMOS, 2007, p. 143). Esse cuidado em não tomar como regra aquilo que foi visto, assumindo a limitação de um ponto de vista particular, contraria não apenas as expectativas do PCB pelo relato exultante e generalista, mas também o efeito almejado pela política de recepção de estrangeiros, em um momento histórico em que o regime soviético exercia o máximo de fascínio sobre o imaginário político dos militantes de todo o mundo. A postura cautelosa do diarista, explicitada na abertura do livro, tem implicações para o próprio andamento narrativo, como se verá.

9 A questão central seria saber o quão típico ou característico do todo seria a impressão inculcada no visitante, que era inclusive afastado das áreas mais problemáticas (HOLLANDER, 1983, p. 18-19).

10 A aproximação dos lugares de peregrinação dos estrangeiros durante o stalinismo com as falsas fachadas de casas e aldeias construídas pelo marechal Potemkin, em 1787, a fim de impressionar embaixadores europeus e convencê-los da felicidade dos camponeses sob o reinado de Catarina II, justifica-se porque, em ambos os períodos, um complexo foi erigido para enganar os visitantes (DAVID-FOX, 2012, p. 101). O roteiro bem como a escolha dos intérpretes e guias eram vistos pelo Estado soviético como uma importante decisão política, previamente aprovada pela alta hierarquia do Partido (DAVID-FOX, 2012, p. 107).



Figura 3 – Graciliano no Museu Russo de Leningrado diante da escultura *Lomonósov adolescente em sua pátria*, de A. Ivanov. Fundo Graciliano Ramos, IEB/USP. Referência: GR-F14-002

Estruturalmente, nos capítulos de *Viagem* que se seguem à abertura (escritos ainda durante o retorno de Graciliano ao Brasil, como indicam as datas e a referência aos locais em cada um deles), predomina a informação. É assim que o viajante relata sua passagem por Praga, onde encontra, hospedado no mesmo hotel, o amigo Jorge Amado; a recepção em Moscou, marcada pela presença de “fotógrafos e ramalhetes”; a caminhada pela Praça Vermelha e pelo Kremlin, quando vê a figura de Stalin por meio de um binóculo, e é repreendido por seguranças. No entanto, esse padrão narrativo, a partir do décimo capítulo – o primeiro escrito quando Graciliano já está no Rio de Janeiro –, parece ganhar uma tonalidade mais subjetiva e memorialística, ensejando uma representação da realidade soviética e do próprio viajante que, se não dispensa a informação, combina mais enfaticamente os dados empíricos com a interpretação sensível. Um desses momentos emblemáticos ocorre quando o visitante tenta conversar com um oficial condecorado, em uma casa de óptica:

Na sala, esperando a minha vez de ser atendido, percebi entre os numerosos fregueses um sujeito de farda e condecorações. Leviano, dirigi-me a ele, falei na guerra, mas a tentativa de relacionar-me com a força vista de longe, a 1º de maio, teve péssimo efeito. O homem sobressaltou-se, fixou-me um olhar feroz, rugiu uma sílaba e deu-me as costas. Esse procedimento não me ofendeu. Reconhecia-me indiscreto – e usara a indiscrição por dever de ofício. O meu desejo era omitir os discursos, as frases convenientes, as cortesias empregadas com exuberância pelos nossos hospedeiros. Envolviam-nos, desde a chegada, afirmações de paz, e algumas pessoas vacilavam, perguntavam se elas eram

realmente sinceras. Podiam ser doses de morfina aplicáveis ao estrangeiro. Ficariamos entorpecidos, regressariamos docemente embalados, e ao cabo de alguns meses os telegramas nos anunciariam a catástrofe. [...] Não me importunavam tais reflexões. Achava-me efetivamente certo de que a guerra abreviaria a ruína do proprietário. Mas, de qualquer jeito, ele estava perdido; hoje ou amanhã se enterraria – e era doidice obter por elevado preço uma vitória infalível. Os patrões viveriam mais alguns anos, e entrariam suavemente na cova. Para que violências? Este juízo levava-me a aceitar sem dificuldade as opiniões vigentes na superfície onde me colocavam. Mas o desejo me vinha de entender-me com figuras anônimas, tentar adivinhar-lhes o pensamento. Diligenciaria fazer-me compreender utilizando fragmentos de línguas estrangeiras- e um olhar, um gesto, me revelariam de chofre coisas íntimas. (RAMOS, 2007, p. 60-61).

O relato desliza das informações propriamente ditas para as reflexões do narrador-viajante diante da tentativa de conversa e da cólera inesperada do oficial. É quando o ponto de vista narrativo se torna capaz de abarcar, momentaneamente, as dúvidas e vacilações dos que suspeitavam das afirmações de paz, como se vê na sequência da cena:

Que haveria nos miolos dos rijos militares vistos, a 1ª de maio, na praça Vermelha? A experiência me causou surpresa. [...] E a pergunta ocasionava indignação e raiva. Esquisito. Não me referira a uma luta possível, mas ao conflito passado, manifesto nas condecorações expostas na farda vistosa do oficial. Resignava-me a ser mal recebido. Assustava-me, porém, aquela fúria rápida como um relâmpago. Necessário refletir, arrumar discrepâncias. (RAMOS, 2007, p. 62).

Embora não haja uma conclusão explícita, são as ponderações do narrador que explicam o mal-entendido e o conduzem, indiretamente, a uma resposta: o oficial se melindrara porque o viajante teria aludido a uma nova guerra, e não ao conflito mundial do qual a URSS saíra vitoriosa. Como essa explicação é hipoteticamente atribuída ao militar pelo próprio narrador, que imagina o porquê de o oficial ter se zangado, o ponto de vista acaba por incorporar, incidentalmente, os questionamentos sobre o movimento pela paz mundial do qual muitos duvidavam¹¹. Trata-se da campanha, lançada pela URSS em 1949, de fortalecimento dos países do bloco soviético contra o “fascismo norte-americano”, em um momento em que a corrida armamentista e as demonstrações de força nos países periféricos eram os elementos reguladores¹². Assim, o relato, nas passagens em que o foco se desloca para as reações do viajante, expõe um posicionamento nem sempre convergente com as posturas

11 Os efetivos das Forças Armadas soviéticas aumentaram de 2,874 milhões para 5,763 milhões entre 1948 e 1955, sob o “pesadelo da agressão iminente” (RODRIGUES, 2006, p. 118). A campanha pela paz constituía, assim, um pretexto para subordinar o movimento comunista aos interesses da URSS e de sua política externa.

12 A respeito da intelectualidade brasileira no pós-guerra e o seu engajamento na campanha pela paz, ver: Arbex, 2012.

públicas e conscientes do escritor no âmbito da militância, um traço disjuntivo presente em outros momentos do livro¹³.

Ao mesmo tempo, ao se imaginar no lugar do oficial, é como se o narrador precisasse, ele mesmo, dar conta das respostas que não eram obtidas, uma vez que as conversas espontâneas transformavam-se em solilóquios diante de um Estado policial enraizado em toda a sociedade: na URSS do pós-guerra, o mais breve contato com um estrangeiro poderia levar à detenção por espionagem (FIGES, 2010, p. 597). O diálogo truncado com o oficial, então, parece mimetizar a atmosfera repressiva que pairava sobre a sociedade da época, e, de modo mais vertical, aponta para questões próprias da oficialidade, uma vez que Stalin promoveu gigantesca depuração no Exército a partir de 1945 ao prender e executar comandantes veteranos acusados arbitrariamente de traição (FIGES, 2010, p. 533); mantendo a URSS cada vez mais isolada, o dirigente proibiu ainda os soldados soviéticos egressos da Alemanha, ou de qualquer outro país, de contarem as suas experiências do *front* (DEUTSCHER, 1967, p. 549). É essa realidade de censura e repressão como forma de garantir a realização de um controvertido plano econômico¹⁴ que Graciliano tenta, dentro de suas possibilidades, entender.

Em meio a um campo minado, a apreensão subjetiva daquela realidade nova e o travamento básico que decorre dessa apreensão parecem ser o forte do livro, pois formam um contraponto, por assim dizer, com os momentos de maior adesão ideológica, nos quais predominam a descrição da paisagem e a transcrição de dados. Como a visita, na Geórgia, ao *kolkhoze* Kheivani, parte do *cultural show* previamente traçado para estrangeiros, fazenda coletiva que o viajante descreve como uma “terra fértil com mulheres férteis”¹⁵. Ou mesmo a aparição de Stalin no Kremlin, a quem o diarista chama de “tremendo condutor de povos”, embora a imagem do homem

13 Sobre a participação do escritor na “campanha pela paz”, Thiago Mio Salla registra que “Graciliano foi legalmente dono e editor responsável do jornal *Partidários da paz*”, jurado dos Prêmios da Paz, fundador e conselheiro do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz, diretor da Organização Nacional de Defesa da Paz e Cultura, participante do Congresso dos Partidários da Paz, em São Paulo, e delegado eleito para o 2º Congresso Mundial dos Partidários da Paz (SALLA, 2010, p. 123).

14 A volta da “economia mobilizada”, que priorizava a indústria de base em um momento de carência de bens de consumo provocada pela Segunda Guerra Mundial, implicou também o controle estatal sobre os camponeses, e, como forma de se manter à força a coesão social, a ampliação do regime de terror policial e de repressão severa, ultrapassando inclusive a cifra dos expurgos de 1937-38 e chegando, conforme Aarão Reis, a um novo auge em 1949-50, “com mais de 2,4 milhões de presos registrados” (REIS, 2002, p. 179).

15 Talvez essa seja a explicação para o fato de “O Kolkhoze Kheivani” ter sido o único capítulo do livro publicado no periódico comunista *Imprensa Popular*, em julho de 1952, quando o escritor ainda era vivo. O jornal carioca *Correio da Manhã*, de 6 de novembro de 1954, registrava que *Viagem* fora “interditado no departamento de publicidade do órgão oficial do PC, que se recusou a aceitar qualquer anúncio da obra” (Fundo Graciliano Ramos, IEB/USP). Também Rubem Braga denunciava que “o jornal comunista aplicou a pena do silêncio ao livro de Graciliano Ramos” (BRAGA, 1954). Assim como aconteceu com as *Memórias do cárcere*, o PCB optava pelo silêncio público.

“gordo e curvo”, entrevisto por um binóculo, destoe fortemente das representações agigantadas do líder¹⁶.

O caráter ambivalente e construído da obra foi desconsiderado por parte da fortuna crítica, que preferiu condenar a narrativa de viagem ou confiná-la à mera informação. Para Maurício de Medeiros (1954), o livro era um registro “enfadonho”, prova da “ingenuidade pasmosa do autor”. Jorge Abrantes (1954) afirmava que Graciliano pintara a URSS como um “verdadeiro paraíso”. Em matéria recente, Daniel Lopes (2011) volta a ressaltar a “cegueira” do escritor ante o que viu, sendo o diário uma amostra do “estrago que as ideologias podem fazer mesmo nas mentes mais brilhantes”. No entanto, outros críticos atentaram para as nuances da narrativa desde o seu lançamento. Serra Barros (1955) afirmava que *Viagem* era a “vitória da ironia sobre a ingenuidade, claramente vislumbrada a cada linha envernizada do pequeno diário”. Valdemar Cavalcanti declarava que a passagem de Graciliano pelo mundo soviético se fazia com os olhos voltados “menos para as realidades ambientes do que para o próprio escritor em trânsito”, e que importavam mais o viajante e suas reações do que a própria viagem. “Pouco a pouco”, dizia o crítico, “se vai acinzentando o meio físico e social que ele pretendia pintar com o colorido autêntico, para destacar-se logo a personalidade do autor” (CAVALCANTI, 1954). E Olívio Montenegro, também em 1955, via no diário “um tom sibilante de polêmica”, posto que o melhor do livro era mesmo “o que vinha das impressões mais livres e mais espontâneas” do viajante (MONTENEGRO, 1955). A recepção da obra, aqui sumariamente sintetizada, permite então repensar aquilo que foi entendido como uma adesão *sem reservas*, por parte de Graciliano, ao stalinismo: até que ponto, de fato, os apontamentos do diarista e a forma criada pelo escritor corroboram a “visão do paraíso” entrevista por alguns críticos?

16 “Significativamente, todos os filmes e fotografias ocultavam o fato de que ele [Stalin] tinha apenas 1,58 metro” (HOBSBAWM, 1995, p. 379).



Figura 4 – A comitiva brasileira e a Catedral de São Basílio, na Praça Vermelha. Fundo Graciliano Ramos, IEB/USP. Referência: GR-F14-014

A resposta a esse questionamento passa necessariamente pela dimensão reflexiva do livro, traço pouco comum a um relato de militante em tempos de aguda ortodoxia, que dá ensejo a um olhar mais apurado e a hesitações bastante reveladoras. Tal dimensão aparece claramente quando o narrador discorre sobre sua passagem por Praga, onde trava um primeiro contato com a Sociedade para as Relações Culturais da URSS com os Países Estrangeiros, a VOKS:

Pela manhã, depois do café, um rapaz amável veio convidar-me para um passeio nos arredores. Tencionava mostrar castelos, várias preciosidades tchecas que certamente não me seria possível rever. Entrei no automóvel, ignorando quem fazia o convite. Ainda hoje ignoro. Possivelmente foi a VOKS, entidade forte, polimorfa, visível ao mesmo tempo em diversos lugares. (RAMOS, 2007, p. 19).

O excerto revela duas temporalidades: a do viajante, que recebe o convite para conhecer a cidade; e a do narrador-diarista, que atribui à poderosa VOKS, no momento em que escreve o relato, a designação do roteiro percorrido. Criada em 1925, a VOKS, desde muito cedo sob controle do Partido, tinha como tarefa formar uma opinião pública favorável à União Soviética no exterior; cabiam-lhe

inicialmente o exercício de uma diplomacia cultural, por meio do convite de delegações estrangeiras, e o estabelecimento de roteiros previamente determinados que fornecessem imagens positivas dos lugares visitados. Aos poucos, a entidade foi se tornando um ator auxiliar da polícia secreta soviética: nos anos 1950, diante do isolacionismo, da xenofobia e do triunfalismo oficial, ao invés de encorajar, a finalidade da VOKS era mesmo a de restringir o intercâmbio de conhecimentos e a promoção da cooperação real (DAVID-FOX, 2012, p. 319). Existem muitas passagens do livro que revelam o incômodo de Graciliano com o controle permanente que o cercou enquanto visitante. Quando, ainda em Praga, a delegação se dirige à VOKS para agradecer pela hospedagem, o diarista registra:

Desde a chegada a Praga, achava-me entregue à poderosa instituição, vivia à custa dela, e era doloroso achar-me a causar dano a estrangeiros solícitos. Não me consentiam pagar um cálice de vodka, um maço de cigarros. A fumar e a beber, julgava-me parasita: na lavoura e na fábrica pessoas mourejavam para sustentar-me o ócio inútil. Diante da mesa larga coberta de frutos e garrafas, os meus escrúpulos se desvaneceram. Abafaram-nos logo os agradecimentos convencionais, e um professor, loquaz, pequeno, de idade ambígua, a cabeça pelada, incutiu-me, em longo discurso, a impressão de que realizávamos todos uma tarefa. Era sem dúvida um disparate, mas os russos têm a habilidade espantosa de, obsequiando-nos, sugerir que lhes fazemos obséquio. (RAMOS, 2007, p. 36-37).

Embora não haja uma crítica explícita, o narrador deixa patente o seu desconforto com a prodigalidade da recepção ao relacioná-la com as massas de trabalhadores que garantiriam o funcionamento da burocracia de Estado. Especialmente porque o aparato burocrático, caminhando *pari passu* com a industrialização orientada, desenvolveu-se às custas do sacrifício de camponeses e operários (REIS, 1983, p. 40).

Há também, no fragmento transcrito, a percepção do narrador de que um senso de missão estava sendo incutido nos visitantes, e a menção à “habilidade espantosa” dos russos alude à manipulação e à inversão de papéis que ele tenta entender. O “professor loquaz” é o mesmo que, diante das dúvidas sobre o roteiro, afirma aos viajantes que iria “proceder ditatorialmente, forçando-os a visitas de que não se lembravam” (RAMOS, 2007, p. 37). Mais uma vez, entra em cena a atuação da VOKS, e se ainda em Praga soa como disparate a insinuação da tarefa que lhes era delegada, dúvidas não restarão quando o presidente da União dos Escritores Georgianos, já ao fim da excursão, afirma ao escritor que “a viagem renderia um livro” (RAMOS, 2007, p. 183). Como se vê, no caso específico dos mecanismos de cooptação, Graciliano, ao mesmo tempo que realiza a tarefa partidária de escrever o diário, parece se dar conta daquilo que efetivamente estava em jogo.

Na obra, o contraponto ao controle estatal vai se adensando, como quando o viajante se perde pelas ruas de Moscou e tenta voltar ao hotel depois de visitar o Kremlin:

Não me seria difícil orientar-me, e agradava-me ficar livre de guias e intérpretes, caminhar nas ruas só, errando, acertando, fora do carreiro de formigas, habitual desde a nossa chegada. Barbantes invisíveis nos amarravam pernas e braços,

e as amabilidades excessivas começavam a pesar-me; aceitá-las parecia-me às vezes obrigação penosa. O afastamento de cerimônias e cortesias surge-nos como libertação. (RAMOS, 2007, p. 76).

A ciência quanto à vigilância ininterrupta aparece expressa pela imagem literária dos “barbantes invisíveis” que o narrador constrói. A boa vontade inicial dá lugar ao fastio e à certeza de que seria preciso escapar do roteiro e das cortesias previamente estabelecidas. De modo que o tom mais crítico, de alguém que vê e que se sabe monitorado, insinua-se no diário progressivamente. Ao discorrer sobre a visita a uma escola-modelo na Geórgia, o diarista reitera o seu alívio por não contar com a presença da diretora, que, se estivesse presente, “fecharia portas”, “cochicharia a funcionários” e “puxaria cordões de titeres” (RAMOS, 2007, p. 108). Na passagem por uma fábrica de meias, ele nota que várias inspetoras os seguiam, “deslizando como sombras” (RAMOS, 2007, p. 117). Dentro do Instituto Marx-Engels, intriga-se com uma “rapariga” que lhe toma das mãos, de forma impetuosa, o seu caderno de notas. “Por que [...] invadir-nos as almas, oferecer uma camaradagem possivelmente indiscreta?”, pergunta ironicamente (RAMOS, 2007, p. 168). Se cabia à VOKS impedir a percepção da vigilância a que os viajantes eram submetidos, a transcrição literária da viagem de Graciliano parece revelar que, mesmo no interior da militância pecebista, houve muito mais do que adesões cegas diante do que foi mostrado¹⁷. De modo geral, a representação dos viajantes como marionetes e a certeza de ser vigiado, expressa em *Viagem* por um vocabulário ligado ao controle e à devassa, dão a medida do apego de Graciliano à experiência, a qual sempre foi para ele, segundo Antonio Candido, um “atrativo irresistível” (CANDIDO, 2006, p. 82). Esse apego ao que foi tocado pela sensibilidade impede o diarista de ceder a uma reprodução ideológica da vida soviética, desviando-se, até certo ponto, do imaginário previamente construído dentro dos quadros da militância.

Corroborando para o olhar ambivalente a dramatização da experiência de viagem, transcrita em forma de diário, mas que não se afina com as definições correntes do gênero¹⁸. Trata-se, nesse caso, de um registro que, se por um lado assinala a entrada dos dias, o que confere ao relato um caráter mais imediato, por outro se revela como uma narrativa construída *depois* da expedição à URSS, quando Graciliano já se encontrava na França a caminho do Brasil. As anotações a seco inerentes ao gênero, então, parecem se alargar por meio de uma elaboração mais refletida, a qual garante a pertinência sistêmica das ponderações do narrador-viajante e a formalização de uma realidade histórica específica. Como consequência, as entradas independentes do diário não elidem o recorte raciocinante da prosa, a articulação implícita dos seus segmentos e a força poética expressa em alguns dos capítulos significativos.

17 Segundo Michael David-Fox (2012, p. 3 – tradução nossa), a reação dos visitantes “é frequentemente um amálgama complexo que inclui reações mais críticas e negativas do que o que havia sido suposto” diante de uma viagem que constitui um raro momento de contato entre o Ocidente e o Oriente.

18 “Uma obra aberta, que não procura se perpetuar; uma sequência de instantes que não visam a uma totalidade; uma escrita hesitante e tateante, marcada pelo momento”: essas são as características tradicionalmente atribuídas ao diário, elencadas por Georges Gusdorf (1991, p. 317-346 – tradução nossa).

É pela articulação implícita com os “barbantes invisíveis” mencionados nos capítulos sobre a Geórgia que se pode ler, também criticamente, a narração da visita de Graciliano ao Teatro Bolshoi, em Moscou. Admirado com a presença de trabalhadores na plateia, o viajante não deixa de se espantar com o espetáculo apresentado:

Começou a representação de *Romeu e Julieta*, num bailado sábio, alto em demasia para as minhas limitações. Não me seria possível dizer por que aquilo era grande, por que o público julgava Ulanova a maior dançarina do mundo. Surpreendia-me a reconstituição rigorosa da época soturna em que a tragédia se desenvolveu, e mais me espantava haverem transformado um caso de amor, uma luta de famílias, em vasto movimento de massas. No admirável conjunto às vezes sobressaíam figurinhas exíguas. Na peça corriam as festas, a procissão, os duelos – e dois pequenos vagabundos, a um canto, dançavam agitando seus farrapos de seda, brigavam, reconciliavam-se, metiam as mãos nas algibeiras do frequentador da taberna, pediam esmolas, furtavam a bolsa da velha devota a caminho da missa. [...] Uma ideia me atenzava: Shakespeare ressurgia, levava ao delírio os trabalhadores de um país bárbaro no tempo dele. (RAMOS, 2007, p. 43-44).

Além de reconhecer a sua incapacidade para julgar a *performance* de Galina Ulanova (a bailarina mais premiada da história da URSS), o estranhamento diante do número é patente: a tragédia de Shakespeare havia se tornado, nas mãos do compositor Serguei Prokofiev, “um vasto movimento de massas”¹⁹. A descrição do balé roça o irônico, pois mostra como o “admirável conjunto” épico se sobrepunha à história dos “dois pequenos vagabundos” (as personagens principais do enredo) que dançavam, entretanto, escanteados. Como o próprio segmento indica, o espanto do narrador guarda relações com a transformação radical por que passou o texto shakespeariano, de tragédia lírica a um épico redentor e coletivista. Se há certo fascínio pelo acesso real dos trabalhadores russos aos bens de cultura (“a arte agora tem finalidade bem diferente da que lhe conferiam”), não menos significativa é a percepção de que o núcleo romântico das cenas não se ajustava, na montagem, ao reenquadramento épico – um problema estrutural, por assim dizer. Embora sutil, o questionamento alcança um dos pilares do stalinismo desde os anos 1930: o *realismo socialista*, corrente artística que referendava a linha ideológica do Partido e que se caracterizava pela valorização de um “herói positivo” como o representante virtuoso das massas²⁰. Tratava-se de pesada camisa de força que, sob a tutela do secretário

19 Marco Aurélio Bueno trata da controversa relação do compositor ucraniano com o poder stalinista: “não havia dúvida de que uma vez mais as autoridades soviéticas haviam conseguido seduzir Prokofiev: teatros lotados, público caloroso e resenhas favoráveis ressaltavam o fato de ‘Prokofiev ser um dos mais importantes compositores russos’. Foi-lhe posto à disposição um belo apartamento em Moscou, carro com motorista e solicitadas duas novas obras: a trilha sonora para o filme satírico *O tenente Kijé* e a partitura para o balé *Romeu e Julieta*, que embora escritas em Paris eram destinadas ao público soviético e, portanto, adotam uma linguagem bastante direta e acessível, de lirismo intenso e melodias eloquentes, bem de acordo com a estética do realismo socialista defendida pelo regime” (BUENO, 2010, p. 222).

20 Sobre a estética do realismo socialista (“*sotsrealizm*”), em vigor desde o I Plano Quinquenal, mas retomada intensamente no pós-guerra, ver: Andrade, 2010, p. 161-163.

Andrej Jdanov, recaía sobre artistas e escritores alinhados ao Partido em todo o mundo, diretriz que Graciliano fez questão de rechaçar²¹.

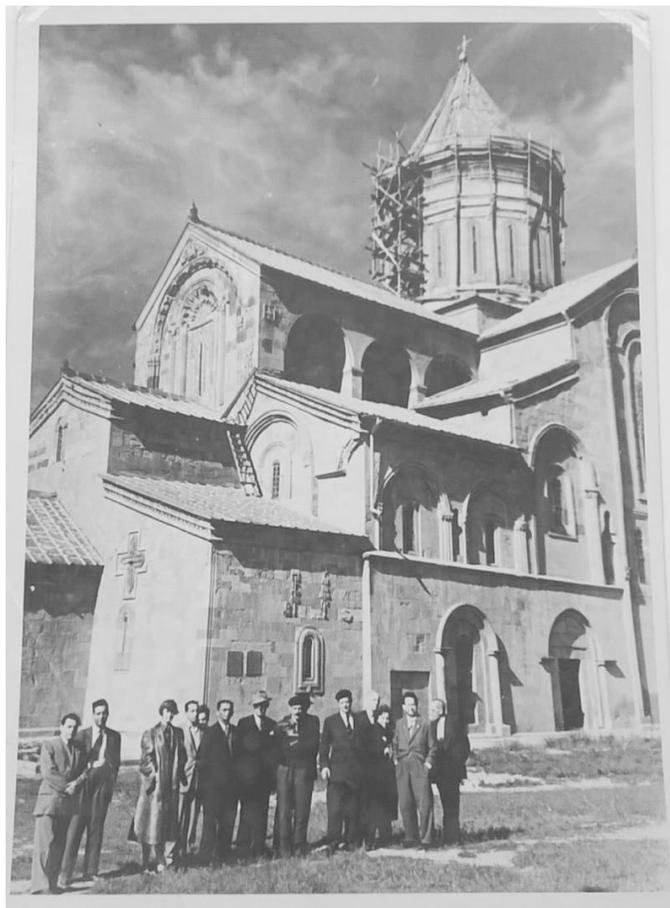


Figura 5 – Graciliano (o último à direita), Dalcídio Jurandir (o quinto) e amigos em frente à catedral Svetitskhoveli, na Geórgia. Fundo Graciliano Ramos, IEB/USP. Referência: GR-F14-013

Como se pode notar, os momentos que se aproximam da interpretação sensível garantem a força do conjunto pelo poder de revelação contraideológica que contêm. Amarga e de feito propriamente literário, a visita ao sanatório georgiano, já ao final

21 Em “O Partido Comunista e a criação literária” Graciliano declara: “E é claro que não haveria conveniência em fabricar normas estéticas, conceber receitas para a obra de arte. Cada qual tem sua técnica, o seu jeito de matar pulgas, como se diz em linguagem vulgar” (RAMOS, 2012, p. 260). Sobre o mesmo tema, Dênis de Moraes transcreve uma conversa de Graciliano com o jornalista Heráclio Fortes: “– Nenhum livro do realismo socialista lhe agradou? – Até o último que li, nenhum. Eu acho aquele negócio de tal ordem ruim que não aceitei ler mais nada. [...] A literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto” (MORAES, 2012, p. 253-254).

do volume, talvez seja a cena mais eloquente do diário, uma vez que parece sintetizar a experiência do escritor nas terras soviéticas:

Árvores domesticadas a tesoura socializavam-se no jardim do sanatório. Descemos a escadaria larga, de pedra; recebeu-nos uma profusão amável de flores desconhecidas, manchas vivas e alegres no ar luminoso [...]. Incapaz de achar sentido no mármore, acolhi-me à sombra de plantas que me poderiam dizer qualquer coisa. Vegetais amigos. De repente uma surpresa me embasbacou: entre caules estranhos, folhas esquisitas, surgiu-me um pé de quipá. Abri os olhos, capacitei-me de não me haver enganado. Num instante esqueci as palmas que se agitavam mansas na aragem, os troncos armados de puas inócuas: esses viventes eram talvez originários dali, parentes de outros do meu país. O pé de quipá, brasileiro como eu, nascera no sertão, viera acomodar-se no ambiente impróprio. E isolava-se, nenhum companheiro. Juntei recordações da infância: o Nordeste queimando ressurgiu, a campina deserta onde avultavam, de espaço a espaço, nódoas verdes como aquela, próxima de meus dedos. Examinei o patricio desterrado, sem receio de ferir-me nos espinhos, e caímos num diálogo silencioso. Um cardo como os outros da minha terra, inteiramente igual; nada sofrera na adaptação. Metro e meio de altura, mais ou menos. Bem grande, sim senhor; tamanho razoável. Não se distinguia dos que utilizei com abundância em vários livros e tornaram as minhas páginas secas, ásperas, espinhosas. Como diabo tinha vindo ali ganhar raízes aquele pé de quipá? O conterrâneo fragoso não me deu resposta. (RAMOS, 2007, p. 145-146).

O excerto surpreende pela alta voltagem lírica e poder de síntese. O encontro insuspeitado do viajante com o cacto, quase uma miragem, remete-lhe instantaneamente à sua terra de origem. Como, afinal, o cardo fora parar em terras soviéticas? “Isolado”, “sem nenhum companheiro”, o “patricio desterrado” permitiria ao estrangeiro entabular uma conversa espontânea, fora do cerco policial e das formalidades encomiásticas. O “diálogo silencioso” não lhe dá, no entanto, as respostas ansiadas. É como se o próprio cacto se recolhesse ao silêncio imposto, e nem mesmo a familiaridade entre ambos fosse capaz de despertá-lo do mutismo, estendido tacitamente ao viajante. Desse modo, a imagem do cacto solitário e mudo em meio à planície do leste parece ser o correlato objetivo da própria sensação de deslocamento do escritor, que atravessa todo o diário e funciona como uma espécie de contraponto aos momentos mais apologéticos do texto²². Como a confirmar o imaginário de exílio e de inadequação representado pelo cacto e o quanto a planta sintetiza a experiência do viajante, não parece casual que, diante das perguntas inconvenientes de Graciliano a respeito da literatura georgiana, o presidente da Associação dos Escritores explicita a uma das guias sua opinião sobre o escritor brasileiro. A intérprete, segundo o diarista, “valeu-se de um adjetivo francês que significava, aproximadamente, ‘espinhoso’. Não era bem isso, mas ficou isso, em falta de coisa melhor” (RAMOS, 2007, p. 176). Note-se que é o diarista quem define o

22 Para Valentim Fiacoli (1987, p. 221), além de denotar “forte poder de observação”, *Viagem* é um texto “cujo equilíbrio precário merece análise”.

termo a ele atribuído, o que dá a medida da sua autopercepção. Ou seja: os laivos de espontaneidade resultam em impertinências que ele e os anfitriões percebem; daí porque o olhar sobre a vida soviética não permitirá qualquer tipo de generalização, como ele conclui ainda no sanatório:

Não me era possível ir ao Volga. E se fosse possível, deter-me-ia ignorando sempre a alma russa: para entendê-la seria preciso que eu tivesse alma igual. E éramos diferentes. Reduziam-se as distâncias, mas as línguas nos afastavam. Sentia-me na dependência de Tchugunov, de Kalugin, da sra. Nikolskaya, de Tchimakadze [os intérpretes que o acompanharam]. Muralhas nos separavam de gente próxima. Queriam dar-nos muito, e estávamos forçados a receber migalhas. (RAMOS, 2007, p. 142-143).

O contraponto entre a expectativa dos anfitriões e a frustração do viajante não poderia ser mais explícito, e a menção às “muralhas” tanto pode se referir às óbvias diferenças culturais quanto às menos evidentes limitações impostas pelos guias. Mas, para além do seu sentido imediato, a imagem do cacto mudo e desterrado guarda relações, ainda, com a própria estrutura do livro. Como foi dito, há um vetor de apreensão subjetiva que liberta o diário de um registro puramente informativo, incluídas as conversas protocolares, pois o viajante, depois de descrever cada lugar visitado, sistematicamente se debruça sobre as suas próprias reações – um mecanismo compensatório diante dos parcos esclarecimentos e dos contatos espontâneos que ele não conseguiu travar. Corroborar esse efeito da forma uma constelação, no plano do enredo, de diálogos truncados, inconveniências e desencontros de toda ordem²³. Assim é que os capítulos vão se abrindo às elucubrações do narrador, e o texto ganha uma tonalidade memorialística e autorreferente, quando então duas realidades se sobrepõem em cada uma das entradas: a das exterioridades convencionais e frias, e as impressões silenciosas elaboradas pelo sujeito, muitas vezes destoantes do protocolo e de suas próprias ações “externas”. Esse constante deslocamento de foco do mundo observado para as reações subjetivas, que abre mão de qualquer tipo de comunicação imediata e põe em questão as próprias tentativas de contato, parece estilizar a experiência truncada de aproximação do intelectual militante com uma sociedade *silenciada*, que, sob Stálin, foi capaz de internalizar o Estado policial como parte de sua própria identidade, a ponto de milhões de pessoas comuns serem transformadas, voluntária e involuntariamente, em “espectadores silenciosos ou colaboradores de seu sistema de terror” (cf. FIGES, 2010, p. 26-27). Cabe ressaltar que, de modo ainda mais catastrófico, depois do êxito na Segunda Guerra Mundial, o sistema social e político soviético adquiriu novos e sinistros aspectos de caráter burocrático e policial

23 Como a represália de um guarda pelo fato de o viajante usar um binóculo no Kremlin (cap. IX); a advertência de uma senhora anônima, por jogar cigarros no chão (cap. V); a conversa “charlatã”, repleta de perguntas inconvenientes, com o presidente da União dos Escritores Georgianos (cap. XXXI); a sua perplexidade, na fila para a visita ao túmulo de Lenin, diante do estranho cochicho do guia a um anônimo para que os visitantes fossem inseridos nela (cap. XII); a desconcertante tentativa de conversa com a moça que fora apresentada pelo intérprete como uma “princesa legítima”, mas que na verdade descendia da nobreza (cap. XXVI).

(cf. VOLKOGONOV, 2004, p. 543)²⁴. Em suma, a vigilância permanente e o bloqueio impostos aos visitantes são estilizados pelo movimento do livro, cujo ritmo capta o murmúrio dos que não podem falar abertamente, incluindo-se o próprio narrador. Trata-se, enfim, de uma forma literária que enfrenta de modo sibilino, nas palavras do diarista, o “cerco impertinente e amável que nos tolhia os passos desde a chegada” (RAMOS, 2007, p. 185) – paradoxo revelador, pois expõe o quanto o militante se sentia atraído pelas “cidades veneráveis” ao mesmo tempo que percebia as técnicas de hospitalidade como indesejáveis tentáculos do Estado autocrático.

Portanto, a obra derradeira de Graciliano, se traz passagens ideológicas e paga tributo às paixões da época, também é capaz de captar sensivelmente, por meio da respiração do texto, as forças mais profundas do mundo observado. Tal capacidade dá a ver o realismo avançado do escritor, tão decantado em seus outros livros, porém pouco considerado pela crítica no relato de viagem. Esse realismo se revela na apreensão de um ritmo social que, a um só tempo, diz respeito tanto à nova realidade observada como aos círculos políticos locais aos quais o militante pertencia²⁵. O resultado é surpreendente, em especial se levarmos em conta o aspecto descarnado da prosa do diário, que potencializa o rendimento estético que o autor conseguiu extrair de sua própria trajetória. Um livro, enfim, reduzido ao elementar e à primeira vista conformado com as diretrizes partidárias, mas cujo sentido profundo guarda, como não poderia deixar de ser no caso de Graciliano, considerável poder de afronta.

SOBRE O AUTOR

FABIO CESAR ALVES é docente da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/FFLCH/USP).

E-mail: fabiocesaralves@usp.br

24 O biógrafo afirma que Stalin foi capaz de “combinar o incombinável, mantendo, por todos os meios possíveis, o entusiasmo e o zelo do povo soviético pela crença de que a terra da promessa estava logo ali, enquanto, ao mesmo tempo, ameaçava seus concidadãos com o terror individual e de massa” (VOLKOGONOV, 2004, p. 543).

25 A pesada ortodoxia partidária e a intolerância com opiniões divergentes radicalizaram-se ainda mais no período posterior à filiação de Graciliano ao PCB, quando o Partido é novamente posto na ilegalidade, adotando uma postura ultraesquerdista como resposta à repressão interna e à polarização internacional. A falta de comunicação entre as bases e a esclerosada cúpula “aumentou ainda mais o fosso entre o Partido e as massas” (CHILCOTE, 1982, p. 301).

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Jorge. Livros em conflito. *Diário da noite*. Recife, 30 dez. 1954.
- AMADO, Jorge. *O mundo da paz: União Soviética e democracias populares*. Editorial Vitória, 1954.
- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, n. 13, São Paulo, 2010.
- ARBEX, Luciana Bueno Marta. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. 132 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BRAGA, Rubem. Rússia. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 15 nov. 1954. Fundo Graciliano Ramos, Série Fortuna Crítica, Subsérie Matérias Extraídas de Periódicos, IEB/USP.
- BUENO, Marco Aurélio. *Círculos de influência – a música na União soviética: da revolução bolchevique às gerações pós-Shostakóvich*. São Paulo: Algor, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAVALCANTI, Valdemar. Jornal literário. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 nov. 1954. Fundo Graciliano Ramos, Série Fortuna Crítica, Subsérie Matérias Extraídas de Periódicos, IEB/USP.
- CHILCOTE, Ronald. *O PCB: conflito e integração*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- DAVID-FOX, Michael. *Showcasing the great experiment: cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union, 1921-1941*. New York: Oxford University Press, 2012.
- DEUTSCHER, Isaac. *Stalin: a história de uma tirania*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1987.
- FIGES, Orlando. *Sussurros: a vida privada na Rússia de Stalin*. Trad. Marcelo Schild e Ricardo Quintana. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FUNDO GRACILIANO RAMOS, Série Fortuna Crítica, Subsérie Matérias Extraídas de Periódicos, IEB/USP.
- GUSDORF, Georges. Le journal: dire ma vérité. In: _____. *Les écritures du moi*. Lignes de vie I. Paris: Odile Jacob, 1991.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDER, Paul. *Political pilgrims: travels of western intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba*. New York: Harper Colophon, 1983.
- LIMA, Felipe Victor. *O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- LOPES, Daniel. Ensaio sobre a cegueira de Graciliano Ramos. *Amálgama*, 20 de janeiro de 2011. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/01/2011/cegueira-de-graciliano-ramos>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão revolucionária: as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MEDEIROS, Maurício de. Livro póstumo. *A Gazeta*, 24 nov. 1954.
- MONTENEGRO, Olívio. Viagem: Graciliano. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 fev. 1955. Fundo Graciliano Ramos, Série Fortuna Crítica, Subsérie Matérias Extraídas de Periódicos, IEB/USP.
- MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

- MORAES, Eneida. *Caminhos da terra: URSS, Tchecoslováquia, China*. Rio de Janeiro: Antunes Editorial, 1959.
- NEME, Mário, *Plataforma da nova geração*. Globo: Porto Alegre, 1945.
- PEREIRA, Astrojildo. *URSS, Itália, Brasil*. São Paulo: Novos Rumos, 1985.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Garranchos*. Textos inéditos de Graciliano Ramos. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- REIS, Daniel Aarão. *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.
- REIS, Daniel Aarão. *O socialismo real*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RODRIGUES, Roberio Paulino. *O colapso da URSS: um estudo das causas*. Tese (Doutorado). São Paulo, FFLCH/USP, 2006.
- SAÍTTA, Sylvia. *Tren estación cielo*. *Estudios de Teoría Literaria*, ano 2, n. 4, 2013.
- SOTANA, Edvaldo. *Relatos de viagens à URSS em tempos de Guerra Fria*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2006.
- SALLA, Thiago Mio. *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a Cultura Política*. 721 f. Tese (Doutorado em Teoria e Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- SERRA BARROS. *Viagem. Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 fev. 1955. Fundo Graciliano Ramos, Série Fortuna Crítica, Subsérie Matérias Extraídas de Periódicos, IEB/USP.
- TÔRRES, Raquel Mundim. *O inferno e o paraíso se confundem: viagens de brasileiros à URSS (1928-1933)*. 189 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.
- VOLKOGONOV, Dmitri. *Stalin: triunfo e tragédia*. Trad. Joubert de Oliveira Brízida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MA-PART-0984

Sae da raia

batatejada



"Sae da raia" - José Barbosa da Silva (Sinhô)

Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

Grande Sucesso da
Jazz - Band
"Sul Americana" de
Romeu Silva

EDITORES

Viuva Guerreiro & C.

Rua 7 de Setembro, 169

Rio de Janeiro

BRAZIL



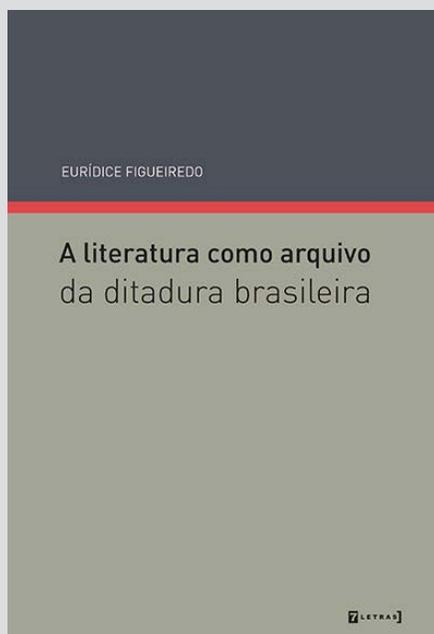
RESENHAS • BOOK REVIEWS)

Livro traz inventário inédito da produção literária brasileira sobre a ditadura

[*Book brings unpublished inventory of Brazilian literary production on dictatorship*]

Anna Faedrich¹

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.



A literatura como arquivo da ditadura brasileira, da pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense Eurídice Figueiredo, revisita o tema da ditadura e da repressão vividas nos anos 1968, por um lado, por meio da análise de textos literários que registraram a experiência desse trauma coletivo, funcionando como verdadeiros arquivos, e, por outro lado, revela o testemunho da própria autora sobre o exílio forçado por perseguições. É um livro fundamental no atual cenário literário brasileiro de proliferação de narrativas sobre a ditadura. A combinação entre objetividade e subjetividade, análise crítica da literatura e da realidade, pesquisa acadêmica e relato pessoal, arqueologia literária e memória, dá ao livro um tom peculiar. Dedicada a todos os netos da geração de 1968, incluídos os da autora, a obra inicia com epígrafes significativas, que falam sobre o real ficcionalizado, a escrita de um trauma e a história da ditadura militar no Brasil, dialogando com reflexões já realizadas por Jacques Rancière, Maria Rita Kehl, Elio Gaspari e Bernardo Kucinski. Dividida em quatro capítulos, dá o testemunho sobre os tempos difíceis (sobre)vividos na geração 1968.

FAEDRICH, Anna. Livro traz inventário inédito da produção literária brasileira sobre a ditadura. S, Brasil, n. 70, p. 292-296, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p292-296>

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

As questões lançadas pela psicanalista Maria Rita Kehl (2011) – “Quando termina a escrita de um trauma? Quantos anos, ou décadas, são necessários para que um fato traumático se incorpore à memória social sem machucar nem se banalizar? [...] E qual o tempo necessário para se transformar o horror sem sentido em experiência estética compartilhada?” – norteiam a pesquisa de Figueiredo sobre livros que “tematizaram a repressão aos brasileiros que ousaram se rebelar contra a ditadura nos anos 1964-1985” (p. 13). O primeiro capítulo, “Os arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão”, é um panorama histórico do golpe de 1964 e dos arquivos da ditadura reunidos em diferentes momentos: no trabalho feito pelo grupo “Brasil: nunca mais”²; durante a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos; e por ocasião da Comissão Nacional da Verdade³. Livros recentes também foram decisivos para desvendar os arquivos da ditadura, entre os quais, a trilogia da história da ditadura, do jornalista Elío Gaspari; *A casa da vovó* (2014), de Marcelo Godoy; *Cova 312* (2015), de Daniela Arbex; *O sargento, o marechal e o faquir* (2016), de Rafael Guimaraens; *Lugar nenhum* (2015), de Lucas Figueiredo. A noção derridiana de “arquivo” recebe um espaço especial de análise nesse primeiro capítulo. O conceito de “arquivo do mal”, por exemplo, subsidia a compreensão de todo o livro e por isso dá nome ao

2 O projeto de pesquisa “Brasil: nunca mais” reuniu advogados, religiosos e jornalistas com o objetivo de pesquisar – a partir da análise de 700 processos políticos que transitaram na justiça militar do país – a repressão exercida pelo governo militar no período 1964-1979. O projeto “não tem outro objetivo que não seja o de materializar o imperativo escolhido como título da investigação: que nunca mais se repitam as violências, as ignomínias, as injustiças, as perseguições praticadas no Brasil de um passado recente” (BRASIL: nunca mais, 1991, p. 26).

3 A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi composta inicialmente por sete membros – José Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Claudio Lemos Fontelli, Gilson Langaro Dipp, Paulo Sérgio Pinheiro e Rosa Maria Cardoso da Cunha –, nomeados pela então presidente do Brasil Dilma Rousseff, em 2011, para investigar as violações de direitos humanos no período de 1946 a 1988. Em 2013, os conselheiros Gilson Dipp e Claudio Fontelli se desligaram da comissão, e Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari foi nomeado. Em 2014, a CNV entregou o relatório final, concluindo que as práticas de torturas, detenções arbitrárias, violência sexual, execuções, sequestros e ocultação de cadáveres caracterizaram-se como crimes contra a humanidade. Os relatórios estão disponíveis no site <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>.

capítulo: “o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, ele existe no lugar da memória. O arquivo é hipomnésico, ele é documento ou monumento, ou seja, os documentos escritos de toda ordem funcionam como elementos de arquivo” (p. 27). Nora, Ricœur, Benjamin, Foucault e Nietzsche se juntam a Derrida para compor a discussão sobre as conexões entre arquivo, memória e esquecimento, perdão. Para Figueiredo, toda obra artística ou histórica, ficções, depoimentos, documentários ou espaços de memória têm valor intrínseco e cumprem também a função de manter viva a memória dos eventos traumáticos e render tributo aos que perseguiram ideais nobres: “[...] Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes” (p. 35).

Ao final do capítulo inicial, o livro nos devolve ao presente, sob visão crítica e lúcida do “Brasil 2016” e seus megaeventos não esportivos: as manifestações populares e o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. O maior assombro foi perceber o desejo de exumar a ditadura nos chocantes cartazes com votos a favor do regresso militar ao poder político. Figueiredo critica a figura do justiceiro encarnada no judiciário e órgãos de controle, e os riscos da aliança destes com as estratégias da grande imprensa para enaltecer “juízes midiáticos e narcísicos”. A leitura de Eurídice é clara: o afastamento da presidenta Dilma representou um retrocesso social e político, tal qual o golpe há 50 anos. Apoiada nas reflexões do sociólogo Jessé Souza (2015), a autora compara os dois golpes ocorridos no Brasil, concluindo que não há grandes diferenças entre o golpe de 1964 e o “golpismo branco” de 2016: “[...] prevalece o principal: quem continua mandando é a elite detentora de riquezas, representada na política por uma oligarquia que se perpetua, apoiada por uma classe média manipulada, que despreza os pobres e só olha para o alto da escala social, sem se dar conta de que ela vai ‘pagar o pato’” (2017, p. 40).

O segundo capítulo, “A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita”, apresenta reflexão sobre o papel da literatura como arquivo da ditadura, considerando a potência do dispositivo literário e da linguagem ordenadora de uma narrativa compreensível. Contra a percepção comum, mesmo entre iniciados, os escritores jovens da nossa literatura abordam os anos de chumbo e recebem tratamento analítico no livro. Adriana Lisboa, Guiomar de Grammont, Tatiana Salem Levy, Luciana Hidalgo, Julián Fuks e Paloma Vidal são postos em evidência pela autora nesse quesito. Figueiredo traz à luz considerável arquivo literário acumulado desde 1964, por períodos: (1964 a 1979), (1979 a 2000) e (2000 a 2016). Os “romances emblemáticos” do primeiro período – obras de Frei Betto, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Ignácio de Loyola Brandão e Renato Tapajós – revelam “os impasses a que levou a luta armada, a tortura e a morte dos militantes, o despreparo das organizações de esquerda que não ofereceram a infraestrutura necessária para realizar a revolução, e, sobretudo, não ofereceram rotas de fuga nem avaliações mais sensatas para se evitar a culpabilização que acarretou tanta morte inutilmente” (p. 63). O período subsequente é marcado ou por relatos autobiográficos ou por romances parcialmente autobiográficos sobre exílio e retorno ao país. Entre os primeiros estão *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, e *Primeiro de abril*, de Salim Miguel. *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, e *Amores exilados*, de Godofredo de Oliveira Neto, se filiam ao segundo estilo. A autora

destaca o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, denominando-o de “um romance transversal”. O destaque recebido é “em termos de elaboração literária” porque Santiago “faz explodir a linearidade e a transparência em benefício de um trabalho formal nos níveis narrativo e estilístico, extrapolando as características mais testemunhais da época” (p. 86). O terceiro período é marcado pelos 50 anos do golpe, que motivou grande número de publicações. Além dos já mencionados Julián Fuks e Paloma Vidal, considerados pela autora como “os filhos do exílio”, Guiomar de Grammont e Adriana Lisboa, são tomadas para análise as obras de Marcus Veras, Míriam Leitão, Edney Silvestre, Liniane Haag Brum, Maria Pilla, Maria Valéria Rezende, Beatriz Bracher, Marcelo Rubens Paiva, Edgard Telles Ribeiro e Ivone Benedetti. O capítulo ainda aborda a fortuna crítica e o pioneirismo de Silviano Santiago enquanto crítico literário em escrever sobre a literatura que tematizava a ditadura (“Prosa literária atual no Brasil”, 1984).

A subjetividade do livro de Eurídice Figueiredo está presente também na seleção da obra de Bernardo Kucinski, cuja análise compõe um capítulo à parte, o terceiro. A justificativa da predileção tem fundo emocional: “[...] porque foi o autor que mais me impactou e me motivou a prosseguir a pesquisa” (p. 47). “K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida” é o título do capítulo que se inicia pelos fatos da história de desaparecimento da irmã do autor, Ana Rosa Kucinski Silva, e de seu marido Wilson Silva: “O casal foi preso pelo delegado Sérgio Fleury, em 22 de abril de 1974, e levado para a Casa da Morte, em Petrópolis, onde foi torturado e executado” (p. 125). Logo após, a autora se dedica à análise da obra de Kucinski, interessada na transfiguração dos fatos em narrativa. Figueiredo distingue K. da maioria dos demais por ser escrito no presente, o que confere vitalidade à narrativa; porque o autor se apaga na narrativa e privilegia a figura do velho pai; e pelo estilo enxuto, fragmentário e irônico do autor.

O último capítulo – “Minha terra tem palmeiras... e me expulsaram de lá (Geração 1968)” – é o relato pessoal de Eurídice Figueiredo sobre a experiência naqueles anos sombrios da ditadura. A autora se vê obrigada a deixar o país, em 1970, após ter a prisão preventiva decretada. Eurídice revela as intempéries que deram tonalidades de aventura à sua “fuga”: teve passaporte negado pela Polícia Federal, precisou deixar o Brasil no banco de trás do carro de um contrabandista paraguaio, teve de providenciar passagens para França e passaporte sob o risco de ser presa, sofreu assédio sexual –, felizmente a ajuda de amigos lhe permitiu embarcar rumo à França. Nice foi o local do destino. Embora a França não deixasse de ser uma aspiração para quem era licenciada em Letras-Francês, Eurídice passou momentos angustiantes e de muito abalo emocional durante a adaptação ao país e à nova língua: “Quando tento me lembrar de meus primeiros dias em Nice, vejo que estava desorientada, em todos os sentidos. Depois de um rápido encontro com meus colegas de curso, me despeço sem saber para onde ir: meu senso de direção sendo naturalmente deficiente, o sentimento que tive foi de pânico porque, ao me ver sozinha, não sabia como chegar à residência universitária. Por outro lado, emocionalmente, devia sentir-me abalada, pois estava em outro país, sem poder voltar, exilada e sozinha” (p. 149). As dificuldades pessoais do passado, e agora lembradas, nos aproximam de forma ainda mais íntima do tema do livro. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*

é um livro importante por seu registro literário e histórico. Por isso, interessa aos pesquisadores e especialistas em literatura brasileira, aos cientistas sociais e historiadores e, claro, aos que pretendem ampliar o acervo de conhecimento sobre o período. O estilo de escrita de Figueiredo é claro e objetivo, sem ser simplificador. O livro, fruto de pesquisa acadêmica sólida, é um inventário inédito de toda a produção literária brasileira sobre a ditadura, e de como os autores brasileiros a retrataram em diferentes períodos. Tornou-se impossível continuarmos afirmando que a literatura brasileira tangencia o tema da ditadura militar. O livro cumpre também um velho e importante papel dos relatos históricos: lançar luz sobre o presente.

SOBRE A AUTORA

ANNA FAEDRICH é professora adjunta do Colégio de Aplicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CAp-UERJ), professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e tutora da disciplina Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF)
E-mail: anna.faedrich@gmail.com

REFERÊNCIAS

BRASIL: nunca mais. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. São Paulo: Vozes, 1991.

CNV – Comissão Nacional da Verdade. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, com a entrega de seu Relatório Final. Esta cópia do portal da CNV é mantida pelo Centro de Referência Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br>>. Acesso em: jun. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 119-149.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: Leya, 2015.

A indisciplina de Fernanda Arêas Peixoto

[*The indiscipline of Fernanda Arêas Peixoto*

Rodrigo Ramassote¹

Luís Felipe Sobral²

[PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação. Itinerários, parcerias e formas de conhecimento*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2015, 288 p.



A publicação de *A viagem como vocação*, apresentado originalmente em 2012 como tese de livre-docência ao Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), representa, a um só tempo, uma retomada e um aprofundamento de temas, autores e questões teórico-metodológicas que pontilham a trajetória intelectual da antropóloga Fernanda Arêas Peixoto. Desde a sua dissertação de mestrado, *Estrangeiros no Brasil: a Missão Francesa na Universidade de São Paulo* (MASSI, 1991), orientada por Mariza Corrêa, defendida em 1991 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e nunca editada na íntegra, mas parcialmente publicada em capítulos de livro e artigos de periódicos, Peixoto tem se preocupado com a circulação e o intercâmbio de paradigmas intelectuais, práticas científicas, pesquisadores e acordos de cooperação técnica que articulam redes acadêmicas transatlânticas envolvendo o Brasil e tradições intelectuais estrangeiras – notadamente a da França e a dos EUA.

RAMASSOTE, Rodrigo; SOBRAL, Luís Felipe. A indisciplina de Fernanda Arêas Peixoto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 297-304, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p297-304>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Assim é que, no âmbito do projeto sobre a história das ciências sociais no Brasil, coordenado por Sergio Miceli no Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (Idesp), ela esquadrinhou as principais características e motivações da presença de franceses e norte-americanos no país, entre as décadas de 1930 e 1960: contexto formativo originário, etapa da carreira, tempo de permanência, modalidades de inserção institucional, padrões de relação intelectual e interesses investigativos de seus participantes (MASSI, 1989). Desse diagnóstico geral, a autora ressalta a importância fundamental da vinda de missões científicas e de profissionais estrangeiros para a definição e divulgação de modelos teórico-metodológicos, programas e projetos de pesquisa, recortes temáticos e objetos de investigação, e a repercussão que tiveram na definição de fronteiras disciplinares e no processo de profissionalização das ciências sociais brasileiras.

De igual maneira, a curta temporada acadêmica brasileira de Claude Lévi-Strauss, durante a segunda metade da década de 1930, na então recém-inaugurada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, foi objeto de escrutínio em suas dimensões profissionais e repercussões intelectuais (PEIXOTO, 1998). Em consonância com o juízo emitido por etnólogos brasileiros, que destacam a contribuição marcante desse período nas obras do autor das *Mitológicas*, Peixoto enfatiza os desdobramentos dessa passagem curta, mas decisiva, para a futura carreira do etnólogo francês – a despeito, inclusive, das diatribes registradas por ele em *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1955). Por fim, Peixoto espreitou o tema da viagem e sua centralidade na constituição do ofício do antropólogo, por meio do confronto de *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, e de *A África fantasma*, de Michel Leiris (1934), nos quais anotações de campo, fragmentos literários, esboços interpretativos se confundem em duas peças narrativas inclassificáveis (MASSI, 1992). Ela debruçou-se novamente sobre o livro de Leiris para redigir a apresentação de sua tradução brasileira (PEIXOTO, 2007).

Em sua tese de doutorado, *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide* (PEIXOTO, 2000), orientada por Paula Montero, defendida em 1998 na USP e publicada em livro pela Edusp, Peixoto dedicou-se à leitura da vasta produção do sociólogo francês Roger Bastide, a partir da recuperação de suas interlocuções e parcerias com pesquisadores brasileiros – em particular, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Florestan Fernandes. Nos dezesseis anos de permanência entre nós,

Bastide reformulou não apenas seus objetos de interesse e obsessões investigativas, precocemente esboçados na França, como também seu ponto de vista e suas interpretações sobre os mais variados fenômenos socioculturais dos trópicos por meio do contato com autores pertencentes a distintas tradições, linhagens e matrizes intelectuais. Para dar conta do caráter multifacetado e plural das intervenções de Bastide, Peixoto lançou mão da noção de “diálogos exemplares” como procedimento de análise, dispositivo que lhe permitiu simultaneamente qualificar com maior precisão o perfil e resguardar a heterogeneidade dessa produção.

Se na maior parte dos trabalhos resultantes da dissertação de mestrado a moldura institucional fornecia a ancoragem seja para a construção da tipologia comparada entre franceses e norte-americanos, seja para a sondagem da inflexão decisiva na carreira de Lévi-Strauss, Peixoto adotou no estudo sobre Bastide uma postura afinada com a própria natureza do conhecimento antropológico: a incorporação do ponto de vista nativo como fio condutor, ou plataforma de observação, na apreensão das linhas de força que fundamentam a obra bastidiana. Na introdução a *Diálogos brasileiros*, Peixoto reivindica que seu “método crítico” se inspira, de modo coerente, no “próprio Bastide”, o qual por sua vez postulava o acompanhamento de temas obsessivos e reclamava o princípio de “refletores convergentes” na leitura de determinado autor. Lembra ainda que o sociólogo francês, ao longo de seus trabalhos, fez uso em diversas ocasiões do diálogo como forma expositiva e reflexiva. Por essa razão, Peixoto não se valeu de uma noção de contexto circunscrita ao “campo intelectual e às práticas sociais de seus atores”, tampouco se aferrou ao exercício de uma leitura interna alheia a qualquer referência à trama do “tempo e do espaço” e desconectada de “homens e ideias”; para ela, a produção bastidiana adquire maior inteligibilidade à luz de parâmetros instituídos pela perspectiva advinda do próprio objeto de investigação.

Do ponto de vista temático, *A viagem como vocação*, livro finalista da edição 2016 do Prêmio Jabuti, recupera a problemática da viagem em suas diversas modalidades – “viagens de estudo, pesquisa e formação; viagens de passeio e turismo; de descoberta e/ou reconhecimento; viagens exteriores (deslocamentos no espaço) e interiores (modificadoras do *self*); viagens livrescas e expedições científicas” (p. 12) – realizadas no Brasil, na América Hispânica e na África, entre as décadas de 1930 e 1960, por antropólogos, sociólogos e historiadores, com destaque para Roger Bastide, Gilberto Freyre, Pierre Verger e Michel Leiris. Peixoto recusa uma definição estrita de viagem, preferindo empregar o termo em sua acepção romântica, ou seja, “como aventura do corpo e do espírito, peregrinação renovadora e busca de fontes para a criação culta” (p. 12). Tal escolha não conduz apenas à consideração da viagem como uma forma de conhecimento; ela permite também vislumbrar a tensão decisiva entre profissão e vocação que permeia os vários percursos dos viajantes estudados no livro. Não se trata portanto de elaborar uma reflexão teórica sobre a viagem em geral, mas de “acompanhar alguns itinerários, indagando sobre a economia das viagens e sobre sua relação com a imaginação criadora” (p. 13), incluindo as formas diversificadas daí resultantes: “ensaios, artigos acadêmicos, textos jornalísticos, relatos de viagem, desenhos e fotografias” (p. 13). Por sua vez, tal diversidade de formas assinala o caráter multifacetado desses viajantes, que, se podem ser classificados como intelectuais, são considerados na mesma medida desenhistas, pintores, arquitetos e fotógrafos.

No intuito então de apreender essas experiências de deslocamento espacial que o tempo consumiu, Peixoto privilegia, segundo sua própria expressão, o ateliê do criador, isto é, os materiais aparentemente menores produzidos ao longo das viagens e expurgados de seus objetos acabados: “correspondências, diários e escritos de ocasião; relatos e anotações; desenhos e fotografias” (p. 23). Não há, contudo, nesse procedimento nenhuma intenção de expor verdades ocultas de textos canônicos; pelo contrário: a autora debruça-se sobre esse tipo de material justamente para ampliar os sentidos de tais textos e, dessa maneira, interpelar o cânone de um ponto de vista diferente. Ao apresentar assim suas balizas analíticas, *A viagem como vocação* situa-se plena e declaradamente no debate entre a antropologia, que conduz Peixoto a tomar a viagem fundamentalmente como uma experiência de alteridade, e a história, em particular certa história de tradição francesa, representada por François Hartog, Michel de Certeau, Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, que pensa a viagem como um operador reflexivo e narrativo, assinala a relação inextrincável entre práticas e enunciados e valoriza a dimensão artesanal do trabalho intelectual³.

A própria organização do livro orienta-se por tais balizas. *A viagem como vocação* compõe-se de seis capítulos divididos em duas partes, precedidos por uma introdução nomeada “Plano” e sucedidos por um posfácio do sociólogo Leopoldo Waizbord; o leitor encontra ainda duas pausas intercaladas entre as duas partes e a orelha assinada pela antropóloga Heloisa Pontes. A primeira parte, intitulada “Cartografias e miradas”, começa com os percursos de Bastide pelas cidades brasileiras, especialmente São Paulo; Peixoto demonstra aí como ele apropriou-se de um vocabulário modernista para exercitar uma perspectiva barroca, isto é, descentrada, sobre o espaço urbano brasileiro, o que permitiu apreendê-lo em sua multiplicidade. Esse sentido alargado que Bastide conferiu ao barroco, mais que o estilo artístico próprio de uma época, um “fato da cultura – visão de mundo e sensibilidade”, uma “explosão criativa capaz de interpelar criticamente a modernidade” (p. 69), retorna no segundo capítulo, dedicado aos estudos do sociólogo sobre o candomblé nordestino. O capítulo seguinte debruça-se sobre o aprendizado de Gilberto Freyre sobre a América Hispânica, realizado a princípio indiretamente, através de imagens do muralismo mexicano e das impressões de viagem do historiador e diplomata Oliveira Lima, depois por meio de uma viagem à Argentina, ao Uruguai e ao Paraguai em 1941. Tal aprendizado avança de modo comparativo não somente com o conteúdo das reflexões de Freyre sobre o Brasil, mas também com as formas empregadas por ele para expressá-las; a autora traz assim ao primeiro plano a questão do estatuto da imagem na obra do sociólogo, examinando tanto sua colaboração estreita com os desenhistas contemporâneos como a prolífica produção artística do próprio Freyre, que possuía um talento inegável⁴. Em seguida, a primeira pausa permite à autora voltar-se sobre

3 Vale observar que, em setembro de 2016, Peixoto organizou na USP, junto com a antropóloga Julia Ruiz Di Giovanni, o colóquio Michel de Certeau [Em uso], que discutiu com inúmeros convidados os usos diversos feitos da obra desse historiador francês.

4 As imagens produzidas por Freyre foram objeto, entre março e julho de 2016, no Recife e em São Paulo, da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor*, que Peixoto organizou com Jamille Barbosa, Leonardo Borges e Clarissa Diniz.

os passos dados até aqui, destacando-se assim alguns pontos: a inseparabilidade entre o trabalho intelectual e as práticas cotidianas, a contaminação de feitos diversos de deslocamento espacial, a repercussão do conhecimento prévio na experiência da viagem, o descentramento de uma perspectiva unificada sobre o mundo.

A segunda parte, intitulada “Roteiros africanos”, abre-se com um exame da questão do Brasil na África através da parceria, intelectual e afetiva, de Bastide e Pierre Verger, focando-se particularmente na viagem pelo Benim (então Daomé) e pela Nigéria que eles realizaram juntos em 1958. Peixoto mostra como a descoberta da África por ambos foi mediada pela experiência brasileira, alterando o rumo da pesquisa africanista francesa, dirigida habitualmente ao mundo colonial; isso os levou a tomarem o Atlântico como unidade analítica, escapando portanto do recorte nacional empregado de praxe. O capítulo seguinte acompanha a viagem que Freyre realizou, entre 1951 e 1952, por Portugal e suas colônias de além-mar a convite do governo português. Aqui, como no outro capítulo dedicado a Freyre, a autora considera a viagem antes da viagem, que começa na verdade muito antes, com a leitura precoce de Camões, e impõe-se como um tema de interesse constante do sociólogo; em contrapartida, todo esse conhecimento acumulado e produzido previamente acabou subvertendo a experiência da alteridade, conforme Freyre buscava as “marcas luso-brasileiras na paisagem material, cultural e social” (p. 197). O último capítulo trata igualmente da viagem que precede a viagem, porém dessa vez a autora depara-se com a África em Paris: ela examina aí o repertório de ideias sobre a África de Leiris, que se encontra na iminência de partir pela primeira vez para esse continente como membro da Missão Etnográfica e Linguística Dacar-Djibuti, empreendida entre 1931 e 1933. Finalmente, a segunda pausa, que também faz as vezes de conclusão, fornece à autora a oportunidade de lançar um olhar retrospectivo sobre o trajeto percorrido nesses roteiros africanos; ela assinala então duas dimensões que, anunciadas anteriormente, ganham corpo nessa segunda parte: primeiro, o “lugar decisivo da amizade na produção do conhecimento e na criação de modo geral” (p. 245); segundo, a “importância da memória nas experiências de viagem” (p. 246).

Ao partir de um plano bem definido, capaz de traçar um percurso com paradas autorreflexivas, *A viagem como vocação* incorpora em sua forma o objeto mesmo de seu interesse. No entanto, tal planejamento não impede a intervenção frequente de uma tendência perambulatoria que caracteriza as boas viagens; reside aí, sem dúvida, o ponto forte do livro, que, a despeito de se munir de coordenadas analíticas precisas, não as impõe aos seus viajantes, preferindo antes acompanhar seus itinerários diversos e extraíndo daí não apenas a matéria, mas o próprio fundamento de sua interpretação. Em outras palavras, Peixoto procede, a exemplo de sua tese de doutorado, a uma espécie de mimetização de seu objeto de estudo. Esse recurso atinge seu paroxismo no último capítulo de *A viagem como vocação*, que se intitula “O olho do etnógrafo” e cujo foco é o artigo homônimo de Leiris (1930). Tal artigo foi publicado no final de 1930 na revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille e na qual Leiris exercia a função de secretário; não obstante a presença assídua de dissidentes surrealistas, entre eles o próprio Leiris, a revista contava com colaboradores diversos e orientava-se pelo rompimento da hierarquia entre todos os tipos de objetos, fossem eles artísticos ou prosaicos, ocidentais ou oriundos de outras partes do

mundo, valorizando sobretudo os usos diversos e concretos feitos deles. Na redação de *Documents*, realiza-se uma guinada decisiva na trajetória de Leiris: ele conhece aí o antropólogo Marcel Griaule, que, como chefe da futura Missão Dacar-Djibuti, convida-o a compor sua equipe. Diante da partida iminente, Leiris reflete então sobre as ideias que associa ao continente. Peixoto interessa-se especialmente por um procedimento caro à revista e empregado por Leiris em seu artigo: trata-se de aproximar “o olho do objeto, apoiando-se na convicção de que tal movimento conduz efetivamente a outra maneira de ver” (p. 214). Ela acompanha assim o artigo de Leiris, descrevendo as inúmeras referências que o compõem; destacam-se daí as lembranças de infância, os experimentos surrealistas, a sociabilidade da vanguarda artística parisiense, o novo projeto museológico empreendido pelo Museu de Etnografia, o fascínio do exotismo, as leituras e os cursos etnográficos. A viagem interior de Leiris não deixa de ser ao mesmo tempo exterior, na medida em que põe em movimento um repertório de ideias sobre a África então em circulação na capital francesa; em contrapartida, ao estabelecer o foco sobre si mesmo, tal viagem possui um profundo sentido autobiográfico, que orientou quase tudo o que Leiris escreveu daí em diante. Delineia-se assim o significado que a viagem tem para ele: “Longe de funcionar apenas como meio de recuperação do tempo passado, a autobiografia apresenta-se como um operador discursivo que visa organizar o presente e controlar o futuro” (p. 240). A despeito da inexequibilidade plena desse projeto, que *A África fantasma*, escrito durante a missão, logo tornará patente, Leiris não o abandonou jamais.

Esse procedimento de redução da escala analítica, que não é senão um *close-up*, para continuar com a metáfora visual, possui um limite bem definido: tudo o que se encontra fora de seu enquadramento permanece-lhe alheio. A grande vantagem desse recurso consiste certamente em furta-se aos critérios e às explicações por demais gerais, que homogeneizam fenômenos muito distintos. No entanto, muitas vezes os elementos externos ao enquadramento, ligados a processos mais amplos, exercem um efeito decisivo no objeto estudado; dificilmente eles deixam de se manifestar no objeto, mas o *close-up* pode muito bem ofuscá-los. Freyre, por exemplo, viajou por Portugal e suas colônias a convite do governo Salazar; apesar de ser parte constituinte dessa viagem, Peixoto dedica-lhe somente uma curta nota (p. 169, nota 1), enfatizando na verdade o ponto de vista escolhido por Freyre. Essa não é uma crítica de cunho ideológico, sempre cômoda de ser feita com um distanciamento temporal, mas de uma observação metodológica; trata-se de refletir sobre um aspecto importante da viagem de Freyre que conduz fatalmente para além do enquadramento escolhido. O *close-up* mostra-se particularmente útil na apresentação de uma perspectiva específica, daí seu emprego bem acertado para acompanhar os itinerários particulares dos viajantes nesse livro e, dessa forma, projetar uma nova forma de olhar sobre eles. O problema advém da dificuldade de ultrapassar essa perspectiva; nesse caso, o recurso etnográfico habitual ao ponto de vista nativo poderia, por exemplo, ser contrabalançado simultaneamente pela leitura a contrapelo proposta por Walter Benjamin (1994). No caso de Leiris, seu repertório de ideias sobre a África estava irremediavelmente vinculado ao colonialismo; mas seria equivocado reduzir aquele a este, pois o projeto etnológico do qual Leiris fazia parte, que atribuía aos costumes nativos uma lógica própria, diferente, porém não inferior à ocidental, era sem dúvida

progressista para a época, não obstante sua relação profunda com o colonialismo. Portanto, o enquadramento do *close-up* define-se idealmente por uma leitura a um só tempo a favor e contra a perspectiva do objeto, o que permite, de um lado, considerar seus critérios próprios, de outro, ultrapassá-los.

A despeito dessa objeção, não há dúvida alguma que *A viagem como vocação* ilumine aspectos imprevistos das obras dos autores analisados, resultando numa mirada inovadora e instigante, que não apenas supera o conhecimento preexistente como ainda valoriza o potencial explicativo da produção de figuras renomadas dentro do campo das ciências sociais, no Brasil e alhures. Não obstante a copiosa fortuna crítica e a consagração amealhada por cada um deles, a autora revisita-os a partir de ângulos pouco explorados, extraíndo do conteúdo de suas intervenções leituras dotadas de argúcia e sensibilidade interpretativa. Assim, ao radicalizar em *A viagem como vocação* o movimento reflexivo iniciado em sua tese de doutorado, Peixoto revela integralmente sua postura desafeita às perspectivas totalizadoras e às ideias bem estabelecidas; ela assume, vale dizer, sua maneira indisciplinada de fazer pesquisa.

SOBRE OS AUTORES

RODRIGO RAMASSOTE é pós-doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP), com estágio de pesquisa no Department of Anthropology at University of South Florida (USF) e bolsista da Fapesp.

E-mail: ramassote@hotmail.com

LUÍS FELIPE SOBRAL é pós-doutorando em Antropologia Social na USP e bolsista da Fapesp; foi pesquisador convidado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

E-mail: lf_sobral@yahoo.com

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

LEIRIS, Michel. L'œil de l'ethnologue (À propos de la Mission Dakar-Djibouti). *Documents. Archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés*, Paris, 2º ano, n. 7, p. 404-414, 1930 (ed. fac-similar, Paris: Jean-Michel Place, 1991).

_____. *L'Afrique fantôme*. Paris: Gallimard, 1934.

- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- MASSI, Fernanda Peixoto. Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras. In: MICELI, Sergio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Idesp/Vértice/Finep, 1989, v. I, p. 410-459.
- _____. *Estrangeiros no Brasil: a Missão Francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- _____. O nativo e o narrativo. Os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 33, p. 187-198, 1992.
- PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-107, 1998.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PEIXOTO, Fernanda A. A viagem como vocação. Antropologia e literatura na obra de Michel Leiris. In: LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 19-33.

PANCADA DE AMOR NÃO DÓE



DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)

Samba
do QUINOTE
(*canuto*)

“Pancada de amor não dóe” -
Quinote/Fernandes de Aguiar
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

Em torno da concepção de história de Sérgio Buarque de Holanda

[*Around the conception of the history of Sérgio Buarque de Holanda*]

Expresso meus agradecimentos a Telma Murari, supervisora técnica do Serviço de Arquivo Permanente do Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas (Siarq), que guarda o Fundo Sérgio Buarque de Holanda, pela disponibilização do documento e autorização para sua publicação. Agradeço igualmente a Ana de Holanda, que, em nome dos demais herdeiros de Sérgio Buarque de Holanda, gentilmente consentiu na publicação do manuscrito. Ao professor Paulo Iumatti (IEB/USP), agradeço, além dos incentivos, pela leitura e apontamentos sobre o material.

Raphael Guilherme de Carvalho¹

CARVALHO, Raphael Guilherme de. Em torno da concepção de história de Sérgio Buarque de Holanda. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 306-340, ago. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p306-340>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

O documento original e inédito ora publicado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* consiste em uma palestra pronunciada por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) entre 1967 e 1969, a convite do Centro de Estudos Históricos Afonso Taunay (CEHAT), em que se reuniam e organizavam os estudantes de história da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP). No catálogo do acervo pessoal do historiador, depositado desde 1983 e aberto em 1986 à consulta pública no Arquivo Central do Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas (Siarq/Unicamp), encontra-se tão somente a seguinte informação sobre o manuscrito: “Palestra proferida por Sérgio Buarque de Holanda, discorrendo sobre o tema ‘História’, a convite dos alunos do ‘Centro de Estudos Históricos Afonso de Taunay’ [196-]”.

Não é precisa, portanto, a sua data de pronúnciação, que aparece catalogada como “196-”. No texto, a citação de um livro poderia tornar viável diminuir a imprecisão para situar a conferência pelo menos entre os últimos anos daquela década, porém, *Generalization in historical science*, citado como sendo de 1966, é na verdade original de 1963 – consta o exemplar, com grifos e notas de leitura, na Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, também alocada na Unicamp, Biblioteca Central, setor de Coleções Especiais e Obras Raras. Essa citação distraída, diferentemente do conjunto do texto estabelecido, passou em branco na revisão, realizada aliás intensamente, talvez mais de uma vez. Dificilmente, contudo, ele citaria um ano que ainda não existira. Algo bem mais concreto, no sentido de melhor situar temporalmente o documento, pode ser encontrado no rascunho da palestra, em oito páginas anexas, sob a mesma notação arquivística (cota) – mas que, esboço da alocução, não será por nós publicado agora, embora não por isso venha a perder o caráter legítimo de fonte manuscrita (HOLANDA, 196-). Nele, Buarque de Holanda revela, logo de início, que algumas noções que seriam na ocasião pronunciadas já se encontravam impressas em “um livro que publiquei há mais de trinta anos”, ou seja, *Raízes do Brasil*, de outubro de 1936: “Escrevi aquele livro em parte na Alemanha, terra clássica do historicismo e do antipositivismo: o positivismo tal como era compreendido no século passado. E sem pensar retomava o fio dessas considerações naquela aula” (HOLANDA, 196-, anexo, p. 1).

Com essa remissão a *Raízes do Brasil*, pode-se comprimir o arco temporal para situar a palestra, enfim, nos últimos três anos da década de 1960, período, na

universidade brasileira, e particularmente na USP, de intensa agitação política e de transformações institucionais, com a reforma universitária de 1968, a movimentação estudantil e as aposentadorias compulsórias de professores, como, para lembrar apenas um dos principais nomes, Florestan Fernandes (1920-1995), regente até então da cátedra de Sociologia I na FFCL. Distante, portanto, de uma obsessão pela precisão de datas, esforço algo estéril, trata-se de tentar melhor situar o texto na trajetória do autor, nos contextos intelectual, institucional e político.

Buarque de Holanda, naquela segunda metade dos anos 1960, continuava a dirigir a Coleção História Geral da Civilização Brasileira (CHGCB), iniciada em 1959 na editora Difusão Europeia do Livro (Difel). Ele havia recentemente fundado o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), o qual dirigiu entre 1962 e 1964 e, depois, nos dois anos seguintes, foi o vice do diretor Egon Schaden (1913-1991). Em 1966, esteve nos Estados Unidos como professor visitante na Universidade de Indiana e na New York State University, além de ter cumprido tarefas acadêmicas em Yale e participar de eventos acadêmicos em Harvard e Colúmbia. As atividades em Stoney Brook (NY) se encerravam já em curso o ano de 1967 e, antes de voltar ao Brasil, segundo sua cronologia de vida e obra², Buarque de Holanda ainda se deslocou para a Europa, onde realizou pesquisas no Arquivo Histórico Ultramarino e na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa.

No mesmo ano de 1967, ele pronunciou conferência na Escola Superior de Guerra (ESG), cujo texto foi recentemente “descoberto”, publicação inédita de 2008 e, desde então, importante para compreensão do posicionamento político e da autocrítica do historiador ao seu *Raízes do Brasil*, mas que também pode sugerir que ele, Buarque de Holanda, fora pouco incomodado pela ditadura e até mesmo que sua já gasta “teoria” do homem cordial era bem vista pelo órgão que elaborava a Doutrina de Segurança Nacional (HOLANDA, [1967] 2008b). Não casualmente, o célebre prefácio de Antonio Candido para a quinta edição de *Raízes do Brasil* (1969) fora escrito no mesmo 1967 – principal peça, à parte as mudanças no texto, de reabilitação do ensaio em novo contexto, peça que, conforme já exaustivamente estudado, conforma a (re)leitura progressista do clássico de 1936 (cf. HOLANDA, 2016). Buarque de Holanda em breve se aposentaria – pedido realizado, ainda segundo a “cronologia”, em abril de 1969 –,

2 Segundo depoimento de Maria Amélia, esposa, os “Apontamentos para a cronologia de S.” foram para ela ditados de memória pelo historiador, a princípio como suporte para a introdução biográfica que preparava Francisco de Assis Barbosa para a edição venezuelana de *Visão do Paraíso* (1987). Suporte memorialístico, serviu de base para outros esboços biográficos, do tipo “vida e obra”, como, mais recente, o roteiro de *Raízes do Brasil: cinebiografia* de Sérgio Buarque de Holanda, dirigida por Nelson Pereira dos Santos (2004). Ganhou, enfim, publicação em edição comemorativa de *Raízes do Brasil* (HOLANDA, M. A. B., [1979] 2006).

solidário aos colegas aposentados compulsoriamente por força do Ato Institucional n. 5 (AI-5), de dezembro do interminável e já cinquentenário ano de 1968³.

O tema da conferência não lhe fora demandado pelos estudantes, como havia sido no ano precedente à sua enunciação. A “aula” a que ele se refere na citação anterior fora, segundo consta no anexo, a aula inaugural “do ano atrasado”, para os estudantes de História da USP, que o convocaram a falar sobre a noção de história, em função de um desconforto sentido relativamente aos colegas da Sociologia. Dizia ele, na oportunidade: “o fato da História resistir mais do que outras ciências ao enquadramento em sistemas fixos, o que denotaria a rigor sua maior complexidade, passa a ser considerado por muitos uma deficiência, uma espécie de tara quase vergonhosa” (HOLANDA, 196-, anexo, p. 2). Agora, nessa nova ocasião, para o “centro de estudos Taunay”, órgão estudantil do mesmo curso de História da USP, a situação era um pouco diferente, mas ainda assim preferiu Buarque de Holanda permanecer na “história teórica”, conforme segue:

Como agora os estudantes do Centro de Estudos Históricos Afonso de Taunay renunciaram generosamente a escolher um tema, deixando-o a minha discricção, senti-me com ânimo, não para repisar os mesmos argumentos, já que não se impõe agora a posição polêmica, mas para indicar o reverso da medalha. (HOLANDA, 196-, anexo, p. 1-2).

Não dispomos do texto da aula inaugural “do ano atrasado” para fins de comparação de qual seria o verso de tal medalha. De qualquer maneira, nessa palestra que agora vem a público, o que se encontra é um ensaio de epistemologia da história, uma tomada de posição epistêmica no campo historiográfico do momento. Para Buarque de Holanda, pois, “já não é possível apenas escrever história, é preciso saber refletir, e refletir demais sobre a história, sob pena de permanecer na rotina” (HOLANDA, 196-, anexo, p. 3). O historiador então trabalha, sem desprezar a interdisciplinaridade, um delineamento de fronteira disciplinar, ou, melhor, uma proposição quanto à singularidade da história entre as ciências sociais, considerando também a clivagem interna à disciplina histórica, diante do advento da história serial e sua pesquisa das regularidades.

O esboço da palestra é, também, indicador bastante claro de inclinações ou antipatias do autor, atenuadas ou excluídas na versão final. Nenhuma das remissões

3 Outro posicionamento público do historiador seria visto apenas em 1978, quando ajudou a organizar e assumiu a vice-presidência do Centro Brasil Democrático (Cebrede), e nessa condição emitiu diversas declarações críticas da abertura a conta-gotas. Em uma delas, disse que em 1968, ano da “consolidação da Revolução”, abortaram-se projetos na universidade: “mais prejudicadas foram as ciências sociais e a filosofia, liquidaram com tudo” (HOLANDA et al., [1977] 2009b, p. 102). Dois anos depois, 1980, observou que a expansão da pós-graduação, ocorrida na década anterior, poderia ter sido ainda mais produtiva não fosse seu caráter autoritário. Nesse depoimento, um argumento, ainda que *a posteriori*, muito contundente sobre a aposentadoria: “Quis que os registros departamentais registrassem [sic] os atos arbitrários que estavam sendo praticados, uma vez que não havia imprensa livre onde fazê-lo. Assim, eu fiz questão de lavar o meu protesto lá” (Holanda, [1982] 2009d, p. 208).

ao rascunho aqui realizadas se encontra depois, tão abertamente, no texto definitivo. No essencial, contudo, os argumentos arrolados são os mesmos, em oposição à ambição de cientificização da história. Não se trata, por outro lado, um elogio ingênuo do historicismo, nem uma exclusão dos métodos sociológicos e quantitativos, mas um engajamento pela historicidade da história, traço constitutivo essencial de sua singularidade epistêmica. Era, pois, seu desacordo com o estruturalismo, em história representado pela *longue durée* de Fernand Braudel (1902-1985), que Buarque de Holanda exprimia na palestra. O rascunho é ainda mais explícito quanto a isso, e o autor inclusive sugere uma “volta ao acontecimento”, apesar da impopularidade da expressão, ocasionada, segundo ele, por se prestar facilmente à confusão com o fetiche da precisão de datas.

O método da longa duração implicaria, ao cabo, que a sociedade se transforma através de fases que obedecem, de certo modo, a uma necessidade inexorável. O que aqui se chamaria dinâmico é exatamente o que em outras ciências se chama estático, obediente a algum esquema relativamente fixo. (HOLANDA, 196-, anexo, p. 8).

Isso tudo, portanto, justo no momento, a década de 1960, de apogeu do paradigma estruturalista⁴ e, particularmente, da correlata longa duração braudelianiana, concepção internacionalmente dominante na disciplina histórica, inclusive entre nós, a partir da USP, onde Braudel fizera discípulos, como Eurípedes Simões de Paula (1910-1977), fundador da *Revista de História* (USP), e Eduardo d'Oliveira França (1917-2003), com quem, este último, Buarque de Holanda debatera alguns anos antes⁵. Nosso autor, aliás, certa vez revelou não possuir muitas afinidades com o grupo dominante do departamento (HOLANDA, 2009c, p. 189). Maria Odila Dias, ex-assistente e discípula de Buarque de Holanda, mais tarde apontou também que havia alguma resistência de Eurípedes Simões de Paula e de Eduardo d'Oliveira França às sugestões e indicações do autor de *Visão do Paraíso* para as atividades departamentais (DIAS, 2002, p. 188).

Polêmica abertamente declarada, contudo, apenas nos anos 1970, com Carlos Guilherme Mota⁶, que Eduardo França havia orientado no mestrado e no doutorado. Mais conhecido por sua tese de livre-docência, *Ideologia da cultura brasileira* (1977),

4 O ano de 1966 representa, sobretudo com a publicação de *Les mots et les choses*, de Michel Foucault (1926-1984), o ponto culminante da “febre estruturalista”. *La Méditerranée* de Braudel é republicado, em segunda edição, nesse mesmo ano (cf. DOSSE, 1993, p. 356).

5 Anteriormente, assistente de Braudel junto à cátedra de História da Civilização, Eduardo d'Oliveira França assumiu em 1951, por concurso, em que defendeu *Portugal na época da Restauração*, cuja banca examinadora contou com a presença de Buarque de Holanda, a cátedra de História da Civilização Moderna e Contemporânea. Em 1958, França, por sua vez, compôs o júri do concurso em que Buarque de Holanda, com *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (1959), conquistou a cátedra de História da Civilização Brasileira. Não sem divergências, em ambas as situações, sendo ainda que Buarque de Holanda publicou ensaio crítico no *Diário Carioca* (“Ainda o Barroco”, 1952). O núcleo do debate, conforme reconstituição recente, era “o limite entre o medieval e o moderno na história de Portugal e, por extensão, do Brasil” (cf. NICODEMO, 2008, p. 112).

6 Entre outras, as principais peças da polêmica são as seguintes: Holanda, (1973) 2011f; Mota, 2010.

Carlos Guilherme Mota já em 1968, ainda candidato ao doutorado, organizava o livro *Brasil em perspectiva*, com prefácio do catedrático de filosofia João Cruz Costa (1904-1978) e participação, entre outros, de Fernando Novais e Emilia Viotti da Costa (1928-2017). Mota mobilizava a referência de Braudel, também evocado no prefácio de Cruz Costa, a fim de justificar as pretensões científicas da coletânea: “Pretende lembrar, entre outras coisas, que há, em curso, uma história profunda, lenta, silenciosa, uma *história das estruturas*. Diversa de uma história de superfície, rápida, leve, no dia a dia, uma *história dos acontecimentos*”⁷. *Brasil em perspectiva* integrava a coleção *Corpo e Alma do Brasil*, coordenada por Fernando Henrique Cardoso na mesma editora Difel da CHGCB, de Buarque de Holanda. Este, em outra ocasião, ao rememorar um antigo ensaio homônimo, de 1935, ironizou: “O título deve ser sugestivo, pois foi dado posteriormente a uma coleção, hoje vitoriosa, de estudos brasileiros que dirige Fernando Henrique Cardoso: chamou-se *Corpo e Alma do Brasil*” (HOLANDA, 1979, p. 30). Não se deve, por certo, reduzir a noção de história expressa na palestra de fins dos anos 1960 a essas supostas pequenas rivalidades, que, à exceção talvez do debate com Mota, não acabaram em combates ou em rupturas, mas não deixa de importar a consideração desse contexto intelectual-institucional em que se apinhavam concepções relativamente diversas.

Muito pouco explorado na fortuna crítica buarquiana, provavelmente dada sua situação de ineditismo, o texto da conferência que ora apresento, versando exclusivamente sobre epistemologia da história, é um produto relativamente raro na trajetória do autor, fruto de longa reflexão, que parte das próprias práticas historiográficas, em torno de uma concepção que ele passa a expor e defender nesses e nos anos seguintes. Antes, fim dos anos 1940 e início de 1950, havia publicado ensaios na imprensa a respeito das inovações dos *Annales*⁸ – de quem, sobretudo na figura de Lucien Febvre (1878-1956), se aproximava no período (HOLANDA, 1950) –, balanços bibliográficos e de crítica historiográfica (HOLANDA, [1948] 2011a; [1967] 2008a), ou ainda, propostas de (re)definição do papel social do “verdadeiro historiador” (HOLANDA, [1948] 1996a; [1952] 2011e), ocupado das coisas de seu tempo. Tais ensaios, ainda que os fizesse desde o espaço da crítica literária, contribuíram para a profissionalização do ofício. Depois da palestra citada, algumas das ideias nela expressas Buarque de Holanda desenvolverá em outros ensaios, como na já citada polêmica com Mota, “Sobre uma doença infantil da historiografia”, quando procura apontar a historicidade também dos próprios conceitos históricos. Ainda, e principalmente, porque culminante dessa longa reflexão, no ensaio sobre “O atual e o inatual em Leopold von Ranke”, original de 1974, na *Revista de História* (USP). Nesse, Buarque de Holanda, a propósito de Ranke (1795-1886), realiza uma importante peça de história da historiografia, cobrindo o historicismo do Oitocentos até a história dos conceitos de Reinhart Koselleck (1923-2006), passando pelos *Annales*, pelo debate do pós-guerra sobre continuidade, descontinuidade e teleologia na história, além de

7 O texto citado foi o da aula inaugural de Braudel no Collège de France, “Positions de l’histoire en 1950” (cf. MOTA, 1968, p. II).

8 Entre outros: Holanda, (1950) 2011b; (1950) 2011c.

comentar os esforços de Braudel em caracterizar a “história estrutural” então em voga. Segue este trecho, naquilo que concorda com a palestra destacada.

A dificuldade maior que neste caso se apresenta, muito maior ainda do que a proporcionada pelos problemas relacionados com a continuidade-descontinuidade, consiste no fato de a própria conceituação de estrutura variar quase tanto quanto as disciplinas ou até quanto aos próprios autores que costumam recorrer aos seus préstimos. [...] Quase sempre resultam de teorias elaboradas numa perspectiva estática, quando muito estável, que não se integram no tempo senão com dificuldade. Nessas condições podem tornar-se tão incompatíveis com o processo histórico que é o caso de perguntar se a expressão “história estrutural” não encerra um contrassenso. Para superar a incompatibilidade seria mister redefinir o conceito, de modo a que o tempo cesse de ser exterior às realidades estudadas e se confunda enfim com a própria estrutura. Foi um pouco o que fez Fernand Braudel quando quis historizar esse conceito (HOLANDA, 1974).

De retorno ao objeto propriamente dito de nossa apresentação, a exceção quanto ao uso da palestra na análise do pensamento histórico buarquiano é Maria Odila Dias, que a comentou em pelo menos duas ocasiões, sobre o estilo, o método e a concepção de história em Buarque de Holanda. A principal delas, no texto “Sérgio Buarque de Holanda, historiador”, de 1985, que serve de introdução a uma coletânea póstuma de excertos da sua obra. Entre homenagens e estudos póstumos na década de 1980, fora realizado por uma discípula direta, então professora titular de História do Brasil na USP, texto que, cobrindo analiticamente suas obras desde *Raízes do Brasil* até *Do Império à República* (1972), entendo como um dos suportes de cristalização da imagem do autor na memória da disciplina. A citação:

[...] Compartilhava com Croce a aversão aos *ismos*: capitalismo, mercantilismo, imperialismo pareciam-lhe termos ‘que, por serem imprecisos, mais dissipavam, do que aguçavam nossa visão do passado’ (conferência de 1960 para os estudantes do Centro de Estudos Históricos Afonso Taunay. Original datilografado). (DIAS, 1985, p. 23).

A outra, no texto “Estilo e método na obra de Sérgio Buarque de Holanda”, publicado no livro *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra* (1988), trabalho conjunto do IEB com o Arquivo Público de São Paulo: “Pode-se dizer que toda sua obra foi construída em torno do conceito de tempo, continuidade e mudança no processo de vir a ser. Para Sérgio Buarque de Holanda a história era o conteúdo vivo das ciências humanas, reconstruídas do prisma de sua temporalidade” (DIAS, 1988, p. 75). E a conferência, citada em nota ao fim desse parágrafo. A propósito, *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra* possui um minucioso levantamento biobibliográfico do historiador homenageado, organizado por Rosemarie Erika Horch (1930-2008). Não consta, porém, referência ao texto da palestra. Em levantamento mais recente, igualmente, nada consta (CARVALHO; NEUMANN-WOOD, 2008). O professor Arthur Assis, da Universidade de Brasília (UnB), em bela interpretação teórica de *Do Império à República*, cita, em nota de rodapé, as palavras finais da palestra como sinal de “reconhecimento”, por Buarque de Holanda, “da importância da função orientadora

do conhecimento histórico” (ASSIS, 2010, p. 120, nota 37). De minha parte, a análise do documento se deu em função da escrita de si do historiador (CARVALHO, 2017, p. 131-137), o relato em primeira pessoa que retoma sua trajetória, de modo a, em discurso sobre a disciplina histórica, configurar a identidade de historiador – naquele espaço, para recorrer a Nora (1987, p. 7), entre a história que o historiador produz e a história que o faz historiador. Como geralmente ocorre em textos de historiografia (entendida como teoria e história da história), no mais das vezes indiretamente, vemos um posicionamento do autor na tradição disciplinar. No caso de Buarque de Holanda, apesar da referência privilegiada, na conferência que segue, ao historicismo e à historicidade da história, trata-se de uma inscrição complexa, criativa, que mistura o melhor das tradições da escola histórica alemã e dos *Annales*, sobretudo da dita primeira geração. Assim, o autor confere maior dinâmica no tempo presente como verdadeiro manancial de sentido da história, de onde parte o problema e para onde retorna o historiador em uma dialógica compreensiva entre os tempos.

Foram inseridas algumas notas ao documento original no intuito de prestar alguns esclarecimentos sobre momentos da trajetória do autor, concernentes primeiro ao ambiente universitário em que foi produzido, e no sentido de penetrar os debates propostos na conferência, identificando seus interlocutores e acentuando a profundidade das concepções então discutidas. Estas foram as diretivas aplicadas – diante do impulso frustrado de comentar todas as referências, nomes, obras e termos explorados pelo historiador –, as quais exponho na tentativa de reduzir o grau de inevitável arbítrio no feito das notas.

Foi preservado, o mais fielmente possível, o original datilografado com as revisões manuscritas. Para tanto, a solução adotada foi utilizar o *itálico para os acréscimos manuscritos* e o [~~tachado entre colchetes~~] para os rabiscos em trechos suprimidos. Algumas palavras ou pequenos trechos foram, possivelmente, em uma primeira revisão tipográfica, rasurados à máquina pelo autor, de modo que são ilegíveis e, por isso, foram na transcrição ignorados, sem qualquer prejuízo de compreensão do texto. As palavras que aparecem, no original do autor, sublinhadas assim permaneceram. Entre colchetes ainda consta, acréscimo nosso, indicação da [paginação original] e, eventualmente, alguns [*sic*], que apontam lapsos gramaticais do autor, em termos de concordância ou de redundância. Algumas pequenas falhas da datilografia, como palavras com letra faltante, e vírgulas suprimidas ou inseridas manualmente, não foram sinalizadas, mas sim corrigidas as palavras e mantidas as vírgulas acrescidas. Por fim, foi realizada atualização segundo o último acordo ortográfico.

Deixamos a palavra, enfim, algo bem mais interessante, a Sérgio Buarque de Holanda.

**“HISTÓRIA”, PALESTRA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA
NO CENTRO DE ESTUDOS HISTÓRICOS AFONSO TAUNAY,
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (CEHAT/USP) (1967-1969)**

1

Convidado, não há muitos anos, pelos meus estudantes de História a proferir a aula inaugural de nosso Departamento, tive oportunidade de fazer algumas observações que, ao menos em parte, eu gostaria de retomar aqui. O tema da dissertação que quase me tinha sido imposto pelos alunos, relacionava-se com o que me parecia constituir uma espécie de complexo de inferioridade que sentiam eles em relação aos seus colegas de Sociologia. A História, diziam, cai frequentemente no fluido e no impreciso, em contraste com a Sociologia, que esta, não raro, se apresenta como uma ciência legiferante, empenhada em estabelecer análises racionais, balizas, definições ou soluções prontas. Uma insatisfação dessa ordem não é extremamente rara, aliás, entre os próprios historiadores que já alcançaram a idade madura, mas é quase inevitável entre principiantes. A impaciência é um dos atributos do gênio, e houve quem dissesse, parodiando, ou antes contrariando a sentença de Buffon, que o gênio é uma longa impaciência. Ora, é bem sabido que os meios, principalmente entre os 18 e os 25 anos de idade, às vezes até mais tarde, são todos mais ou menos gênios. E em sua genialidade buacam sempre, quando já as não têm, respostas definitivas, ou esperam tais respostas para todas as suas perguntas. Com a diferença que a ~~mea~~ impaciência é geralmente insfrida e exigente.

A História pode fornecer as respostas que ~~eles~~ esperam? Para tentar atender à perplexidade dos meus estudantes, comeci a falar de algumas lembranças pessoais. Para o caso especial das relações entre História e Sociologia -- não digo de propósito Ciências Sociais, porque julgo pessoalmente que História também é uma Ciência Social -- eu tinha razões particulares para fazer apelo a essas lembranças. Na verdade, eu próprio tenho sido muitas vezes qualificado de sociólogo, apesar de não aceitar de muito bom grado essa etiqueta. Durante ~~três~~ ^{quatro} anos, ~~e mais~~ ^{por 2 períodos consecutivos}, cheguei a vice-presidente da Sociedade Brasileira de Sociologia. Além disso tomei parte em numerosas bancas de concurso de Sociologia, inclusive da banca de concurso de cátedra de um dos atuais titulares, meu querido e admirado amigo Florestan Fernandes. Acresce que tenho eu próprio, por concurso, o grau de Mestre em Sociologia, perdão em Ciências Sociais, o que me põe a vontade para discorrer sobre as relações entre as duas matérias.

Justamente a propósito desse meu concurso de mestrado, recordo-me de que um dos examinadores, eminente sociólogo e antropólogo, o pôs reparos, durante a arguição, ao modo pelo qual eu abordava os fatos. Preferiria, por exemplo, que, ao tratar dos inícios da colonização do Brasil, assunto de minha monografia, eu descrevesse, para começar, uma estrutura social bem caracterizada -- a da sociedade Tupi -- que os primeiros colonos aqui encontraram e denota a dimensão das

Figura 1 – Reprodução eletrônica da primeira página datilografada da palestra “História”, de Sérgio Buarque de Holanda, no CEHAT da USP, entre 1967 e 1969. Fonte: Siarq/Unicamp, Fundo SBH: Pi 179

Convidado, não há muitos anos, pelos meus estudantes de História a proferir a aula inaugural de nosso Departamento⁹, tive oportunidade de fazer algumas observações que, ao menos em parte, eu gostaria de retomar aqui. O tema da dissertação que quase me tinha sido imposto pelos alunos, relacionava-se com o que me parecia constituir uma espécie de complexo de inferioridade que sentiam eles em relação aos seus colegas de Sociologia. A História, diziam, cai frequentemente no fluido e no impreciso, em contraste com a Sociologia, que esta, não raro, se apresenta como uma ciência legiferante, empenhada em estabelecer análises racionais, balizas, definições ou soluções prontas. Uma insatisfação dessa ordem não é extremamente rara, aliás, entre os próprios historiadores que já alcançaram a idade madura, mas é quase inevitável entre principiantes. [A impaciência é um dos atributos do gênio e houve quem dissesse, parodiando, ou antes contrariando a sentença de Buffon, que o gênio é uma longa impaciência. Ora, é bem sabido que os moços, principalmente entre os 18 e os 25 anos de idade, às vezes até mais tarde, são todos mais ou menos gênios. E em sua genialidade] *O que estes buscam sempre*, quando já as não têm, são respostas definitivas, ou esperam tais respostas para todas as suas perguntas. Com a diferença que a [sua] impaciência *deles* é geralmente insofrida e exigente. A História pode fornecer as respostas que [eles] *esses jovens* esperam? Para tentar atender à perplexidade dos meus estudantes, comecei a falar de algumas lembranças pessoais. Para o caso especial das relações entre História e Sociologia – não digo de propósito Ciências Sociais, porque julgo pessoalmente que História também é uma Ciência Social – eu tinha razões particulares para fazer apelo a essas lembranças. Na verdade, eu próprio tenho sido muitas vezes qualificado de sociólogo, apesar de

9 Sérgio Buarque de Holanda assumiu em fins de 1956, na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP), a regência da cátedra de História da Civilização Brasileira, a princípio interinamente, a convite do professor Eurípedes Simões de Paula (1910-1977), então diretor da FFCL, devido a complicações de saúde do titular, Alfredo Ellis Jr. (1896-1974). Somente em 1958, enfim, ocorreu concurso, no qual foi aprovado com a tese *Visão do Paraíso: motivos edênicos na descoberta e colonização do Brasil*, escrita segundo o autor em poucos meses, a partir de material já produzido para um projeto de história do barroco no Brasil. A banca examinadora fora composta por dois professores da casa, Eurípedes Simões de Paula (presidente) e Eduardo d'Oliveira França (1915-2003), Hélio Viana (1908-1972) e Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), da Universidade do Brasil (RJ), e José Wanderley Pinho (1890-1967), da Universidade da Bahia. No ano seguinte, a obra foi publicada em livro pela casa editora de José Olympio (1902-1990), na mesma coleção Documentos Brasileiros (n. 107) de *Raízes do Brasil*. Ao menos dois legados de Buarque de Holanda, frutos de sua atuação na universidade paulista nos anos 1960 em tela, merecem a lembrança: a Coleção História Geral da Civilização Brasileira, que dirigiu entre 1960 e 1972, e a criação, em 1962, do multidisciplinar Instituto de Estudos Brasileiros, que, à exceção da sociologia, ausente do conselho de administração, por “não conjugar o ensino à pesquisa de assuntos brasileiros”, agrupava catedráticos de diversas disciplinas, da geografia à economia, da antropologia à arquitetura e, claro, história e literatura brasileiras (CALDEIRA, 2002, p. 65).

não aceitar de muito bom grado essa etiqueta¹⁰. Durante [três] quatro anos [e mais], por 2 períodos consecutivos, cheguei a vice-presidente da Sociedade Brasileira de Sociologia. Além disso, tomei parte em numerosas bancas de concurso de Sociologia. [~~inclusive da banca de concurso de cátedra de um dos atuais titulares, meu querido e admirado amigo Florestan Fernandes~~]. Acresce que tenho eu próprio, por concurso, o grau de Mestre em Sociologia, perdão em Ciências Sociais¹¹, o que me põe a vontade para discorrer sobre as relações entre as duas matérias.

Justamente a propósito desse meu concurso de mestrado, recordo-me de que um dos examinadores, eminente sociólogo e antropólogo, opôs reparos, durante a arguição¹², ao modo pelo qual eu abordava os fatos. Preferiria, por exemplo, que, ao tratar dos inícios da colonização do Brasil, assunto de minha monografia¹³, eu descrevesse, para começar, uma estrutura social bem caracterizada – a da sociedade Tupi – que os primeiros colonos aqui encontraram, e depois a dirupção dessa estrutura ocorrida com o advento do homem branco. Objetei-lhe [p. 2 do manuscrito] que semelhante argumento era próprio de sociólogos ou antropologistas, pois que em História as estruturas, quando mal se insinuam já são [imediatamente] *quase ao mesmo tempo* superadas. História é mobilidade constante. Tentar sujeitá-la a estruturas e dirupções é o mesmo que pretender introduzir freios artificiais nessa mobilidade ou, como já houve quem o dissesse, é reduzi-la a [uma ~~sucessão~~] *um cortejo* de imobilidades. [Em outras palavras é querer substituir o cinema pela lanterna mágica.]

10 Logo após o concurso, Buarque de Holanda negou enfaticamente em entrevista a condição a ele atribuída de sociólogo. Perguntado sobre os rumos da sociologia brasileira, disse, simplesmente: “Não posso responder. Não me considero sociólogo e sim historiador” (HOLANDA, [1959] 2009a, p. 65). Sinal, talvez, do aprofundamento do processo de especialização acadêmica e dele próprio enquanto intelectual, a necessidade de delimitação de uma identidade intelectual e disciplinar. Onze anos antes, pois, havia escrito o ensaio “Novos rumos da Sociologia” (1948) para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro (HOLANDA, 2011a).

11 Pouco antes do concurso à cátedra, em julho de 1958, Buarque de Holanda, meio às pressas, defendeu na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), em São Paulo, onde inclusive lecionou entre 1954 e 1956, uma dissertação para, na ausência de titulação acadêmica, obtenção do grau de mestre e habilitação para concorrer à cátedra.

12 A banca examinadora foi composta por Octavio da Costa Eduardo (orientador), Odilon Nogueira de Matos (1916-2008), Antonio Rubbo Müller (1911-1987), Fernando Altenfelder Silva e Herbert Baldus (1899-1970), o provável arguidor referido. Baldus, alemão, etnólogo, radicado definitivamente no Brasil após a chegada dos nazistas ao poder na Alemanha em 1933, tornara-se catedrático na própria ELSP em 1939, e havia dirigido o Museu Paulista, a convite de Buarque de Holanda, durante o afastamento deste enquanto esteve regente da cátedra de estudos brasileiros da Universidade de Roma (1952-1954) (CALDEIRA, 1998; FRANÇOZO, 2005).

13 A dissertação até pouco tempo permaneceu na obscuridade, tanto que o texto, citado na nota anterior, de Caldeira (1998, p. 230) lamentava não tê-la encontrado na biblioteca da ELSP. Foi “redescoberto” durante os trabalhos da comissão organizadora das comemorações do centenário de Buarque de Holanda (2002), presidida na Unicamp – instituição depositária do acervo pessoal de Buarque de Holanda desde 1983, ano após sua morte – pelo professor Edgard de Decca (1946-2016). Intitula-se “Elementos formadores da sociedade portuguesa na época dos descobrimentos” e permanece inédita, localizável no Siarq/Unicamp, Fundo SBH: Série produção intelectual: Pi 175. Ver também: Nicodemo (2008, p. 162-169), sobre a dissertação de Buarque de Holanda, ao lado de *Visão do Paraíso*.

Mais tarde, examinando [sic] num concurso de Sociologia em nossa Faculdade¹⁴, tive ocasião de lembrar a um colega essa diferença que separa os historiadores de certos sociólogos. Fiz questão de frisar: certos sociólogos. Repliquou-me ele que, procurando acusar a Sociologia de ater-se a conceitos rígidos e deixar unicamente a [sic] História a possibilidade de abordar [o] *um* movimento, que não se deixa amarrar em tais conceitos, eu queria nada menos do que guardar para a História a parte melhor e [abandonar] *deixar* o bagaço à Sociologia. Acabei por admitir que os que fazer [sic] boa sociologia histórica, e os há numerosos e excelentes, faz [sic] também boa história, e o colega concordou¹⁵.

14 Cabe ao menos indicar alguns momentos, todos na década de 1960, em que Buarque de Holanda tomou parte na Sociologia: primeiro, como ele mesmo chegou a lembrar ao preparar a citada palestra, mas por fim resolveu excluir da versão que supomos mais próxima daquela efetivamente apresentada, participou em 1964 do concurso que confirmaria a cátedra de Sociologia I ao “querido e admirado amigo” Florestan Fernandes (1920-1995) – no mesmo ano em que avaliou o doutorado de Maria Sylvia de Carvalho Franco, e mesmo já antes, 1961, havia contribuído na avaliação das teses de Fernando Henrique Cardoso e de Octavio Ianni (1926-2004). Segundo, o concurso vencido por Fernando Henrique Cardoso em 1968 para a cadeira de Política, após o falecimento do antigo titular, Lourival Gomes Machado (1917-1967). Buarque de Holanda, segundo Spirandelli (2008, p. 101), teria chegado a “torcer” pela vitória de Fernando Henrique Cardoso na disputa com a até então assistente de Lourival Machado, Paula Beiguelman (1926-2009). Esse concurso, conforme W. M. Romão (2006, p. 137, nota 64), fora muito conturbado, devido às tensões internas à Congregação da FFCL e às demandas políticas do movimento estudantil de 1968 sobre a mesma Congregação, tensões essas particularmente relativas às posições radicais tomadas por Florestan Fernandes, tanto simpático às demandas dos estudantes quanto – cioso da expansão da área de influência de seu grupo – crítico da decisão inicial da Congregação, que a princípio não o incluía entre os representantes desta junto à comissão julgadora do concurso.

15 Talvez seja à defesa de tese de Maria Sylvia de Carvalho Franco que possamos vincular essas palavras de Buarque de Holanda sobre história e sociologia pronunciadas aos estudantes reunidos no CEHAT. Além dele e do diretor da tese, Florestan Fernandes, estiveram reunidos à banca Octávio Ianni, Antonio Candido (1918-2017) e Francisco Iglésias (1923-1999). Franco, ainda que sua temática integrasse as preocupações da cadeira à qual esteve ligada, divergia do orientador Florestan Fernandes e de seu primeiro assistente, Fernando Henrique Cardoso, basicamente, de acordo com L. C. Jackson (2007, p. 126), quanto ao conceito de escravidão. Para ela, a escravidão não era incompatível com um capitalismo praticado no Brasil, dada sua orientação para o mercado externo, desde o início da colonização. Além disso, Jackson afirma, o posicionamento da autora pode estar ligado à disputa aberta pela vaga de primeiro assistente da cadeira de Sociologia I, com o afastamento de Fernando Henrique Cardoso, no exílio em 1964. A tese foi publicada oito anos depois, com apoio de Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda, pelo IEB, sob o título *Homens livres na ordem escravocrata* (1969). Dos debates em torno de sua tese partiram, segundo hipótese de A. Botelho (2013), as reflexões da autora sobre as tensões entre teoria e história na sociologia, expressas em sua tese de livre-docência, *O moderno e suas diferenças* (1970). Nas palavras de Botelho (2013, p. 332): “Maria Sylvia de Carvalho Franco recoloca em questão o problema da historicidade da vida social para a sociologia, em uma análise fina que busca esclarecer as conexões de sentido que o processo histórico-social engendra entre categorias e relações sociais”. Importa menos, aqui, especular sobre se Buarque de Holanda teria dito tais palavras nessa determinada banca que propriamente perceber alguma afinidade com o pensamento de Maria Sylvia de Carvalho Franco, que, ainda de acordo com Botelho (2013, p. 333), frisava o sentido histórico das construções ideal-típicas weberianas, contrária à conversão destas em generalizações e modelos abstratos – tudo aquilo a que Buarque de Holanda, desde muito cedo em sua trajetória intelectual, marcou oposição, e que exprime na conferência comentada.

Quando me referia há pouco a “certa Sociologia”, frisando bem o *certa*, estava pensando em particular em certos representantes da escola francesa de Durkheim, que às vezes tinham em escassa conta a História, só por isso que, em contraste com as demais ciências, ela parece inacessível ao império das leis e dos esquemas precisos¹⁶. Seria fácil responder-lhes que esse afã de querer esquematizar, dividir, contabilizar a qualquer preço todos os aspectos, ainda os mais recalcitrantes, de um mundo naturalmente movediço, não ajuda a dar maior precisão ao discurso histórico. O que dele resultaria, quando muito, seria uma imprecisão mais metódica e *mais* minuciosa, *por isso mais enganadora*. E ao raciocínio dos que acusam a historiografia de apresentar-se frequentemente como um saber mais empírico do que formal, diria eu que é esse o raciocínio da raposa, daquela célebre raposa de La Fontaine que desdenha o racimo de belas uvas só porque [~~escapa~~] *escapou* às suas garras.

Ao tempo em que eu dizia dessas coisas aos meus estudantes ainda não tinha o renome que hoje alcançou e nem se achava plenamente constituído o moderno estruturalismo. Sabemos [~~hoje~~] *agora* como essa escola ou, se quiserem, esse método, se vai impavidamente alastrando sobre as mais inesperadas áreas, pois partindo da Antropologia ou, a rigor, da Linguística atual, que já alcançou um nível de formalização comparável ao das ciências naturais, passou a invadir, para citar um exemplo, até as Belas Letras e já começa a ameaçar a Historiografia.

16 David Émile Durkheim (1858-1917), *normalien* e *agregé* de filosofia, professor de ciência social e educação na Universidade de Bordeaux em 1887, ficou consagrado como o chefe da chamada escola sociológica francesa. Esta, organizada em torno da revista *L'Année Sociologique*, fundada em 1898, e que agrupava nomes logo também consagrados, como os de Marcel Mauss (1872-1950), Maurice Halbwachs (1877-1945) e François Simiand (1873-1935). Suas teses, tratando os fatos sociais como coisas e afirmando a autonomia destes para a explicação do social pelo social, são condensadas em “As regras do método sociológico” (1895) e aplicadas aos temas da divisão social do trabalho e do suicídio. Durkheim é reconhecido, sobretudo, como o principal agente impulsionador da institucionalização universitária da sociologia entre o fim do século XIX e início do XX, contexto este, o da Terceira República, de profunda reestruturação, no sentido de sua autonomização, do sistema educacional e universitário na França. Nesse percurso, o grupo de Durkheim enfrentou a concorrência de correntes sociológicas tais quais o organicismo de René Worms (1869-1926), à frente da *Revue Internationale de Sociologie*, fundada em 1893, e a psicologia social de Gabriel Tarde (1843-1904). No campo mais vasto das ciências sociais, a história era a disciplina concorrente na sua ambição de hegemonia. Daí a famosa investida de Simiand (1960) contra a história tradicional (política, individual e cronológica) em “Méthode historique et science social: étude critique à propos des ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos”, nas páginas da *Revue de synthèse historique*, em 1903. O texto foi (re)publicado nos *Annales* em 1960, contando apenas pequena nota de Braudel, sinalizando a sua importância para o diálogo da história com as ciências sociais, diálogo apresentado, aliás, como a razão de ser e a finalidade da própria revista. O texto era então mobilizado pelos *Annales*, segundo interpretação de J. Revel, como se constituísse uma espécie de prefiguração do programa de Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), em função agora da ofensiva do estruturalismo anti-historicista (REVEL, 2007, p. 126).

Para os estruturalistas, que tiram suas origens de Durkheim¹⁷ e, através do sociólogo francês, do positivismo do século passado, em particular do positivismo de Augusto Comte¹⁸, torna-se possível estudar os homens primitivos mais ou menos como se ~~[não passassem de]~~ fossem formigas. E assim como as formigas podem ser estudadas e classificadas pelos naturalistas, aquela humanidade arcaica pode ser estudada e

17 Durkheim era percebido de forma semelhante em outros textos de época, como o de Fernand Braudel (1902-1985), “História e Sociologia” (1965), na *Revista de História* – tradução do capítulo 4, volume I, do *Traité de Sociologie* (1958), direção de Georges Gurvitch (1894-1965). Dizia então Braudel: “Entendo aqui por *sociologia*, muitas vezes, senão quase sempre, aquela ciência global que Émile Durkheim e François Simiand pretendiam constituir no começo deste século – aquela ciência que ainda não é, mas para a qual não deixará de tender, ainda que nunca venha a realizar plenamente tal objetivo” (Braudel, 1965a, p. II). No número seguinte da *Revista de História*, ainda em 1965, encontramos a tradução do célebre ensaio, representativo da reação da história ao desafio estruturalista, “História e Ciências Sociais: a longa duração”: “Boa ou má [a palavra estrutural], é a que domina os problemas da longa duração” (Braudel, 1965b, p. 268). Em sua história do estruturalismo, François Dosse assevera que o “durkheimianismo” teve um “segundo alento” na segunda metade do século XX, com a obra de Pierre Bourdieu (1930-2002), cujo horizonte teórico, pelo menos até os anos 1970, seria o estruturalismo (DOSSE, 1994, p. 85). Jacques Revel, igualmente, nota a parentela entre o momento estruturalista e o momento durkheimiano anterior, ambos empenhados em reunir as ciências sociais em torno de uma proposta metodológica unificada (REVEL, 2007, p. 120). De um ponto de vista diverso, Cristophe Charle questiona o recurso à memória da “antiga e ultrapassada” querela de 1903 entre Simiand e Seignobos e assinala novas bases das relações de força entre as disciplinas a partir de Bourdieu, cuja relação com a história Charle considera mal conhecida (CHARLE, 2014). Uma atenção renovada à “escola sociológica francesa” pode ser encontrada entre nós na Coleção Biblioteca Durkheimiana (Edusp), coordenada por Rafael Faraco Benthien e Raquel Weiss, cujo primeiro volume é a edição crítica do texto “O individualismo e os intelectuais”, do próprio Durkheim (2016).

18 Auguste Comte (1798-1857), filósofo positivista de grande repercussão no Brasil – em fins do Oitocentos, entre o Império e a República –, é também conhecido como um dos precursores da sociologia, palavra da qual reclamava o título de inventor em seu *Cours de philosophie positiviste*, publicado em seis tomos, entre 1832-1840, à margem das instituições universitárias. Nessa obra, Comte define, com base em uma filosofia da história, o estágio atual e culminante da humanidade, a era da ciência positiva, após as idades teológica e metafísica. No estado positivo, a ciência e a técnica, em busca das leis que determinam os fenômenos, psicológicos, naturais e históricos, fundamentam as relações políticas e sociais. Desse modo, entre as ciências, a sociologia ocupa o topo da hierarquia, vista em sua capacidade de sistematização e aplicação dos saberes. Em *Raízes do Brasil*, que em 1967 chegava a sua quinta edição, a definitiva, Buarque de Holanda criticava os adeptos brasileiros da filosofia de Comte, Benjamin Constant (1836-1891) à frente, qualificando-os “doutrinadores do tempo”, que procuravam adaptar a realidade histórica brasileira às “definições irresistíveis e imperativas do sistema de Comte” (HOLANDA, 2016, p. 278). O professor Ruy Galvão de Andrada Coelho (1920-1990), catedrático de Sociologia II após a saída de Fernando de Azevedo (1894-1974), defendera em 1961 a tese de livre-docência *O indivíduo e a sociedade na obra de Auguste Comte*. Esse professor publicara em 1969 na *Revista de História* o texto, originalmente pronunciado na Sociedade de Estudos Históricos em 1967, “Sociologia e História”, que, remontando a Comte e a Durkheim, recupera o debate crítico entre as disciplinas e nos oferece boa medida da situação: “No momento que atravessamos, a Sociologia procura desvencilhar-se da obsessão estruturalista, para propor-se de novo aos problemas básicos da dinâmica social. Em tal conjuntura, a colaboração da História é essencial” (COELHO, 1969, p. 24).

classificada pelos antropólogos, que não se cansam de inventariar por exemplo o seu regime de castas, o seu código totêmico, os seus grupos de parentesco, a sua [p. 3] mitologia, articulando tudo *isso* em esquemas lógicos. Mas se [*isso-é*] *tal coisa se torna possível, é só por[que] se tratar de povos “sem história”* – assim o admite o próprio Lévi-Strauss¹⁹, ou quando muito admite que a sua é uma história fria. É evidente que não se poderiam aplicar critérios semelhantes a homens como nós, que nos presumimos civilizados, pelo simples fato de termos um passado consciente, de termos e vivermos uma História, uma história quente, se é lícito dizer assim.

A espécie de mal-estar com que muito historiador enfrenta por vezes a necessidade, [*muitas*] *tantas* vezes inevitável, de recorrer a determinados conceitos que não passam, a bem dizer, de abstrações úteis, mas em todo caso [*de*] abstrações[;] que em seu estado puro só podem existir no mundo das ideias, bem pode ser exemplificada com o caso – mas devo dizer que é um caso extremo – que [*pude encontrar*] *encontrei* no volume correspondente ao século XVIII da História Econômica da Inglaterra dirigida por T. S. Ashton. O próprio Ashton, que é Professor Emérito na Universidade de Londres, afirma no prefácio a esse volume que não teve medo de desapontar muitos dos seus leitores, quando [*evita*] *evitou* abordar [*certas*] *algumas* ideias da época tratada ou, melhor, reconstruções modernas dessas ideias, consagradas em denominações tais como as de Capitalismo, Mercantilismo, Imperialismo, pois confessa seu escasso gosto por essas palavras que lhe parecem imprecisas e feitas só para desvirtuar, não para aguçar, nossa visão do passado. Lembra que uma vez, em Oxford, se gabara de que nenhum vocábulo acabado em “ismo” haveria de aparecer em sua tese.

– [*E*] *Nem mesmo batismo?* retrucou um companheiro, com sua ironia bem oxoniense. Seria bem simples, comenta Ashton, substituir a palavra, dizendo, por exemplo, “cristianização”. Mas não quis o historiador incorrer no pecado de vanglória e preferiu deixar as sílabas ofensivas.

19 Foi dele, do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), que partiu o desafio estruturalista à disciplina histórica, no artigo “Histoire et Ethnologie” publicado em 1949 na *Revue de Métaphysique et de Morale* em número (54) consagrado ao tema da história. Lévi-Strauss foi um dos professores franceses que integraram a missão de fundação da Universidade de São Paulo, tendo chegado ao país em 1935, na “segunda leva” de jovens professores, ao lado de Braudel e outros, e permanecido no posto de professor de sociologia até 1938. Segundo Fernanda Peixoto, a passagem pelo Brasil foi fundamental na construção de sua carreira futura de etnólogo: “O jovem *agregé* em filosofia, de perfil particular – não francês, não normalista, judeu e militante socialista –, é indicado por [Célestin] Bouglé [então diretor da École Normale Supérieure], durkheimiano fervoroso, para vir ao Brasil como professor. Em vários momentos, Lévi-Strauss afirma que a escolha de um aprendiz de etnologia avesso à tradição durkheimiana chocou-se de imediato com as intenções dos contratantes paulistas, imersos na influência comtiana e durkheimiana, e que desejavam um professor de sociologia herdeiro dessa tradição” (PEIXOTO, 1998, p. 97). Contudo, a autora relativiza essa colocação autobiográfica de Lévi-Strauss, indicando outras razões para alguns desentendimentos com a Universidade, como a ênfase na pesquisa e a militância de esquerda, de modo que: “As afirmações referem-se a um contexto específico em que o jovem filósofo reclamava, dentre outras coisas, da ausência de trabalho de campo na escola sociológica francesa. Posteriormente, como bem sabemos, Lévi-Strauss não cansará de mencionar o seu débito intelectual em relação à produção durkheimiana e a dívida da etnologia para com a obra do mestre francês” (PEIXOTO, 1998, p. 98).

A esse caso, caso extremo, repito, pode-se contrapor o dos historiadores que, em fins do século passado e em princípios do atual, imaginaram e às vezes tentaram pôr em prática uma espécie de ciência teórica da História sujeita a leis tão inflexíveis como aquelas que a [presidem] *parecem presidir* as chamadas exatas. Inspiravam-se, como os sociólogos franceses de que falei, em modelos provenientes, em última análise, do positivismo comtiano ou também do spencerismo. [Sua] *Tal* ambição tinha, aliás, uma venerável genealogia, pois entre os seus antepassados podem inscrever-se, de um lado o racionalismo da era das Luzes, de outro o empirismo à maneira de Hume, para não ir mais longe. E o seu *magnum opus* bem poderia ser o Quadro Histórico dos Progressos do Espírito Humano, que Condorcet acabou de escrever em 1794, já na prisão, e a Comissão de Instrução Pública da França revolucionária mandou publicar no dia 13 de Germinal do Ano III.

Não é raro que ainda em nossos dias se dissimule mal uma tendência semelhante, mesmo entre o grande público, ou entre os que não exercem habitualmente o ofício de historiador. E não [p. 4] parece excessivo dizer-se que também entre profissionais dos mais respeitáveis, essa tendência é suscetível de ganhar bom crédito, se convenientemente dosada e [bem] disfarçada. Significativo a respeito é o exemplo do monumental Estudo de História de Arnold Toynbee, que, principalmente no resumo feito por Sommervell, do texto original em doze compactos volumes, conseguiu, apesar da pesada erudição que carrega, converter-se em pouco tempo num autêntico best-seller. A felicidade de alguns dos achados do autor, como aquele do challenge and response (repto e réplica), por onde pareciam explicar-se em termos singelos muitos dos mais [profundos e] complicados mistérios que presidem ao engrandecimento, ao acaso, por vezes a fatal esclerose [de muitas] das civilizações, tudo servido por um admirável estilo literário, tinha como justificar largamente a aceitação geral da obra. De fato, não é de surpreender esse bom sucesso, pois muitas das fórmulas sugeridas traziam no bojo o prestígio natural dessas certezas apodíticas, que servem para embalar imaginações e dar descanso [a] às inteligências preguiçosas.

Não tardou muito, porém, e surgiram alguns historiadores desmancha-prazeres para pôr em dúvida a suposta virtude universal desses sugestivos esquemas de Toynbee. A verdade, mostravam eles, de forma irrefutável, é que os exemplos invocados pelo autor em apoio dos mesmos esquemas tinham sido arbitrariamente escolhidos dentre uma infinidade de outros que teimavam em insurgir-se contra eles. Seja como for, não há dúvida que essa grandiosa obra histórica ainda tem por onde nos deleitar e até [nos] instruir. No último caso, porém, o leitor deveria ter sempre em conta este [desconcertante] aviso que eu me lembro de ter lido [certa vez] à primeira linha de uma gramática russa, e [que] rezava mais ou menos assim: “Antes de mais nada é mister advertir que nesta língua [as regras são as exceções] a regra é a exceção”.

Mas [A] a obra de Toynbee [é contudo] *representa* um modelo isolado, e deveras soberbo, feito para [leitores] *adeptos* mais exigentes do tipo de historiografia a que me venho referindo. O modelo que eu diria tosco, por isso o mais comum, pode ser exemplificado com o episódio de que certa vez fui parte, quando tive de sujeitar-me num programa de rádio a responder a questões – às vezes, como no caso, a autênticos desafios sobre coisas de história, e não só de história do Brasil, que é minha especialidade. O caso foi que uma das perguntas formuladas dizia mais ou menos assim:

– Quais [foram] são as sete causas da Revolução Francesa?

Isso aconteceu há muitos anos, [creio-que] antes mesmo da era da TV, de modo que já não sei mais como pude quebrar o carço. É bem provável que não me saísse muito bem, porque Deus me deu um raciocínio tardo e a [inspiração-de] improvisação difícil. Mas se, por milagre, me [desse] tivesse dado, na ocasião, alguma presença de espírito, acho que [poderia sair-me com esta] [p. 5] teria respondido:

– Meu querido (ou *minha* querida) teleouvinte. As causas da Revolução Francesa não [foram] são sete. São setenta e sete. E se eu quisesse ser ainda mais exato, diria [até] que [foram] são setecentas e setenta e sete. Infelizmente como tenho um prazo muito limitado para as respostas, vejo-me impedido de enunciá-las todas [dadas-as-circunstâncias].

Seria [essa] esta a forma de *me* comportar menos desairosamente diante de um ouvinte que devia firmemente acreditar na possibilidade de reduzir todos os sucessos históricos [a] a um modelo [de] causa-efeito, que parece o mais próprio das ciências físico-matemáticas. Em verdade, se esse modelo [em] a muitos casos poderia aplicar-se, ninguém dirá que é apto a resolver satisfatoriamente todos os intrincados problemas com que se há de defrontar[-se] o historiador. E mesmo que fosse dado, por hipótese, deslindar precisamente [todo] o emaranhado de causas que se ofereceriam para cada fato [histórico], sempre restaria uma parte – e quem sabe se a mais importante [?] –esquiva a qualquer tentativa de generalização nos moldes das que encontramos em diversas ciências.

Foi sobretudo à vista dessa parte irredutível a leis gerais, e talvez inefável, que se foi firmando entre muitos a ideia de que a história é, por excelência, o domínio do individual e do concreto. Cada sucesso há de ter em si mesmo sua causa e sua explicação. As coisas do tempo são, por sua [própria] natureza, incomparáveis entre si. A história, *em suma*, não se repete. Essa, em traço grosso, a essência da corrente chamada historista, que se desenvolve, como a outra, sobretudo [na] a partir da era setecentista e tem seu berço principal na Alemanha. Surge com efeito em oposição, muitas vezes *oposição* deliberada, às tradições jusnaturalistas, que parecem alimentar tanto o racionalismo francês como o empirismo anglo-saxão. Durante todo o século passado, e até muito perto de nós, o historismo, por alguns chamado simplesmente [a] Escola Alemã, chegou a suscitar alguns notáveis monumentos do saber que se sustentam *bem* até hoje. Tamanho foi o seu prestígio, que desde cedo contaminou os estudos de direito, da filosofia, da economia, da antropologia, [em-suma] de todas as ciências chamadas do Homem.

O problema estava em saber[-se] de que maneira seria possível articular segundo as exigências cada vez mais impositivas da moderna Ciência [moderna], seja ela de caráter empírico, seja de cunho formal, um tipo de conhecimento que se obstina em comprazer-se no individual e no concreto. Atacou-se [o] esse problema e, também aqui, sobretudo na Alemanha, a partir da noção de que se impunha organizar esse saber verdadeiramente sui-generis, que tem ao centro, *e à origem*, a História, segundo regras próprias, que a distinguissem dos métodos usados nas demais ciências e, *que* por muitos aspectos, se [opunham] opusessem a eles. Entre as fórmulas que se alvitram para estabelecer [essa] a distinção, uma das mais famosas foi a que [contrapunha] *contrapõe* às ciências que passariam a chamar-se nomotéticas, outras, a História em primeiro lugar, a que se chamou [p. 6] idiográfica (idiográficas de idios, que significa próprio, particular, individual, e que nada tem a ver com ideográfico).

Uma vez que o processo histórico é por si mesmo irreduzível às leis da causalidade impunha-se alcançar um tipo de conhecimento capaz de apreender o individual por alguma forma de intuição ou de empatia, como se costumava dizer. Na prática esse modo de apreensão pode dar eventualmente resultados plausíveis, dependendo de quem tenha aptidão para dele se valer, e o certo é que qualquer coisa de semelhante foi sempre empregada por artistas de gênio. O difícil [porém] é reduzir a normas transmissíveis aquilo que faz a peculiaridade de indivíduos excepcionais. E [Não] não é talvez por acaso, se a obra onde se deveriam compendiar tais normas, ou seja a Crítica da Razão Histórica de Dilthey²⁰, ficou inacabada.

Por outro lado a escola alemã, por mais que o procurassem evitá-lo alguns dos seus adeptos, inclinava-se quase forçosamente à ideia de que o saber prende-se a contingências peculiares a diversas épocas – o Zeitgeist – ou a diferentes povos – o Volksgeist – que acabariam por incompatibilizá-lo com o princípio da universalidade do conhecimento [científico] *objetivo*. Não faltou mesmo quem procurasse associar ao relativismo dogmático e à exaltação do espírito nacional que está implícito nela desde o [seu] nascedouro, a grande catástrofe alemã de 1939-1945. Pode-se hoje pensar que tanto a corrente a que, para simplificar, se chamaria de *positivista*, como ao *historicismo*, em suas mais variadas formas, tem o seu grau de verdade. O erro estaria em pretender isolar, exacerbar, hipostasiar cada uma delas como se fosse o único método válido de se abordar o passado.

O [fato da] *dito de que a história humana não deve* enfocar apenas acontecimentos ou situações únicos e singulares é [sem dúvida in-] discutível. [Mas] E o certo em todo caso é que outro tanto se poderia dizer de muitas ciências teóricas, da geofísica, por exemplo, ou da astronomia, e em geral das que procurem explicar fenômenos concretos. Não é isso um privilégio da História. O mesmo pode-se observar a propósito da pretensão dos partidários da escola idiográfica, de que a apreensão do particular e do concreto só é possível através da empatia ou da intuição. É inegável a existência de um elemento

20 Wilhelm Dilthey (1833-1911) era a essa altura um velho conhecido de Buarque de Holanda. Quem demonstrou mais detalhadamente uma tal relação de afinidade, mobilizada já em *Raízes do Brasil*, primeira edição, foi Marcus Vinicius Corrêa Carvalho, que percebeu no livro de 1936 uma dicotomia epistêmica entre explicação e compreensão, que remeteria ao filósofo alemão e seus debates entre ciências da natureza e ciências do espírito – embora não haja referência direta de Buarque de Holanda a Dilthey senão nos anos 1950. Antes, para Carvalho, Buarque de Holanda teria conhecido o vitalismo e o historicismo de Dilthey, além é claro durante a convivência com os estudos históricos quando de sua temporada alemã (1929-1931), através principalmente da leitura de Ortega y Gasset (1883-1955) (Carvalho, 2003, pp. 158-163). A Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda possui as obras Dilthey em edição alemã, doze volumes reunidos entre 1959 e 1973 sob título geral *Gesammelte Schriften*. No Brasil, teve duas traduções recentes: *Filosofia e educação* (Edusp, 2010) e, original de 1910, *A construção do mundo histórico nas ciências humanas* (Unesp, 2010). Dilthey, atualmente, tem sido lido em seus escritos concernentes à biografia como modo de entrada no “mundo histórico”. Buarque de Holanda criticamente já percebera em 1951, ao comentar a biografia de Laurita Gabaglia sobre Epiácio Pessoa, o problema da radical separação da história dos métodos das ciências naturais, tal como em Dilthey. Disse, na ocasião, que na prática era muito difícil realizar os preceitos de diltheyanos sobre a biografia como forma ideal de história da história, pois que, tomando o caso em questão, à primeira página do livro a vida se parecia tal qual à última (HOLANDA, [1951] 2011d).

irracional e intuitivo em todo pensamento criador, mas esse elemento também aparece no próprio pensamento científico racional. O pensamento racional e analítico não é alheio à intuição. O que o caracteriza é a intuição sujeita a exames e a testes sucessivos, onde por força há de intervir o raciocínio [lógico]: não é a intuição desvairada e mística. Através da crescente depuração e do aperfeiçoamento das suas técnicas a historiografia pode aspirar, cada vez mais, do estatuto científico. Até a possibilidade de certas generalizações, que em outras épocas passava por heresia, começa a ser estudada e, a esse respeito, são particularmente valiosas as contribuições do Comitê de Análise Histórica do Conselho de Pesquisas [p. 7] de Ciências Sociais dos Estados Unidos, que a imprensa da Universidade de Chicago publicou em 1966 sob o título: Generalization in the Writing of History. Admitir essas generalizações é, por outro lado, como admitir o valor *que chegam a assumir* para o estudioso [que chegam a assumir] certas regularidades observadas no curso da História. De onde a importância que vão ultimamente adquirindo as técnicas de quantificação, que supõem por força a presença dessas regularidades, e ajudam a superar o impressionismo irresponsável e a destruir aquele véu de incertezas que tantas vezes prevalece em obras de historiadores. Em realidade os mais recentes progressos do pensamento científico vão tendendo a dissolver a velha distinção entre o historicismo e o positivismo, que espelha tão somente o contraste estabelecido entre o organicismo e o mecanicismo. Isso faz, por sua vez, com que a oposição entre as “leis” das ciências naturais e as chamadas leis da história positivista ou da sociologia positivista, que a rigor procuram copiar o tradicional modelo mecânico de causa e efeito, se [vai dissolvendo] *dissipa* cada vez mais. Já em 1926, em seu livro intitulado Leis Naturais e Leis da História, o matemático alemão Karl Groos salientara vivamente esse fato. Sua obra deu lugar a um simpósio realizado em Munique, onde vários físicos, matemáticos, químicos, naturalistas, filósofos e historiadores, manifestaram pontos de vista coincidentes com os seus. Groos apontara, na obra mencionada, para algumas paisagens significativas de escritos de pesquisadores da época, onde se procurava retirar às leis naturais o [caráter de] rigor absoluto que tradicionalmente lhes era atribuído e a reduzir o caráter de certezas indiscutíveis em que eram tidas ao de menor ou maior verossimilhança. Assim, observava um dos debatedores, aquelas leis [são] *constituem* apenas expressões de dados suscetíveis de serem comparados, e nada mais do que isso. Outro especialista aduziu que as leis da natureza podem, sem dúvida, revestir-se de um caráter estatístico, mas que delas não se podem esperar senão resultados sofrivelmente corretos. Um terceiro afirmou que as leis naturais nada mais exprimem do que [produtos verossímeis e] *consequências* aproximativas de fatores numerosos. Segundo as [próprias] expressões de Groos, que dera [origem] *motivo* ao simpósio, na própria Física não se encontram repetições perfeitas, mesmo em igualdade de condições. O que os “positivistas” costumavam chamar “leis naturais” – e que tentavam aplicar, sem bom êxito, à História e à Sociologia – e, fundava-se, não no princípio de identidade, mas tão somente no de similaridade. É outro o fundamento em que se apoiam também os historiadores, todas as vezes em que buscam assentar suas pesquisas em critérios mais plausíveis? De onde a conclusão a que se chegou, ao termo [do simpósio] da reunião de Munique, de que os métodos próprios para as diversas

ciências, chamem-se elas, embora, Ciências do Espírito ou Ciências [p. 8] da Natureza não apresentam, entre si, nenhuma diferença *verdadeiramente* essencial.

Ora, a ideia que ainda poderia passar por audaciosa em 1926, entrou decididamente na ordem do dia durante estes últimos 20 anos. A experiência adquirida através do desenvolvimento das ciências, e que se reflete nas ideias centrais da Cibernética, revelam como os antigos esquemas, que procuravam enquadrar a realidade, ora segundo o símile das máquinas, ora à imagem dos organismos vivos, já perderam sua razão de ser. O mecanicismo busca abranger o real segundo os rígidos critérios de causa e efeito, e medir o tempo [por um] *com a precisão de um* relógio, essa primeira máquina do mundo moderno e, em verdade, o primeiro autômato. Ao contrário dos moinhos, *por exemplo*, que dependem, para seu funcionamento, de forças naturais como a água corrente ou os ventos. Mas os relógios mais antigos pouco tinham a ver com os da atualidade, que só se prenunciam, por assim dizer, em fins do século XV. Além disso, a sua utilidade quase única nos conventos, onde primeiramente se tinham usado, consistia em assinalar as horas canônicas e, para os sacristães medievais, eram pouco mais prestativos do que os cães de guarda. Para outros usos serviam, de ordinário, os relógios de sol, ou as clepsidras, ou as ampulhetas, que não marcam os minutos, muito menos os segundos, e parecem obedecer antes a um ritmo natural do que a um compasso mecânico.

Mas mesmo depois da invenção, por volta de 1500, do relógio de bolso, atribuída a um certo Peter Heinlein, de Nuremberg, foi preciso esperar longo tempo até que seu emprego se generalizasse e se impusesse a todos. Os relógios medievais tinham servido para lembrar as horas de devoção e de festividades. Os novos, que de início não passavam de simples objeto de curiosidade, teriam seu emprego primeiramente, no estímulo que, por intermédio de seu mecanismo, dariam à indústria de brinquedos infantis de mola, em que se celebrizaria a cidade de Nuremberg, conhecida até aos nossos dias, como terra desses brinquedos. Só muito mais tarde se converteriam eles em instrumentos para a medição do tempo, tornando-se os responsáveis pela nossa civilização do relógio, civilização de homens que não [querem] gostam de perder tempo. O relógio “fabrica o tempo”, segundo a expressão inglesa. Ele nos impôs o tempo mecânico, o tempo abstrato, que parece regular amplos setores de nossa humanidade atual e que nos parece tão diferente do tempo da História, [que resiste] *refratário*, tanto quanto pode *ser*, a esse regulamento. E é o relógio que [nos] forneceu o modelo clássico do “mecanismo”: modelo que, no sistema de Newton, se aplicou à descrição dos astros; ao do governo nos escritos de Maquiavel e Hobbes, o teórico do Estado Leviatã; às teorias da “balança do poder” e do equilíbrio mútuo – “check and balance” em Locke, Montesquieu, e os autores da Constituição dos Estados Unidos; [p. 9] mesmo ao corpo humano, nas doutrinas de La Mettrie. E não faltou, na era das Luzes, quem se valesse do símile, para referir-se a Deus Todo-Poderoso, que, para Voltaire, é o “primeiro relojoeiro”, e para o cidadão Tomas Paine, o “primeiro mecânico”, *enquanto os pedreiros livres chamavam-no o “grande arquiteto”*.

Foi contra os excessos e, ao cabo, contra as insuficiências desse modelo [mecanicista] mecânico, onde o relógio de molas aparece como a expressão mais simples, que se engendrou o modelo organicista. Muito mais do que a máquina, criatura humana, por conseguinte imperfeita, os seres vivos, que são obra divina, iriam dar agora o ponto de partida mais adequado para a boa inteligência das coisas deste mundo. E se o

primeiro encontra sua mais autêntica expressão nas doutrinas positivistas, o segundo irá melhor manifestar-se por intermédio do pensamento historicista. O mecanicismo contribuíra, dentro dos seus limites naturais, para tornar possível um tratamento rigoroso e quantitativo de todos os fenômenos, mas, de outro lado, era incapaz de representar perfeitamente os processos de crescimento e a evolução. Por outro lado, os modelos tomados aos organismos vivos, segundo a concepção clássica, pareciam em parte atender a tais exigências, dando maior complexidade e generosidade ao tratamento de [certos] vários aspectos da realidade. No entanto, deixavam margem escassa [para] à consciência e à vontade, [que pareciam] aparentemente impróprias para alterar as leis que regem internamente os seres vivos. Deficiências semelhantes resultam do modelo, parcialmente inspirado na mesma concepção organicista, em que se procura refletir o processo histórico. Estes, embora possam propiciar modificações qualitativas, assim como a influência da ação consciente e [à] a inovação genuína, permanecem estreitamente na esfera qualitativa e, se ajudam no reconhecimento de certos padrões de comportamento, mostram [-se de] escasso préstimo onde quer que importe contar ou medir²¹.

Impunha-se, pois, a conclusão de que muitos desses esquemas, não só deixam de atender hoje às novas exigências mentais, como não espelham fielmente próprios modelos originários, sustentando-se só pela [sic] [rotina] *uso continuado*. Para citar um exemplo, a ideia clássica da máquina, implicando a noção de um todo sempre igual à soma das partes, isolado [de seu] do meio, inalterável através do tempo ou da interação [de suas] das partes, infenso à mudança irreversível, ao crescimento, à evolução, à novidade, já não [se acomoda à] *condiz com* a complexidade dos mecanismos atuais. E não só isso: a própria fissura newtoniana e, depois, a termodinâmica clássica, só imperfeitamente se deixam abordar através desse tipo de máquina, cujo modelo ideal é concebido [segundo as] à maneira das rodas e molas de um relógio. Tornou-se necessário chegar até aos nossos dias para [chegar-se] *assistirmos* ao colapso dessas noções singelas, devido à impossibilidade, entre outras, de se abordar por seu intermédio o que [se passa] *ocorre* no interior do átomo, que passou a reclamar novas teorias físicas como a da relatividade e a *do* [p. 10] quantum. Parece inevitável que essas concepções novas, por onde se busca focar com maior precisão uma realidade dinâmica, e resistente a quaisquer critérios fixos e imutáveis,

21 Se aqui notamos algumas reservas de Buarque de Holanda quanto ao organicismo, ainda que mais simpático a este que ao mecanicismo e ao positivismo, vistos como espécie de raízes filosóficas da sociologia científica e do estruturalismo, enquanto o organicismo ele ligava ao historicismo, essas reservas têm um ponto de partida mais ou menos claro a partir da segunda edição de *Raízes do Brasil*, em 1948, como bem notou João Kennedy Eugênio. Ele é autor de minucioso cotejo das edições primeira e segunda e de densa análise das matrizes intelectuais do clássico ensaio, que para Eugênio se alterna entre organicismo e sociologismo – em um contraponto ou equilíbrio de antagonismos que marcam a própria modernidade –, por sua vez refletidos em matrizes rivais da fortuna crítica de *Raízes do Brasil*, identitária (cuja referência é M. Odila Dias) e sociológica (inaugurada com o prefácio de A. Candido para a quinta edição de *Raízes do Brasil*). Conforme Eugênio, Buarque de Holanda atenuaria o organicismo de *Raízes do Brasil* em 1948, embora não se lhe desfizesse, até por se tratar do âmagio mesmo do ensaio, que, tal qual um organismo, é adaptável e se modifica desde dentro: “Sérgio Buarque buscou apagar as marcas das leituras alemãs menos palatáveis ao ideário progressista que passou a abraçar” (EUGÊNIO, 2011, p. 38).

venham a deixar sua marca, e cada vez mais, no desenvolvimento dos estudos históricos. O próprio recurso aos dados estatísticos (e não apenas ao princípio qualitativo) como meio de verificação dos sucessos abordados pelo historiador, poderá adquirir uma dimensão nova à luz de tais concepções. Já se tem notado como a quantificação [já] aparece [em esboço] *implícita* na historiografia tradicional, todas as vezes em que se usam termos tais como “típico”, “representativa”, “significativo”, “generalizado”, “crescente”, “intenso”. Todos eles envolvem sem dúvida afirmações quantitativas, embora não se apresentem cifras em que possam apoiar-se essas afirmações. Desde há algum tempo, e primeiramente, segundo parece, nos países anglo-saxões, os historiadores vêm procurando utilizar-se de tais métodos para dar fundamento mais plausível às suas descrições, e a tendência se acentuou principalmente no campo da história econômica, onde é mais fácil a quantificação, já que os dados, em geral, aparecem aqui naturalmente, em forma quantificada. Hoje alguns adeptos da história quantitativa já se lançam às estatísticas a todo propósito, com um ardor de neófitos que chegaria a fazer inveja aos adeptos das tendências positivistas, passando a desdenhar todos os outros recursos possíveis, sem perceber que [elas] *aquelas* têm um alcance limitado e, ainda, que a imensa maioria das questões suscitadas pelo estudo do passado e do presente dificilmente se deixam resolver através de números.

Mesmo no Brasil a quantificação principia a expandir-se de tal sorte que, para muitos, a presença de números, tabelas ou gráficos já parece indispensável em qualquer trabalho histórico digno desse nome. O êxito e o alcance de algumas obras notáveis, tais como o livro clássico de Earl Hamilton sobre a revolução dos preços na Espanha, publicado em 1934, mas principalmente com o *Seville et l'Atlantique* de Pierre e Huguette Chaunu²², que em oito dos seus doze e às vezes compactos volumes, quase só apresentam cifras, são os principais responsáveis por essa moda. E embora as insuficiências [desse] *do* recurso sejam [bastante] óbvias, impõem-se, além disso, cautelas especiais, principalmente quando se sabe que a ausência de rigor nos dados numéricos foi no Brasil e em parte continua a ser ainda hoje, regra geral.

A precisão numérica, que se tem acentuado particularmente em terras onde se implantou a civilização industrial, é com frequência alheia a outras eras e a outros povos. “Os números”, escreveu ultimamente o historiador norte-americano John U. Nef, “ocupam em nosso vocabulário uma importância que nunca, até aqui, tinham chegado

22 Pierre Chaunu (1923-2009), *agrégé* em história e *docteur ès lettres*, professor na Université de Caen (1962), depois na Paris-IV Sorbonne (1970), é o principal avatar da chamada história serial ou quantitativa, nomenclatura por ele mesmo proposta para uma história econômica e social, próxima à demografia e à geografia, que se serve principalmente de dados estatísticos. *Seville et l'Atlantique* foi publicado pela VI seção da École Pratique des Hautes Études entre 1955 e 1960, em oito tomos, dos quais os sete primeiros compõem a “primeira parte, estatística”, e o oitavo e último, em dois volumes, a “segunda parte, interpretativa”. Em uma resenha de 1963 sobre *Seville et l'Atlantique*, Braudel procurou demarcar algumas diferenças entre seus trabalhos e os de Chaunu, ainda que reconhecesse grandes méritos neste. A principal delas, enquanto Braudel dizia ter intentado uma história global, das imobilidades aos movimentos dos homens, Chaunu, em sua visão, limitava-se a uma história de corte exclusivamente econômico (BRAUDEL, 1963).

a ter”. E Lucien Febvre²³, em páginas justamente célebres sobre o problema da descrença no século XVI, relaciona tal fato com [p. II] a carência de senso histórico, imperante não só [durante a] *entre os homens da Idade Média* como em pleno Renascimento, e que levava muitas vezes à absorção da história pelo mito. “Nesse passado indistinto”, diz, “que se resumia em palavras tais como antigamente, sem maior rigor, ou como outrora, e ainda há muito, quantos não continuam a admitir, sem cerimônias excessivas, a presença de personagens míticos, lado a lado com figuras históricas, algumas mitificadas, se assim se pode dizer, uma espécie de promiscuidade fluida, que hoje nos escandaliza e àquele tempo não perturbava ninguém”.

Dissentem atualmente os eruditos sobre o ano exato em que teria [nascido] *vindo ao mundo*, por exemplo, Lutero. Quanto a Rabelais, dividiam-se os velhos textos, relativamente à era de seu nascimento, entre os anos de 1483, 1490 e 1495. E tudo leva a acreditar que muitos dos homens ilustres do século XVI, desse século que ainda não se deixara contaminar pela revolução do relógio, e também do calendário, sabiam muito menos a própria idade do que o sabem os seus biógrafos de hoje. É que a exatidão cronológica deveria parecer-lhes coisa supérflua e indiferente. Quando muito valiam-se, em certos casos, de vagas cifras que não pretendiam espelhar com nitidez os fatos reais. Numa época ainda [mal] *pouco* afeita aos cálculos matemáticos, e em que os próprios algarismos árabes mal começavam a desalojar os números romanos, que são inadequados para a realização de muitos daqueles cálculos, não se necessitava de muito mais.

23 Buarque de Holanda refere-se a *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle: la religion de Rabelais*, livro de 1942 de Lucien Febvre (1878-1956), professor desde 1933 no Collège de France e fundador, em 1929, ao lado de Marc Bloch, dos *Annales d'histoire économique et sociale*. A *Revista de História* é inaugurada em 1950 com o texto de uma conferência de Lucien Febvre pronunciada na FFCL, em setembro de 1949, justo sobre “O homem do século XVI”, que remete à obra em questão. Febvre faz reflexões sobre o homem, em sua totalidade, inclusa sua bagagem mental, como objeto da história: “o homem que age, aflito, sofrendo e trabalhando, [...] dotando-se, mental e sentimentalmente de um futuro humano que possa projetar para além de si mesmo e que o leve a libertar-se de seus humildes princípios” (FEBVRE, 1950, p. 7). Nessa viagem ao Brasil em 1949 Febvre esteve com Buarque de Holanda, além de Eurípedes Simões de Paula, Octavio Tarquínio de Souza, Gilberto Freyre e outros – segundo consta no *carnet de voyage* do historiador, localizado no acervo pessoal de Febvre na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS (FEBVRE, 1949). Buarque de Holanda e Febvre já haviam participado em 1948 de enquetes promovidas pela Unesco sobre diálogos interculturais quando Buarque de Holanda comentou Febvre na imprensa. Em “Para uma nova história”, Buarque de Holanda mobilizava o célebre artigo de Febvre “Vers une autre histoire” (1949), contra “os que, ainda em nossos dias, se apegam teimosamente ao preceito positivista do fato puro” (HOLANDA, [1950] 2011c, p. 23). Alguns anos depois, ambos estariam à mesma mesa em Genebra para um debate, também promovido pela Unesco, entre o Novo Mundo e a Europa. Buarque de Holanda apresentou “Le Brésil dans la vie américaine”, e Lucien Febvre, “Les lumières de Clio” (FEBVRE, 1955). Merece menção, ainda, e talvez principalmente, a afinidade temática relativa ao universo mental do século XVI entre Febvre e Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*. Entre eles, como fez notar Thiago Nicodemo, a importante presença mediadora do historiador econômico da Sorbonne, também especialista no século XVI, Henri Hauser (1866-1946), integrante do comitê de redação dos *Annales* em 1929 e professor na Universidade do Distrito Federal em 1936-1937, de quem Buarque de Holanda foi assistente junto à cadeira de História Moderna e Contemporânea (NICODEMO, 2008, p. 150).

Ora, o que era verdadeiro entre os europeus do século XVI é largamente válido, aqui no Brasil, mesmo para épocas muito posteriores e, muitas vezes, até bem entrado o século XIX. Para lembrar um exemplo [~~que me é familiar~~], direi que, no Arquivo do Estado de S. Paulo, *que conheço melhor do que outros*, se guardam ainda hoje muitíssimos maços de população que, desde 1766, e até muito depois da Independência, se faziam na Capitania [p. 12], depois Província, principalmente para o efeito de recrutarem-se homens destinados às lutas contra os castelhanos no sul, onde as somas relativas à população, aos gêneros consumidos ou exportados, os escravos e serviçais estão quase por sistema errados. Essa documentação, não obstante, é hoje preciosa para o conhecimento de muitos aspetos de nosso passado, mas é indispensável utilizá-la com espírito crítico e cautela, pois não se espere delas o rigor que estamos habituados hoje a assimilar às cifras numéricas.

Por estranho que pareça, a produção de ouro, que foi a grande riqueza do Brasil durante o século XVIII sujeita-se ainda hoje a controvérsias e não há por ora meio seguro, mesmo excluído o contrabando, naturalmente incalculável, de *se* alcançarem[-se] a respeito dados mais exatos. O mesmo é possível dizer a respeito do açúcar, durante a era colonial e em parte o último século. Isso porque os dados em geral registram as quantidades em caixas, e essas caixas *se* faziam [-se da] *conforme* a madeira disponível, e tinham dimensões forçosamente variadas. No caso dos escravos importados, complica-se a situação porque a unidade geralmente registrada é a “peça”, e a peça não é senão em certos casos sinônimo de escravo. No uso ordinário equivalia a 7 quartas de vara, isto é, entre 1,75 e 1,82 metros, aparentando o preto ter entre 30 e 35 anos. Usualmente 2 negros de 35 até 40 anos correspondiam a uma peça, mas 3 molecões entre 6 e 18 anos formavam 2 peças.

Até no caso do café podem suscitar-se incertezas. Mas estatísticas, por exemplo, relativas à sua produção durante o século passado, conhecem-se ao menos quatro tabelas estatísticas diferentes umas das outras. A razão dessas divergências está em parte *no fato* de algumas dessas estatísticas trazerem [~~quase sempre~~] o número das sacas, que nem sempre eram de 4 arrobas, isto é de 60 quilos. Até 1873 predominavam, embora não exclusivamente, as de 5 arrobas, quer dizer de 75 quilos. Muitas vezes não se consideram essas discrepâncias, ou não há como distingui-las, e computando-se sempre sobre a base hoje usual de quatro arrobas, e arrobas métricas, chega-se a resultados diversos.

Nada impede que se usem as cifras disponíveis sempre que não nos seja dado chegar a um rigor absoluto. Elas não de valer, quando menos, para se chegar a dados aproximativos. O que importa é considerá-las pelo que possam valer sem querer atribuir-lhes um significado que, em muitos casos [~~elas~~] não nos podem proporcionar.

É esse caráter fragmentário ou impreciso da documentação que dispomos sobre o passado, que dificulta a sua manipulação para fins de estudos, [~~sem falar na~~] *além da* natural complexidade da matéria, um dos obstáculos mais frequentes que encontra o historiador. Sabemos, no entanto, que as mesmas dificuldades existem, em maior ou menor grau para as próprias ciências naturais.

[Θ] *Mas o* obstáculo maior para chegar-se a uma história verdadeiramente científica não está apenas nisso. Está em que a História, para os homens não representa tão só um objeto de contemplação desinteressada *e um espetáculo*. [p. 13] Em verdade nós vivemos a História e a ela pertencemos de corpo e *de* alma. Tanto que se faz mister às vezes

uma devoção quase heroica para nos desvincularmos dessa condição e, por conseguinte dos mitos e tabus que podem embaçar nossa visão da realidade histórica. Pode-se resumir dizendo que um desses vieses perturbadores se associa ao nosso tribalismo, e o outro ao nosso tradicionalismo. São essas sem dúvida, mais do que quaisquer outras, as barreiras que embaraçam o tratamento objetivo do passado.

A história tribalista é a que impõe como obrigação sacrossanta construir o passado nacional sob a forma de uma imagem sem jaça. Admite-se, com frequência, que o presente possa ser alvo de acerbas críticas e imprecações. Raros são, porém, os que toleram qualquer tentativa de ver nesses erros do presente um fruto dos erros do passado que os pudessem servir para [explicá-los] explicar e porventura para superar. O passado nacional há de apresentar-se como uma procissão de imaculadas glórias, e [dizer] *querer* outra coisa é *cometer* pecado de leso-patriotismo. Ora, o patriotismo verdadeiro é feito de lucidez, não é insurgir-se contra ele, ou tentar feri-lo, o pretender que não há, não [pode] *deve* haver uma história patriótica, como certamente não há matemática ou biologia patrióticas.

Intimamente vinculado a esse tribalismo acha-se a ideia generalizada de que o historiador é, por força, um indivíduo que só há de ter olhos para o passado, nacional ou não, e que sua missão essencial é zelar pela preservação de tudo quanto foi imunizado e de certo modo canonizado pela pátina do tempo. A esse propósito me parece sempre oportuno o caso narrado por Marc Bloch²⁴ acerca do grande historiador belga Henri Pirenne. Chegado certa vez a Estocolmo para um Congresso de historiadores, o autor de *Mahomet e Charlemagne* surpreendeu alguns dos seus companheiros dizendo que para ver a cidade iria começar pelo edifício da Municipalidade, que era um prédio moderníssimo. E como se quisesse

24 Em julho de 1950, uma semana antes do texto citado em nota anterior sobre Febvre, Buarque de Holanda publicara, na *Folha da Manhã* (SP), um ensaio intitulado “Apologia da história”. Nele, afirmava que a reabilitação dos estudos históricos passaria, proveitosamente, pela atenção dedicada aos problemas de historiografia. Em alusão ao inacabado *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien* (publicado postumamente em 1949), do cofundador dos *Annales*, Marc Bloch (1886-1994), professor em Strasbourg (1919), depois na Sorbonne (1936), Buarque de Holanda asseverava que “para o verdadeiro historiador” importava, antes de tudo, “o esforço para a boa inteligência da hora presente, se quiser entender o passado”. Exemplos próximos dessa reabilitação, voltada aos problemas postos pelo tempo presente, seriam a publicação recente da *Teoria da história do Brasil* (1949), de seu ex-assistente anos antes no Instituto Nacional do Livro, José Honório Rodrigues (1913-1987), e a fundação da *Revista de História* pelo professor Eurípedes Simões de Paula, em 1950. Ambas as publicações mostravam “o verdadeiro sentido de uma disciplina [...] vital para a época presente” (HOLANDA, [1950] 2011b, p. 18-21).

prevenir o espanto dos presentes, ajuntou: “Se eu fosse um antiquário só me interessariam as velharias. Mas [eu] sou historiador. Por isso [eu] amo a vida”²⁵.

O culto ao passado, como passado, está *em verdade* no polo oposto às preocupações do verdadeiro historiador. Para começar, a própria palavra “passado”, posta assim no singular, não passa de uma abstração. Há o passado de ontem, [11 de julho] 28 de agosto e há o de há cem anos ou *os passados* de antes da era cristã. Entre eles, não há medida comum, e nesse sentido é que se devem entender as palavras sábias de Goethe, onde dizia que “a verdadeira missão da história consiste em libertar-nos do passado”.

[A primeira condição para se chegar à melhor inteligência da História está em procurar compreender o presente. Muitos exageros já se tem escrito sobre a missão e a lição da História, que os antigos]

[p. 14] De vícios tais acham-se contaminados, até os dias de hoje, largos setores de nossa historiografia. Para citar um exemplo bem conhecido lembrarei as controvérsias ainda correntes em torno da [causalidade] *casualidade* ou intencionalidade do achamento da terra do Brasil. A hipótese tradicional de que o Brasil não tinha sido descoberto por acaso combatida no século passado por um autor que, segundo confissão por ele

25 Essa anedota, envolvendo o medievalista Henri Pirenne (1862-1935), narrada por Marc Bloch na *Apologie*, foi desde então muito frequentemente mencionada por Buarque de Holanda para ilustrar sua concepção de história – e de algum modo inscrever-se nessa linhagem. No artigo “Apologia da história”, de 1950, Buarque de Holanda convocava Bloch, “um dos mais ilustres historiadores de nossos dias”, em sentido de complementaridade a uma máxima de Goethe, também muito recorrente em Buarque de Holanda, sobre a história como exorcismo e libertação do passado. “História é movimento e mudança”, ele não cessará de repetir. A partir da leitura de Marc Bloch, contudo, Buarque de Holanda dinamiza a compreensão histórica, considerando as *circulações* entre passado e presente, a ciência e a vida, mediadas pelo problema histórico. A dimensão compreensiva da história é compartilhada, entre outros, por Max Weber e pelo próprio Marc Bloch, este último já visto como, no período entre as duas guerras, o principal mediador entre a ciência histórica alemã e a história à francesa. Lemos, em Marc Bloch, que além do tempo presente como lugar de inteligibilidade da história, esta não tinha razão de ser senão para ajudar a viver melhor. Conforme o exemplar consultado na Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, setor de Coleções Especiais e Obras Raras da Biblioteca Central Cesar Lattes (CEOR/BCCL) da Unicamp: “*Un mot, pour tout dire, domine et illumine nos études: ‘comprendre’*” (BLOCH, 1949, p. 72) – “uma palavra, para resumir, domina e ilumina nossos estudos: ‘compreender’”, na tradução brasileira (BLOCH, 2001, p. 128).

feita mais tarde a Capistrano de Abreu²⁶, quisera tão somente levantar problemas, converteu-se aos poucos em dogma, pois parecia melhor coadunar-se com a ideia de que os heróis da era dos descobrimentos, eram homens tão superiores que seria fazer-lhes injustiça supô-los capazes de fazer qualquer coisa sem propósito definido e maduramente pensado. Um dos argumentos mais significativos em prol da tese do intencionalismo, surgira muito antes, aliás, diante do testamento de João Ramalho, onde o patriarca de Piratininga teria dito em 1580 que contava, então, “alguns noventa anos de [idade] assistência” nessa terra. Se interpretado literalmente, esse documento permitiria atribuir a Ramalho uma longevidade incomum e arrebataria mesmo a Colombo a primazia no descobrimento da América. O testamento, que foi lido e comentado em fins do século XVIII por Frei Gaspar da Madre de Deus acha-se hoje desaparecido. Contudo conhece-se uma Ata da Gamara da Vila de S. Paulo, datada de 1564, onde o mesmo Ramalho, dirigindo-se aos vereadores da mesma vila, se diz homem velho, passante dos setenta anos, e isso faz pensar que não contaria então mais de 75 anos. Como era casado e veio ao Brasil sem a mulher, ainda se reduz assim mesmo, de modo considerável, o tempo em que poderia ter estado entre nós. Apesar disso, os adeptos dos mesmos critérios não deixaram, recentemente, de socorrer-se de argumentos de mesmo teor e aparentemente de igual valor.

Entre os mais lembrados figura o caso da carta que em 1514 endereçou a El-Rei de Portugal, Estevão Fróis, preso então nas Antilhas pelos castelhanos, sob a acusação de ter violado terras estranhas à demarcação lusitana convencionada em Tordesilhas. No interrogatório a que foram sujeitos, Fróis e seus companheiros declararam que vinham de lugar situado 150 léguas ao sul da linha equinocial, pertencente à Coroa portuguesa “Há vinte anos e mais...”. Entendido ao pé da letra, isso quereria dizer que já viveriam portugueses no Brasil por volta de 1493 ou antes. Outro tanto há de cuidar quem interprete literalmente os depoimentos de marinheiros lusitanos ante o tribunal de Baiona, que julgava a apreensão por portugueses da nau *La Pélerine*, cujos tripulantes tinham feito depredações em Pernambuco no ano de 1532. Alegavam as testemunhas que no mesmo porto de Pernambuco estava “um castello e fortaleza feyta por El Rey nosso Sôr e seus

26 Embora a ligeira e discreta menção a Capistrano de Abreu, o historiador cearense teve papel destacado na formação da concepção de história em Buarque de Holanda, que inclusive mencionou tê-lo conhecido pessoalmente, por intermédio de Paulo Prado (1869-1943), discípulo declarado de Capistrano (HOLANDA, 2009c, p. 190). Em 1951, em um balanço da historiografia brasileira da primeira metade do século XX, o historiador paulista entronizou Capistrano como fundador da moderna historiografia brasileira, bem como forçou uma inusitada aproximação entre as concepções e práticas historiográficas deste e de Marc Bloch, como se Capistrano intuisse e até antecipasse aquilo que seria preconizado pelos *Annales*. Apesar de certa relação com o comtismo e o spencerismo, Capistrano, na visão de Buarque de Holanda, estava mais distante de uma história dita positivista. A sua prática de divulgação e crítica de documentos contribuiu para novos desenvolvimentos, por aqui, da história social e econômica, além do olhar devotado ao interior do país: “Ele [Capistrano de Abreu] sabia, no entanto, que esses documentos só falam verdadeiramente aos que ousam formular-lhes perguntas precisas e bem pensadas. Sabia, em outras palavras, palavras de um grande mestre moderno – Marc Bloch –, que toda pesquisa histórica supõe, desde os passos iniciais, que o inquérito tenha uma direção definida” (HOLANDA, [1951] 2008a, p. 602).

vasalos, a qual avya trinta anos e mais que no dito porto era feyta, e era o dito porto e castello habitado pelos portugueses que tinham ay suas moradas [p. 15] avya quarenta anos e mais...”.

Com razão já ponderou Duarte Leite, antes mesmo de publicadas as observações de Lucien Febvre acerca da imprecisão numérica generalizada no Quinhentos, o pouco crédito que hão de merecer dados semelhantes, lembrando como as expressões “avya trinta anos e mais” e “avya quarenta anos e mais”, outra coisa não são do que um modo de recuar o fato narrado a época longínqua e indeterminada. Acresce que, sendo as testemunhas portuguesas, teriam todo empenho em mostrar a antiguidade, por conseguinte a legitimidade, da posse da terra pelo seu soberano. A ninguém ocorreria discutir a exatidão rigorosa das cifras alegadas, como ninguém, em 1580 iria objetar contra as declarações de João Ramalho, o qual segundo Frei Gaspar, “duas vezes repetiu que tinha alguns noventa anos de assistência nesta terra sem que alguns dos circunstantes lhe advertisse que se enganava”, apesar de em outra ocasião e com propósito diferente ter apresentado cifras bem diversas.

Essas observações não se dirigem contra a tese do intencionalismo que todavia, apesar do fervor dos seus adeptos, ainda está para ser demonstrada, mas apenas para salientar os riscos em que podem incorrer os que, na abordagem dos sucessos históricos, se deixam inspirar cegamente pelas suas inclinações nacionalistas. Ainda mais tosca, e aparentemente animada por motivos políticos, é a teoria recentemente formulada, de que o Brasil nunca chegou a ser colônia, e que tal ideia só começou a aparecer no século XIX, graças largamente à *História do Brasil* de Robert Southey²⁷. Estimulados aparentemente, em sua convicção, pelo panfleto que publicou em 1951 o historiador argentino Ricardo Levene, sob o título “Las Índias no eran Colonias”, essa tese ganha reforço com o fato de dar uma longa genealogia aos princípios sustentados em Portugal pelo Professor Antonio de Oliveira Salazar, de que seu país não tem colônias, mas províncias ultramarinas.

27 O inglês Robert Southey (1774-1843), poeta e historiador romântico, era objeto de estudo de Maria Odila Dias. A então assistente da cátedra de História da Civilização Brasileira defendera, em 1965, título de mestre, sob a direção de Buarque de Holanda, com “O Brasil na historiografia romântica inglesa”. Alguns anos depois, 1972, com orientação de Maria Thereza Petrone, outra ex-orientanda de Buarque de Holanda, Odila Dias defendia tese de doutoramento intitulada “Robert Southey, historiador do Brasil: o fardo do homem branco na Inglaterra Pré-Vitoriana e a formação da nacionalidade brasileira”. A tese saía em livro em 1974, sob título *O fardo do homem branco: Southey, historiador do Brasil*, pela Companhia Editora Nacional, com prefácio de Buarque de Holanda. Nos anos 1970, aposentado, Buarque de Holanda marcou presença em diversos prefácios aos livros de ex-estudantes seus – sinal de grande prestígio e afirmação da autoridade intelectual. Invariavelmente, nesses prefácios, tratou de sua incidência sobre o feito dos trabalhos agora publicados em livro. No trecho a seguir, uma reflexão, além disso, sobre os cuidados devidos na prática da história da história: “Maria Odila da Silva Dias, a autora deste livro, não se filia aos devotos do historiador poeta ou, ao menos, não pretende apontá-lo como um modelo sempre vivo. Julgo conhecê-la bastante como antiga aluna e, mais tarde, assistente da cadeira de história da civilização brasileira na faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, então sob minha responsabilidade, para saber que, com sua curiosidade intelectual constantemente alerta, [...] tem todo o necessário para distinguir os caminhos e os descaminhos que podem levar às restaurações postiças e fraudulentas” (HOLANDA, [1974] 1996b, p. 160).

O principal argumento dos que sustentam semelhante tese é o de que em nenhum dos documentos da nossa época chamada colonial, aparece a expressão aborrecida. Poderia lembrar-se que já em 1794 isto é muito antes de Southey e da Independência, o bispo José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho publicava em Lisboa e sob os auspícios da Academia Real de Ciências, o seu trabalho intitulado Ensaio Econômico sobre o comércio de Portugal e suas Colônias. E se muito antes disso não se acha a palavra “colônia” nos textos relativos ao Brasil é, muito provavelmente porque essa palavra não tinha então o significado que hoje lhe damos e que só aos poucos iria adquirir. O termo se empregava mais correntemente para designar as colônias militares e conforma-se nessa acepção ao sentido que lhe davam os romanos. Isso explica como uma área fortificada e ilhada entre desertos e castelhanos [teve] *recebe* o nome de Colônia, desde 1680 – a Colônia do Sacramento – enquanto ao Brasil, só muito mais tarde se começou a dar essa designação. [p. 16] Mesmo a palavra colono só começará a empregar-se tardiamente: em lugar dela costumava-se dizer, de preferência, povoador, que tanto servia para designar o fundador de uma povoação como seu habitador.

Dizer que o Brasil não foi colônia só porque não se conhecia então a palavra, é como quem pretendesse, por exemplo que Portugal, por conseguinte o Brasil, nunca teve monarcas absolutos, por isso que a expressão absolutismo, seja qual for o sentido que lhe deem, era de todo desconhecida naquelas eras. O próprio dicionário de Moraes ainda não registra a palavra em sua primeira edição que é de 1813. Mesmo o verbete absoluto tem nele apenas os significados de “independente”, “livre” e só depois, mas por derivação lógica de tais acepções, “com pleno senhorio, poderoso”, “que não tem dependência, respeito, relação com outra coisa”. Na exemplificação aparece “Homem absoluto” para designar livre ou independente. A expressão poder absoluto poderia eventualmente ser indicada para indicar [sic] que esse tal poder é independente de qualquer sujeição, e não que rege absolutamente os povos.

E provável mesmo que com o sentido atual a expressão governo absoluto irá surgir por contraste com liberal. Mas esta própria palavra liberal só se encontra em Moraes para designar “o que é largo no dar e despende, sem avareza e nem mesquinaria, dadivoso”. Encontra-se também com o sentido de livre e franco, mas nesses casos com sentido que transparece da exemplificação dada, proveniente, ao que parece, de João de Barros, a saber: “tanto que por nós lhe foi impedida esta liberal navegação”. Aparece a fórmula arte liberal, ou seja expressamente aquela “que não é mecânica”, e também libereza, liberalidade, liberalmente, mas sempre como extensão do significado atribuído pelo dicionarista a liberal. O que não aparece decididamente é liberalismo.

Se o critério da existência ou não, de determinados vocábulos servisse para determinar, ou não a presença, nesta ou naquela era, da coisa significada, seria forçoso concluir-se que o imperialismo, por exemplo, foi desconhecido durante a maior parte do século passado. A palavra existia, é certo, mesmo e particularmente no Brasil e pode ser achada em quase todas as páginas do célebre panfleto de Tito Franco de Almeida impresso em 1867, célebre sobretudo pelas notas que D. Pedro II rabiscou às margens de seu exemplar e que hoje se acham

publicadas. Existia, no entanto, para indicar simplesmente o chamado “poder pessoal” do imperante, assim como “imperialista” era o partidário desse poder. No panfleto citado diz-se, por exemplo: “O prestimoso chefe do primeiro gabinete imperialista (o autor queria referir-se aqui ao Marquês do Paraná, que com seu governo da Conciliação teria obedecido a um pensamento augusto), que por dolorosa expiação de 10 anos havia aprendido a descobrir e apreciar o poder do Imperialismo, curvou-se também, etc.”. E D. Pedro escreveu *pressuroso* à margem: “O Paraná não se curvava”.

[p. 17] Com seu significado hoje mais generalizado, essa palavra “imperialismo” é cunhada na Inglaterra mais de dez anos depois. Um especialista nestes assuntos, o sociólogo e historiador George Hallgarten, que deixou dois exaustivos volumes ao tema do “imperialismo antes de 1914”, localizou-a pela primeira vez; em artigo de Lord Carnavon publicado a 1 de dezembro de 1878 na Fortnightly Review, onde se lê: “Temos ouvido falar até aqui, é certo em interesses imperiais, em política imperial, só é novo o conceito que se exprime nesta palavra nova: imperialismo”. Esses exemplos e esses vocábulos, que poderiam ser multiplicados, ajudam-nos a mostrar como cada época da história tem as suas peculiaridades distintas, que não se deixam impunemente transferir às outras. O que Leopold von Ranke assinalou em seu dito célebre: “Cada época se relaciona imediatamente a Deus”. Se assim como não nos é lícito refazer os tempos idos ao sabor de nossos caprichos e paixões de hoje, também não podemos entender ou explicarmo-nos o presente se o sujeitarmos à imagem de um passado idealizado e, naturalmente, deformado pela

imaginação²⁸. Se há uma lição da História, que os antigos chamaram “mestra da vida” é esta sem dúvida. O que nos compete a nós, estudiosos e estudantes de História é, antes de tudo procurar viver o nosso tempo, sentir as suas pulsações, pressentir, se possível, os seus rumos e, se preciso, nos acumplicarmos com suas aspirações, ainda que nos exponham ao risco de passarmos por inconformistas, demolidores, talvez sediciosos.

28 A atenção dispensada à historicidade dos conceitos históricos será desenvolvida em outras ocasiões por Buarque de Holanda, até mesmo como uma resistência à ambição de cientificização da história, em desacordo à qual, vale lembrar, ele se posiciona desde o início da conferência. A principal delas, porque texto exclusivamente dedicado a esta problemática, foi em 1973, em meio à polêmica com Carlos Guilherme Mota, que, aliás, não se reduz à querela quase pessoal, e sim participa de um amplo debate sobre a *escrita da história* nos anos 1970: “À velha superstição do fato puro substituiu-se a nova superstição do vocábulo puro, ou seja, perfeitamente unívoco, petrificado, e válido para todo o sempre” (HOLANDA, [1973] 2011f, p. 421-422). Já o ensaio sobre “O atual e o inatual na obra de Leopold von Ranke” vai, efetivamente, muito além de Ranke (1795-1886) e seu tempo. A frase de Ranke citada aqui por Buarque de Holanda significa, para além do aspecto puramente religioso, uma ênfase na particularidade dos acontecimentos históricos e uma recusa à teleologia das filosofias da história. Nesse sentido, Buarque de Holanda não deixou de mencionar as reflexões de Marc Bloch sobre Ranke, e até mesmo suas semelhanças: “Os dois caminhos assinalados por Bloch não diferem substancialmente dos caminhos descritos e separados por Leopold von Ranke: o da filosofia, que, no seu entender, é o reino das leis genéricas ou abstratas, e o da história, que, partindo da observação do único, deverá entretanto explicá-lo” (HOLANDA, 1974, p. 442). Ou, ainda, a propósito de Lucien Febvre: “A separação entre a história e a filosofia não é uma exclusividade sua, e em nossos dias voltou a ser defendida com ênfase por um renovador dos estudos históricos na França” (HOLANDA, 1974, p. 439). Publicado originalmente no número 100 da *Revista de História* (1974), dossiê comemorativo organizado por Eurípedes Simões de Paula, o tema “Ranke” foi aberta e livremente escolhido por Buarque de Holanda, assim como o foi para todos os demais colaboradores, de Braudel a Silvio Zavala (1909-2014) ou de Charles Boxer (1904-2000) a José Honório Rodrigues. No prefácio desse número, pelo reitor em exercício Orlando Paiva (1915-1989), este evocava o papel da revista para o desenvolvimento da “consciência que os historiadores têm de si mesmos na realidade histórica” (PAIVA, 1974, p. viii). Pode-se supor que das mais fortes razões para a escolha deste tema por Buarque de Holanda tenha sido seu entusiasmo para com a recente descoberta da história dos conceitos. Em 1973, Buarque de Holanda esteve na Alemanha. Foi quando muito provavelmente tomou notícia da publicação e adquiriu o primeiro volume, de 1972, do “Léxico dos conceitos fundamentais da história na Alemanha”, de Otto Brunner, Werner Conze e Reinhart Koselleck. “A originalidade da concepção do léxico prende-se estreitamente a querer mostrar a transformação das noções, de maneira que a experiência nelas condensada permita esclarecer os aspectos teóricos. Não se pretende, contudo, oferecer definições abstratas e exteriores à história, que pudessem prescindir das mudanças de significação ao longo do tempo. [...] Nada destoa vivamente, nessa concepção, da tradição espiritual que Leopold von Ranke representou em grau eminente, renovada, embora, e enriquecida, para atender às mais recentes exigências do trabalho histórico” (HOLANDA, 1974, p. 479-480).

SOBRE O AUTOR

RAPHAEL GUILHERME DE CARVALHO é pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), bolsista Fapesp, e doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, com período de estágio no Institut d'Histoire du Temps Présent.
E-mail: raphaelguilherme83@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Arthur. A teoria da história como hermenêutica da historiografia: uma interpretação de *Do Império à República*, de Sérgio Buarque de Holanda. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 30, n. 59, 2010, p. 91-120.
- BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1949.
- _____. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOTELHO, André. Teoria e história na sociologia brasileira: a crítica de Maria Sylvia de Carvalho Franco. *Lua Nova*, n. 90, p. 331-366, 2013.
- BRAUDEL, Fernand. Pour une histoire sérielle: *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*. Note critique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 18e année, n. 3, p. 541-553, 1963.
- _____. História e sociologia. *Revista de História* (USP), ano XVI, v. XXX, n. 61, p. 11-31, 1965a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123302/119648>>. Acesso em: jun. 2018.
- _____. História e ciências sociais: a longa duração. *Revista de História* (USP), ano XVI, v. XXX, n. 62, p. 261-294, 1965b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123422/119736>>. Acesso em: jun. 2018.
- CALDEIRA, J. R. C. Sérgio Buarque de Holanda, mestre em Ciências Sociais. *Notícia Bibliográfica e Histórica* (PUCCAMP), v. 30, n. 170, p. 226-230, 1998.
- CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados*. Uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CARVALHO, Marcus Vinicius Correa. *Outros lados – Sérgio Buarque de Holanda: crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- CARVALHO, Raphael Guilherme de. *Sérgio Buarque de Holanda, do mesmo ao outro: escrita de si e memória (1969-1986)*. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- CARVALHO, T. C.; NEUMANN-WOOD, V. C. Referências bibliográficas de/sobre Sérgio Buarque de Holanda. In: EUGÊNIO, J. K.; MONTEIRO, P. M. (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, pp. 641-668.
- CHARLE, Christophe. Du bon usage des divergences entre histoire et sociologie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 201-202, n. 1, 2014, p. 106-111.
- COELHO, Ruy Galvão de Andrada. Sociologia e história. *Revista de História* (USP), v. 38, n. 77, 1969, p.

- 11-25. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128504/125350>>. Acesso em: jun. 2018.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. (1979). Sérgio Buarque de Holanda, historiador. In: _____. (Org.) *Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Ática, 1985, p. 7-64. (Grandes Cientistas Sociais, 51).
- _____. Estilo e método na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In: NOGUEIRA, Arlinda Rocha et al. (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Arquivo do Estado: Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1988, p. 73-82.
- _____. Entrevista. In: MORAES, José Geraldo Vinci; REGO, José Marcio (Org.). *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 185-210.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Volume I: O campo do signo (1945-1966). São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____. *História do estruturalismo*. Volume II: O canto do cisne: de 1967 aos nossos dias. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- DURKHEIM, Émile. *O individualismo e os intelectuais*. Edição bilingue e crítica. Organização e edição de Marcia Consolim, Requel Weiss e Márcio de Oliveira. São Paulo: Edusp, 2016.
- EUGÊNIO, João Kennedy. *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Teresina: EdUFPI, 2011.
- FEBVRE, Lucien. FEBVRE, Lucien. *Carnet de voyage au Brésil, 1949*, manuscrit, p. 82-83. [EHES, Service d'archives, fonds Lucien Febvre].
- _____. O homem no século XVI. *Revista de História (USP)*, v. 1, n. 1, 1950, p. 3-17. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/34815/37553>>. Acesso em: jun. 2018.
- _____. Les lumières de Clio. In: BABEL, Antony et al. *Le nouveau monde et l'Europe*. Genève: Éditions La Baconnière, 1955, pp. 161-175.
- _____ et al. *Le Nouveau Monde et L'Europe*. Rencontres Internationales de Genève, Tome IX. Neuchâtel: Les Éditions de la Baconnière, 1954.
- FRANÇOZO, Mariana. O Museu Paulista e a história da antropologia no Brasil entre 1946 e 1956. *Revista de Antropologia (USP)*, v. 48, n. 2, 2005, p. 587-612.
- HOLANDA, Maria Amélia Alvim Buarque de (1979). Apontamentos para a cronologia de Sérgio Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa: 70 anos. Org. Ricardo Benzaquen de Araújo e Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 421-446.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Les civilisations du miel. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 5 année, n. 1, p. 78-81, 1950.
- _____. (196-). Palestra proferida por SBH, discorrendo sobre o tema "História", a convite dos alunos do "Centro de Estudos Históricos Afonso de Taunay". 17p. (orig. datil.c/annot.ms.) (anexo rascunho de 8p.) [Siarq – Fundo SBH: Série: Produção Intelectual: sub-série: originais/monografia: Pi 179].
- _____. O atual e o inatual na obra de Leopold von Ranke. *Revista de História (USP)*, ano XXV, v. L, n. 100, p. 431-482, out./dez. 1974. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132639/128724>>. Acesso em: jun. 2018.
- _____. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. (1948). Missão e profissão. In: _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II: 1948-1959*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-40, 1996a.
- _____. (1974). O fardo do homem branco. In: _____. *Livro dos prefácios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 160, 1996b.
- _____. (1951). O pensamento histórico no Brasil nos últimos 50 anos. In: EUGÊNIO, João Kennedy; MON-

- TEIRO, Pedro Meira (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 601-615, 2008a.
- _____. (1967). Elementos básicos da nacionalidade: o homem. In: EUGÊNIO, João Kennedy; MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 617-637, 2008b.
- _____. (1959). História brasileira num castelo medieval [Entrevista]. In: _____. *Encontros: Sérgio Buarque de Holanda*. Org. Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 64-67, 2009a.
- _____. et al. (1977). Os velhos mestres [Entrevista]. In: _____. *Encontros: Sérgio Buarque de Holanda*. Org. Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 96-135, 2009b.
- _____. (1981). Corpo e alma do Brasil [Entrevista]. In: _____. *Encontros: Sérgio Buarque de Holanda*. Org. Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 174-191, 2009c.
- _____. (1982). Todo historiador precisa ser um bom escritor. [Entrevista]. In: _____. *Encontros: Sérgio Buarque de Holanda*. Org. Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 194-211, 2009d.
- _____. (1948). Novos rumos da Sociologia. In: _____. *Escritos coligidos: livro I, 1920-1949*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 513-517, 2011a.
- _____. (1950). Apologia da história. In: _____. *Escritos coligidos: livro II, 1950-1979*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 18-21, 2011b.
- _____. (1950). Para uma nova história. In: _____. *Escritos coligidos: livro II, 1950-1979*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 22-26, 2011c.
- _____. (1951). Uma biografia. In: _____. *Escritos coligidos: livro II, 1950-1979*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 156-159, 2011d.
- _____. (1952). O senso do passado. In: _____. *Escritos coligidos: livro II, 1950-1979*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 216-219, 2011e.
- _____. (1973). Sobre uma doença infantil da historiografia. In: _____. *Escritos Coligidos: livro II, 1950-1979*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, p. 419-434, 2011f.
- _____. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. Org. Lilia Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro. Texto e notas de Mauricio Açuña e Marcelo Diego. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JACKSON, Luiz Carlos. Gerações pioneiras na sociologia paulista (1940-1965). *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, v. 19, p.115-130, 2007.
- MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1968.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira – 1933-1974*. São Paulo: Ática, 1977. (Ensaio).
- _____. (1977). Os fazendeiros do ar. In: _____. *História e contra-história: perfis e contrapontos*. São Paulo: Globo, p. 31-39, 2010.
- NICODEMO, Thiago Lima. *Urdidura do vivido: “Visão do Paraíso” e a obra de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1950*. São Paulo: Edusp, 2008.
- NORA, Pierre (Dir.). *Essais d’ego-histoire*. Paris: Gallimard, 1987.
- PAIVA, Orlando Marques de. Pequeno prefácio dedicado a uma grande obra. *Revista de História (USP)*, ano XXV, v. L, n. 100, p. vii-viii, out./dez. 1974.
- PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo. *Mana: estudos de antropologia social*, v. 4, n. 1, p. 79-107, 1998.
- REVEL, Jacques. Histoire et sciences sociales. Lectures d’un débat français autour de 1900. *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, 2007/1, n. 25, p. 101-126.
- ROMÃO, Wagner de Melo. *Sociologia e política acadêmica nos anos 1960: a experiência do CEIT*. Editora Humanitas, 2006.

- SIMIAND, François. Méthode historique et science sociale. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 15^e année, n. 1, p. 83-119, 1960.
- SPIRANDELLI, Claudinei Carlos. *Trajetórias intelectuais: professoras do Curso de Ciências Sociais da FFCL-USP (1934-1969)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

Barbosa da Silva
14-1411-0480

GOSTO QUE ME ENROSCO

Samba de
SINHÔ

Nº 1534

PREÇO: 2\$000 E

EDITORES:

CARLOS WEHRS & Cia
RIO



CASA ARTHUR BARROSO
PIANOS E MUSICAS
SINÔNIO ARAUJO & CIA
125, Avenida Rio Branco, 122
RIO DE JANEIRO

CREAÇÃO DA ARTISTA CANTORA
LUIZA FONSECA

"Gosto que me enroscou" - José Barbosa da Silva (Sinhô)
Fundo Mário de Andrade - Arquivo IEB/USP

NOTÍCIAS • NEWS)

ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO IEB RELATÓRIO DE GESTÃO 2014-2018

O Instituto de Estudos Brasileiros – IEB é um órgão de integração da Universidade de São Paulo, que foi criado, em 1962, pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda com a finalidade primeira de refletir criticamente sobre a sociedade brasileira por meio da articulação das diferentes áreas das humanidades. Essas atividades de pesquisa associadas à preservação dos acervos culturais sob sua guarda constituem a carteira de identidade do IEB desde sua criação até hoje, a qual foi enriquecida, a partir de 2008, com a criação do próprio programa de pós-graduação, Culturas e Identidades Brasileiras. Trata-se, pois, de uma unidade intimamente vinculada à pesquisa, que agrega trabalhos desenvolvidos por seu corpo docente e técnico, por orientandos em nível de mestrado e pesquisas de outros professores e pesquisadores da USP e de outras instituições nacionais e internacionais. As pesquisas de seu corpo docente são extrovertidas também pela oferta de disciplinas optativas nos cursos de graduação de diferentes unidades da USP e por muitas outras atividades de cultura e extensão, entre as quais cursos e conferências, além das publicações. No que se refere ao corpo técnico, muitas atividades de cultura e extensão são desenvolvidas, como curadoria de exposições, apoio na montagem de exposições, assessorias para organização de arquivos, oferta de cursos de especialização, atendimento a pedidos de reprodução e digitalização de obras e documentos.

O programa de gestão apresentado por esta diretoria foi elaborado a partir de conversas com o corpo funcional e docente do IEB em conjunto e por setores, que lhe encaminharam também documentos por escrito. Foi objeto de discussão no debate realizado em 4 de maio de 2014 com outro candidato, antes da consulta à comunidade e posterior eleição pelo Conselho do IEB, de acordo com o regimento da USP no tocante ao colégio eleitoral então vigente. A constituição de órgão integrador da USP permite, como é sabido, que docentes de outras unidades se apresentem como candidatos para dirigir o Instituto, fato que tem ocorrido várias vezes ao longo de seus 56 anos, como sucedeu comigo, na condição de professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH.

Nos primeiros meses de minha gestão, iniciada em 13 de junho de 2014, contei com a colaboração da então vice-diretora, profa. dra. Marina de Mello e Souza, da FFLCH, até 24 de novembro e, desde então, até o dia 12 de junho de 2018, como vice-diretor da nova gestão, com a colaboração do prof. dr. Paulo Iumatti, docente do IEB, aos quais agradeço a dedicada participação na responsabilidade de dirigir uma unidade com a complexidade deste instituto, no contexto financeiro tão delicado de nossa universidade e no contexto não menos delicado de sua mudança das Colmeias para o Espaço Brasileira. Tendo partilhado comigo esta responsabilidade por três anos e meio, com a agravante da necessária retomada da integralidade do espaço que fora destinado ao IEB no projeto de construção do prédio, não posso deixar de redobrar meus agradecimentos ao prof. Paulo Iumatti, que teve parceria importante ao me passar muitas informações sobre a história vivenciada por ele nos últimos anos como docente do IEB, o que me ajudou a compreender melhor esta instituição, e ao refletir comigo em busca das decisões, muitas vezes difíceis, a serem tomadas para o melhor andamento das atividades do IEB no plano administrativo.

O início desta gestão foi marcado por uma grande greve que fechou o Instituto por cerca de 120 dias. Nesse mesmo ano de 2014 houve um corte de cerca de 30% no orçamento do IEB e suspensão de verba destinada anteriormente pelo reitor João Grandino Rodas para todo o processo de mudança. Essa medida resultou na impossibilidade de realização das obras de adequação do layout interno e compra do mobiliário para que pudesse ocorrer a mudança de todos os setores, como fora planejado pela gestão anterior do IEB, e que se concretizaria ao longo de 2014, levando à estaca zero todo o trabalho feito com afinco pela direção anterior, encabeçada pela profa. dra. Maria Angela Faggin Pereira Leite. Coube, portanto, a esta direção retomar os caminhos que já tinham sido percorridos pela diretoria anterior para conseguir efetivar as adequações necessárias do novo prédio a fim de abrigar devidamente o corpo docente, discente, técnico e funcional em instalações apropriadas aos acervos e às atividades docentes, discentes e administrativas.

O DEMORADO PROCESSO DE MUDANÇA

Apesar de o IEB constar da lista das poucas obras que seriam concluídas pela Superintendência do Espaço Físico – SEF apresentada em reunião dos

dirigentes no segundo semestre de 2014 e de ter sido contemplado pelo que foi publicamente prometido pela Reitoria sob a liderança do professor Marco Antonio Zago, esta diretoria teve de percorrer, como o fizera a diretora anterior, os corredores da burocracia e contatar com assiduidade e insistência a SEF e a Prefeitura da USP, bem como renegociar o montante do planejamento para seu mobiliário, abrindo mão de grande parte de seu projeto inicial, dando prioridade às atividades docentes e às estantes da Biblioteca e deixando de lado os outros setores, incluindo também demandas do Arquivo, da Coleção de Artes Visuais, dos gabinetes dos docentes, da diretoria e vice-diretoria e de todo o corpo funcional. Para se ter uma ideia da atual situação do mobiliário do IEB, muitas mesas instaladas em salas de reuniões foram herdadas do restaurante do Clube dos Professores, inclusive a da sala da diretoria, que, recentemente, a substituiu por uma melhor, doada por uma docente do Instituto. O fato é que, com a renegociação das demandas de mobiliário, conseguiu-se um montante bem menor, mas que atendeu o imprescindível para aquisição das estantes da Biblioteca, que já se encontram instaladas, à espera dos livros.

Infelizmente, a mudança da parte do IEB ainda instalada nas Colmeias não se efetivou no mês de maio, como se esperava no início deste ano, porque houve um recurso antes mesmo de se realizar sua licitação. Contudo, posso deixar registrado neste relatório que o pregão realizado recentemente, e bem-sucedido, assegura que a mudança, que começou no dia 11 de junho, se finalizará no prazo de 70 dias, de modo que em setembro deste ano, para o bem e felicidade de todos, o IEB não estará mais bipartido fisicamente. Imagine-se quanto tempo os docentes, funcionários, estudantes e pesquisadores externos do IEB estiveram às voltas com essa estressante situação de mudança, com seus reveses institucionais e orçamentários, e mesmo assim continuaram se dedicando às atividades que cabem a eles.

A adequação das instalações do IEB no prédio do Espaço Brasiliense e o processo de mudança não foram tratados com ênfase nas minhas conversas prévias com os docentes e funcionários do IEB, nem figuram com destaque no meu programa, mas se impuseram como problemas fundamentais a serem enfrentados na minha gestão. Digo mesmo que foi o maior desafio que enfrentei.

Como a situação no IEB-Colmeias começou a se tornar cada vez mais precária, mesmo antes da conclusão das obras, e a exemplo do que já tinham feito os funcionários em 2013, os professores se mudaram para um local

provisório no IEB-Brasília no início de 2014, ainda na gestão anterior. Todos acomodados em instalações provisórias e não no espaço que lhes fora destinado no projeto. Durante a realização das obras civis no novo espaço, no ano de 2015 as aulas de graduação e de pós-graduação tiveram de ser ministradas em outras unidades da USP. De modo que as atividades docentes e de pesquisa continuaram a ser desenvolvidas, ainda que a Biblioteca e o Arquivo passassem a atender apenas mediante agendamento. E o fizeram, vale ressaltar, por imposição da transitória situação de mudança, que se estendeu muito mais que o esperado em virtude da conjuntura da Universidade.

Ainda no ano de 2015 foi montada uma força-tarefa que conseguiu realizar a mudança do Arquivo entre os dois prédios. Essa mudança se desdobrou em diversos deslocamentos internos, até que, no começo de 2018, o setor conseguiu instalar-se em seus espaços definitivos. O que motivou essa mudança antecipada do Arquivo, com seus mais de 500 mil documentos, das Colmeias para o Espaço Brasília foram os constantes vazamentos oriundos dos encanamentos dos apartamentos do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo – Crusp, que ameaçavam seriamente os documentos ali arquivados, além de problemas de climatização devido à precariedade dos equipamentos de ar condicionado. A diretoria assumiu a responsabilidade pela mudança, amparada no fato de que esta estaria nas mãos dos próprios funcionários do Arquivo, especialistas no acervo e nos protocolos de segurança de manuseio, que para isso se dispuseram, com o apoio de estagiários devidamente supervisionados nesta tarefa. A direção tinha, portanto, a garantia de que a segurança dos documentos não correria risco justamente pelo zelo daqueles que se ocupam diariamente dos mesmos e sabem como conservá-los. Além da garantia interna dos cuidados com os documentos nas mãos dos próprios funcionários, a direção contou também com o apoio da Superintendência de Prevenção e Proteção Universitária – SPPU da USP: todas as viagens da kombi do IEB carregadas de documentos do Arquivo foram acompanhadas de carros de segurança da Universidade. Além disso, a SPPU deixou de sobreaviso a polícia militar, que seria acionada em caso excepcional de algum risco nesse traslado. A deterioração do Prédio das Colmeias também teve suas consequências no espaço da Biblioteca e da Coleção de Artes Visuais, que no decorrer destes quatro anos têm tido sérios problemas de vazamento, resolvidos com soluções temporárias e precárias. Tal situação causou grande preocupação aos responsáveis pela integridade desses acervos no dia a dia.

As obras de layout interno (iniciadas em 2015), sob a responsabilidade de empresa terceirizada com o apoio financeiro da SEF, continuaram sendo desenvolvidas. Em 2016, professores e servidores técnico-administrativos conseguiram se instalar em suas salas e gabinetes; as aulas, no entanto, continuaram sendo ministradas em diferentes unidades da USP. O empenho da direção também garantiu a retomada de espaços originalmente dedicados ao IEB (como o embasamento e uma das torres da Coleção), ocupados pelo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBi por determinação do reitor João Grandino Rodas. Para isso a direção contou também com o apoio do reitor Marco Antonio Zago, comprometendo-se, porém, a ceder espaço para o projeto Core Facility.

Em 2017 foram entregues as salas de aula e os dois auditórios; novas gestões da diretoria no ano anterior junto à Reitoria garantiram verbas para a compra das carteiras e lousas – bem como alguns equipamentos eletrônicos – para mobiliar esses espaços, o que possibilitou que as aulas, atividades acadêmicas, defesas etc. pudessem ser ministradas na nova sede. Há planos de que mais equipamentos sejam comprados para ampliar as possibilidades de atividades a serem desenvolvidas nesses espaços. Essa demanda está registrada na lista de prioridades de aquisições a serem realizadas em futuro próximo.

Outras ações que movimentaram o ano de 2017 foram a elaboração do edital, a realização do pregão, a compra, entrega e montagem das estantes da Biblioteca e dos arquivos deslizantes para um dos andares da reserva técnica do Arquivo. A compra desses equipamentos mobilizou diversos setores do IEB e contou com o apoio não apenas logístico, mas financeiro da Reitoria. Afinal, o valor dessa compra equivaliu a aproximadamente dois anos de orçamento do IEB. Além disso, foram finalizadas as obras físico-estruturais de adaptação dos espaços para os diversos setores (que, apenas para pontuar a especificidade delas, incluíam a construção de uma sala-cofre para a guarda das obras de arte) e também foi instalada no Arquivo uma câmara fria para a preservação documental de suportes como negativos e fitas magnéticas, atendendo às normas internacionais de conservação desse tipo de material.

A instalação das estantes era condição fundamental para que pudesse ser realizada a mudança. Por isso, findo esse processo, passou-se à elaboração do edital para sua concretização. Para esse acontecimento tão almejado pelo IEB, novamente foi necessário recorrer à Reitoria, pois seria impossível arcar com os custos contando apenas com o orçamento de nosso Instituto. Além

dessa imprescindível iniciativa da diretoria, diversas ações por parte do corpo funcional foram necessárias para que enfim a mudança se concretizasse, desde as pequenas, como a limpeza dos locais e realocação de setores, até as grandes, como pregões de valores significativos para a compra e instalação de câmeras de segurança, fundamentais para acomodar os acervos em seus novos espaços. Todas essas ações foram devidamente planejadas e estão sendo postas em curso graças à dedicação ímpar dos funcionários dos setores envolvidos e de outros que os apoiam, como é o caso dos serviços de informática, de manutenção e de veículos.

Deixo a direção tranquila no que diz respeito a essa operação, porque pude acompanhar até o último dia de meu mandato o planejamento cuidadoso para que a mudança se realizasse, a construção de uma logística minuciosa para racionalizar e garantir a eficácia no acomodamento de mais de 280 mil volumes da Biblioteca e dos mais de 8 mil objetos de arte e tridimensionais da Coleção de Artes Visuais no novo espaço.

COMPLEMENTAÇÃO ORÇAMENTÁRIA

Em se tratando de custos e verbas, neste quadriênio o IEB recebeu as seguintes complementações de verba da Reitoria: no ano de 2016, R\$ 246.740,00 para a aquisição de carteiras para salas de aula, lousas panorâmicas, cadeiras para salas de trabalho, equipamentos de informática e conectividade e cabeamento lógico e elétrico; em 2017, R\$ 2.500.000,00 para estantes, arquivos deslizantes e acessórios (prateleiras e bibliocantos) e R\$ 559.937,49 para a mudança dos acervos das Colmeias para o Espaço Brasiliana. Ressalte-se que os custos para a adequação do espaço para as atividades administrativas e para as atividades docentes e acadêmicas, à qual nos referimos como reforma do prédio, foram assumidos pela SEF, assim como alguns gastos para a manutenção do edifício das Colmeias.

ATIVIDADES ACADÊMICO-CIENTÍFICAS

O processo de mudança não fez, como já foi dito neste relatório, com que as atividades acadêmico-científicas do IEB fossem suspensas; pelo contrário, em 2016 houve um aumento de 240% em relação ao ano anterior no número de

defesas e qualificações. Em 2014 foi realizado o I Encontro de Pós-Graduandos do IEB, que gerou textos de qualidade, iniciativa retomada posteriormente. Em 2015, foi criado o Laboratório Interdisciplinar do IEB (Labieb), que congrega oito núcleos de atividades, com docentes, pós-docs, mestrandos e outros pesquisadores de dentro e fora da USP. Vários eventos têm sido organizados no âmbito do Laboratório, dois dos quais foram os principais nos últimos anos: os colóquios Repensando o Nordeste (2016) e Repensando “o Popular” (2017). Em 2015, o IEB sediou o IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: a Formação Interdisciplinar do Documentalista e do Conservador, organizado pelo Grupo de Pesquisas Arquivos de Museus e Pesquisa, coordenado pela profa. dra. Ana Gonçalves Magalhães, que contou com convidados importantes dos EUA, Alemanha e Inglaterra. Também foram fortalecidos contatos internacionais, como é o caso da Brigham Young University – BYU, que, ao longo da gestão, enviou mais de 20 alunos para realizarem atividades complementares às suas formações no Arquivo do IEB, ou da Universidade Carolina de Praga (República Tcheca), que em 2017 enviou um aluno de pós-graduação e a profa. dra. Šárka Grauová, como professora visitante para, além de realizar pesquisas e trabalhos com nossos docentes, ministrar uma disciplina em nosso programa de pós-graduação. O IEB também recebeu, em 2017, uma doutoranda da Universidade de Rennes 2, orientanda da profa. Rita Olivieri-Godet em cotutela com o prof. Paulo Iumatti, que tem estreitado laços com essa universidade, com a qual em breve nosso instituto assinará um convênio, sob sua coordenação. Ainda em 2017, o IEB recebeu, pelo Programa de Bolsas para Professor Visitante Internacional, o prof. dr. Fernando Luiz Camargos Lara, da Universidade do Texas, em Austin, para ministrar aulas nos dois semestres. Ressalte-se ainda que o IEB recebeu a delegação de professores da Universidade de Hamburgo, interessada em conhecer nossas instalações e nosso Arquivo, em visita conduzida pelo prof. Antonio Dimas, pesquisador sênior de nosso instituto. Em 2016, o IEB sediou o 4o Colóquio Internacional “Artífices da Correspondência” relacionado com o projeto “Artífices da correspondência”: Procedimentos Teóricos, Metodológicos e Críticos na Edição de Cartas no âmbito do Convênio Internacional USP/Cofecub, sob a coordenação do prof. Marcos Antonio de Moraes em parceria com a profa. Claudia Poncioni, da Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Entre 16 e 19 de maio de 2017, realizou-se no nosso instituto, com a participação de quatro convidados internacionais e de seis nacionais, a VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia (VI ReACT), de grande alcance nacional e internacional, tendo sido um de seus coordenadores o prof. Stelio Marras.

Três de nossos professores, Walter Garcia, Alexandre Barbosa e Monica Duarte Dantas, fizeram a prova para obtenção do título de livre-docente; outra professora, Ana Paula Simioni Cavalcanti, está realizando as provas ainda neste mês de junho.

Em 2014, dois professores foram premiados. O prof. Alexandre Barbosa recebeu o prêmio de melhor artigo com o tema Planejamento e Estratégias de Desenvolvimento no X Encontro de Economia Baiana, organizado pela Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI/Seplan), pelo Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal da Bahia – UFBA e pela Agência de Fomento do Estado da Bahia – Desenbahia. O prof. Walter Garcia ganhou o Prêmio Jabuti (terceiro lugar) pelo livro *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (Ateliê Editorial). Em 2017, a profa. Monica Dantas foi selecionada em edital Capes/Fapesp/Fulbright para ocupar a Cátedra Dra. Ruth Cardoso na Universidade de Colúmbia, em Nova York, tendo sido a primeira pesquisadora da Universidade de São Paulo a fazer jus ao posto.

Além disso, em 2016 o IEB teve a imensa honra de ter uma de suas docentes mais participativas, a profa. Telê Ancona Lopez, nomeada como professora emérita da Universidade de São Paulo. Outras grandes honras para o IEB nesse período, mais precisamente em 2017, foram a eleição da profa. Flávia Camargo Toni para a Academia Brasileira de Música e a entrega da Medalha Mário de Andrade ao IEB e à profa. Telê Ancona Lopez pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Cabe destacar ainda, neste relatório, que a profa. Walnice Nogueira Galvão, professora emérita da FFLCH, passou a integrar o quadro de docentes seniores do Instituto em 2016. Nesse mesmo ano o IEB recebeu Viviane Panelli Sarraf no âmbito do Projeto Jovem Pesquisador, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, o que garante à nossa instituição o recebimento de um claro para doutor a ser disponibilizado para concurso público, conforme programa da Reitoria anterior comprometido com a busca de novos talentos e novas contratações.

As publicações no IEB também continuaram a ser feitas e ampliaram seu alcance nos últimos anos: a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros passou de semestral para quadrimestral e houve a retomada da publicação dos Cadernos do IEB em 2015; nesse mesmo ano foi firmada parceria com a Livraria da Edusp para que as publicações do IEB passassem a ser distribuídas

nas unidades de todos os campi, bem como nas feiras e eventos das quais a Edusp participasse, ampliando o alcance de nossas publicações.

No que tange à colaboração acadêmica de servidores técnicos, cabe registrar neste relatório o curso de atualização Projeto Lamego: Pesquisa, Conservação, Restauro e Encadernação de Livros Raros dos Séculos XVII e XVIII, sob a coordenação de Lucia Elena Thomé, em 2014. Mais recentemente, em 2017, a educadora Elly Roza Ferrari recebeu menção honrosa pelo trabalho “A cultura arquivada: considerações sobre a prática pedagógica com acervos pessoais do IEB-USP”, apresentado no XI Congresso de Arquivologia do Mercosul, promovido pela Associação de Arquivistas de São Paulo. A mesma menção também foi dada ao documentalista Adriano de Castro Meyer pelo trabalho “Arquivos de orquestras: muito além das partituras”.

O Arquivo do IEB, após seu processo de mudança, em 2017, buscou reativar o tradicional curso de Paleografia e passou a sediar novo curso na área, com o apoio dos professores de Filologia do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da FFLCH/USP, Phablo Fachin, Vanessa Martins do Monte e Sílvio de Almeida Toledo Neto. O curso gerará catálogos de transcrições dos documentos das coleções Yan de Almeida Prado e Alberto Lamego, que serão utilizados como instrumentos de pesquisa do IEB. Outras iniciativas importantes em 2017 e 2018 para as quais muito concorreu o empenho da supervisora do Arquivo do IEB, Elisabete Marin Ribas, foram as parcerias estabelecidas com o Itaú Cultural, que tanto no caso do tratamento do acervo da professora Aracy Amaral quanto no tratamento dos acervos dos professores Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, trouxeram importantes recursos (por volta de 700 mil reais) em investimento direto para a conservação do acervo como potencializaram ações de difusão dos respectivos acervos e do próprio IEB, com a Ocupação Aracy Amaral e a Ocupação Antonio Candido no Itaú Cultural, na Avenida Paulista.

Foram realizadas exposições, em 2015, com a curadoria de Bianca Dettino, supervisora técnica do Serviço de Artes Visuais do IEB. Traço|compassos – Mário de Andrade em caricaturas permaneceu no espaço expositivo do prédio da Reitoria da Universidade de São Paulo de 8 de abril a 10 de julho, sendo prorrogada até 7 de agosto de 2015. Foram expostas 29 caricaturas de Mário de Andrade (1893-1945), setenta anos depois de sua morte, dos mais variados artistas. Em Anita gravadora, que se mantém até hoje, 22 impressões póstumas documentais oriundas do projeto Anita Gravadora foram expostas

no gabinete do Reitor (recepção e escritório), após convite realizado ao IEB para mostra de pesquisa originada a partir da pesquisa no acervo.

Estas são algumas das muitas realizações do IEB no período desta gestão, que se encontram à disposição do público nos relatórios anuais, divulgados no site desta instituição.

INTEGRAÇÃO ENTRE DOCENTES, FUNCIONÁRIOS E ESTUDANTES

Um dos pontos essenciais do programa de gestão foi o de promover a integração entre docentes, funcionários e estudantes. Para isso a saída mais eficaz consistiu em melhorar o sistema de comunicação interpessoal e institucional. O Informe IEB se apresentou como uma das medidas voltadas para esse fim, mas não só. Pretendeu-se que esse veículo quadrimestral atingisse também todas as unidades da USP, a comunidade externa e instituições estrangeiras voltadas para os Estudos Brasileiros. Depois de uma interrupção de quase 25 anos de uma iniciativa similar de comunicação, que circulou em papel, primeiro mimeografado, depois impresso, foi um prazer retomá-la em formato eletrônico.

Ainda com o intuito de ampliar o alcance das publicações, de facilitar a divulgação das aulas, palestras, cursos, debates e demais atividades realizadas no IEB, tanto com o público interno da Universidade como com os jornalistas e afins que veem no Instituto fonte importante de elementos para suas matérias e notícias, em 2015 foi criada a Assessoria de Imprensa do IEB. Em 2017 foi instituída uma área de vídeos, com o objetivo de produzir material de divulgação das próprias atividades do Instituto ou a ele relacionadas por meio de um canal do Youtube.

CRIAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO – CAAF

Outra medida importante que respondeu a uma demanda dos funcionários foi a criação de um fórum, a CAAF, para resolver os problemas da gestão técnico-administrativa e facilitar o planejamento anual das atividades do IEB. Essa comissão, criada em caráter transitório enquanto se esperava a aprovação

do regimento do IEB, que previa um Conselho Técnico Administrativo – CTA, tornou-se permanente, uma vez que a Procuradoria Geral da USP não aprovou esse item do regimento. Os trabalhos dessa comissão mostraram-se eficazes na melhoria da comunicação e entendimento entre as diferentes esferas administrativas e, ao funcionar como um CTA, com caráter consultivo (o Conselho é o órgão deliberativo do Instituto), a CAAF em muito agilizou os trâmites administrativos e contribuiu para fazer circular de modo transparente as medidas administrativas, as ações acadêmicas, as iniciativas e ações do Arquivo, da Biblioteca e da Coleção de Artes Visuais e o uso financeiro do orçamento do IEB entre os funcionários, docentes e estudantes. A CAAF tornou-se assim o espaço administrativo no qual são apresentados os planos anuais de cada setor, com suas previsões de custos, a partir dos quais a direção faz um planejamento de distribuição de verba de modo que cada setor sabe com o que pode contar, de fato, em termos financeiros a cada ano. Composição da CAAF: o(a) diretor(a) do IEB, seu presidente; o(a) vice-diretor(a), suplente da presidência; os(as) presidentes das comissões internas do IEB, representando os(as) docentes, a pós-graduação, os acervos e relações internacionais, respectivamente: Comissão de Apoio Acadêmico (CAC), Comissão de Pós-Graduação (CPg), Comissão de Serviços de Apoio (CSA), Comissão de Relações Internacionais (CRInt), os(as) chefes técnicos(as) das divisões ligadas à diretoria, conforme estrutura vigente; um(a) representante dos(as) funcionários(as) técnicos(as) e administrativos(as), com mandato de dois anos, permitida uma recondução, substituído(a), em seus impedimentos, por um(a) suplente, ambos(as) eleitos(as) por seus pares, e um(a) representante do corpo discente, do Programa de Pós-Graduação do IEB, com mandato de um ano, permitida uma recondução, substituído(a), em seus impedimentos, por um(a) suplente, ambos eleitos por seus pares.

REUNIÕES PLENÁRIAS, RECURSOS HUMANOS E DIÁLOGO COM DOCENTES

Ainda dentro da proposta de incentivar e reforçar a comunicação entre docentes e funcionários, foram realizadas reuniões plenárias, sem caráter deliberativo, a cada semestre, com pauta sobre as questões gerais da Universidade e do Instituto. Nessas reuniões predominou a presença de funcionários, com pouca participação de docentes.

Com o objetivo de trabalhar as relações interpessoais, no âmbito dos funcionários, cabe realizar o programa de quatro conferências sobre o tema “Qualidade de vida no trabalho”, acompanhadas de dinâmicas de grupos a cargo de especialistas em recursos humanos, liderados pela profa. dra. Ana Cristina Limongi França, da Faculdade de Administração, Economia e Contabilidade – FEA, no primeiro semestre de 2016. No segundo semestre do mesmo ano, os funcionários tiveram outra palestra, cujo tema, “Sistema de Qualidade Total Programa 5 S”, foi desenvolvido por Luciana Bueno Alves Martins, técnica de enfermagem do trabalho.

Ainda com a perspectiva de maior entrosamento da direção com o corpo docente, participei várias vezes do início das reuniões da Câmara Científica – CaC, ou por iniciativa própria, ou a convite dos docentes, retirando-me quando esgotados os assuntos específicos que motivaram tais participações.

DIÁLOGO COM INSTITUTOS E MUSEUS

Nesse período, o IEB dialogou com os outros institutos para afinarem seus discursos nas discussões sobre a governança e estrutura de poder na Universidade e outras reformas, incluindo a defesa da reivindicação de assento para cada um deles no Conselho Universitário – CO e o processo eleitoral dos institutos, no âmbito da ampliação de colegiado proposto pela reitoria anterior, atualmente vigente. Registre-se aqui a união dos institutos na oposição à proposta de que de suas direções estivessem sempre aliados os(as) professores(as) da casa. As reuniões foram tensas, mas o grupo majoritário dos dirigentes dos institutos conseguiu impor a necessária presença de um(a) docente da casa na constituição da chapa para direção, seja como diretor(a), seja como vice-diretor(a), e abrir a possibilidade para que professores livre-docentes pudessem se apresentar, considerando-se a parcimônia de cargos de titular atribuídos aos institutos. Foram realizadas reuniões para tratar das históricas reivindicações de obtenção de cargo para professor titular para os institutos bem como de seus assentos no CO, mas nada alvissareiro nesse sentido se conseguiu até o presente. Registre-se que essas questões foram colocadas no debate dos reitoráveis no ano passado e devem ser retomadas com insistência daqui para a frente, como já o fizeram os diretores deste quadriênio e muitos de seus antecessores. O IEB dialogou ainda amplamente com os museus, tendo se integrado no grupo de diretores(as) de

museus e partilhado da especial atenção dispensada aos museus a partir da criação de uma assessoria junto à Reitoria para os problemas dessas unidades e para se coordenar uma agenda de exposições.

Em relação a questões técnicas, é importante apontar o papel do IEB, que, ciente de suas especialidades, sempre colaborou com outras áreas da Universidade fornecendo consultorias especializadas. Assim, de 2014 a 2018, foram apoiadas ações nas seguintes unidades e museus da USP:

- Faculdade de Enfermagem de Ribeirão Preto: consultoria prestada junto ao seu Centro de Memória;
- Biblioteca Brasileira: consultoria prestada junto ao seu Arquivo;
- Museu de Zoologia: consultoria prestada na consolidação de seu Centro de Memória.

AMPLIAÇÃO DOS ACERVOS

Nestes anos os acervos do IEB enriqueceram-se ainda mais, pois, além dos trabalhos rotineiros de conservação e restauro das obras e documentos dos quais já dispunha, obteve a incorporação de coleções e arquivos de grandes intelectuais da área de humanidades: Caio Prado Júnior (documentação complementar); Coleção de Cordel Sesc Juazeiro; Fundo Mário e Emilie Chamie; Alice Piffer Canabrava (documentação complementar); Fundo Manuel Correia de Andrade; Osman Lins (documentação complementar); Fundo Aracy Amaral; Coleção Ascenso Ferreira e Stella Griz; Coleção Heitor Ferreira Lima; Fundo Ivan Lins; Fundo Antonio Candido; Fundo Gilda de Mello e Souza; Coleção José d'Almeida Cabral. A Biblioteca recebeu cerca de 80.000 livros de Manuel Correia de Andrade, doados por sua família.

CORE FACILITY

O IEB passou a sediar o Core Facility, um projeto interunidades que terá como sede física o Instituto (área de aproximadamente 300 m2 adaptados no embasamento do edifício). Atualmente sob coordenação da profa. Maria Cecília Salvadori (Instituto de Física – IF/USP), já recebeu diversos equipamentos, vem realizando pequenos treinamentos e tem a pretensão de

ser, além de um centro para realização de trabalhos especiais de restauro de papéis e fotografias, um centro de formação de equipe técnica especializada. Esta direção tomou a iniciativa de promover uma reunião com a participação de museus e unidades envolvidas no projeto e a presença de representantes da Reitoria, com o objetivo, aliás alcançado, de encaminhar questões fundamentais que estão em tramitação, como a criação de uma alínea para arcar com os custos de manutenção dos equipamentos e espaço desse projeto, sua vinculação a uma pró-reitoria e a contratação de profissionais para iniciar os ciclos de formação de especialistas.

REGIMENTO E ORGANOGRAMA

Esta gestão deu continuidade a dois outros processos de grande interesse para o funcionamento do IEB, que tinham sido objeto de discussão interna e encaminhados às instâncias superiores pela diretoria anterior, a saber, o regimento e o organograma. Ao longo destes últimos quatro anos, o processo do regimento foi e voltou várias vezes, ficando parado na Procuradoria Geral da USP desde março do ano passado até poucos dias atrás. O organograma ficou estagnado no Departamento de Recursos Humanos – DRH desde o seu envio, pela diretora que me antecedeu, para análise até maio deste ano, apesar das insistentes cobranças de respostas feitas por mim diretamente ao DRH e publicamente em quase todas as reuniões de dirigentes. Finalmente, tudo indica que essas duas novelas chegam a seu fim, pelo menos em parte. Minhas últimas cobranças surtiram efeito: o processo do organograma chegou finalmente à mesa do diretor do DRH, e o processo do regimento, à mesa da procuradora geral, e ambos foram devolvidos ao IEB. Quanto ao regimento, as sugestões feitas pela Procuradoria foram atendidas e redigidas pelo assistente técnico e pela secretária da diretoria, retornando o processo para a Procuradoria, seguindo os trâmites para sua aprovação.

Quanto ao organograma, nem todas as sugestões enviadas pelo IEB em 2012 puderam ser atendidas. Na Reitoria anterior, desenvolveu-se uma política de enxugamento, incentivando-se a adoção de um organograma mínimo, com o menor número possível de caixas. O organograma proposto em 2012 ia na direção oposta da política atual ao propor a criação de mais assistência, divisões e serviços, o que explica a sua não aprovação pelo DRH. De qualquer modo, a alteração de subordinação do Serviço de Arquivo, do Serviço de Apoio

ao Ensino e do Serviço da Coleção de Artes Visuais da Divisão Científica para a diretoria e a mudança do nome da divisão para Divisão de Apoio e Divulgação, sugestões mais recentes do corpo funcional, estão em fase de implantação. Essa alteração mínima contribui para a melhoria de qualidade de trabalho e de harmonia entre esses serviços. No que se refere à Divisão Administrativa, para a qual se postulava a segmentação em duas divisões, a Administrativa e a Financeira, a resposta foi negativa. Ficou assegurado que não haverá extinção das caixas atualmente existentes até que a Reitoria desenhe o organograma mínimo para os institutos. Foi o que se pôde conseguir em termos de alteração de organograma depois de uma espera de praticamente oito anos! Tudo indica que essa duradoura fase da novela organograma chega a um fim, provisório, é verdade (pois se espera o formato do organograma mínimo dos institutos), mas que atenderá a uma parte dos anseios atuais de nosso corpo funcional.

PROGRAMA DE INCENTIVO À DEMISSÃO VOLUNTÁRIA – PIDV

Os anos de 2016 e 2017 foram marcados pela diminuição de outros 30% dos funcionários do IEB, agora do corpo técnico-administrativo, após a adesão de diversos servidores aos dois PIDVs (um lançado em 2014; outro, em 2016) desenvolvidos pela Reitoria como uma maneira de tentar superar a crise financeira enfrentada. Em 2014 o IEB tinha 65 funcionários. Hoje pode contar com apenas 43. Dada a especificidade desta unidade da USP, não se pode utilizar o parâmetro comum de contabilizar o número de funcionários em função do número de professores, por isso o número atual do corpo funcional do IEB é deficitário e extremamente prejudicial para suas atividades relacionadas com os acervos, que envolvem servidores técnicos especializados, como é o caso do Arquivo, da Biblioteca, da Coleção de Artes Visuais e do Serviço de Conservação e Restauro. Desses setores, apenas um se encontra em condições aceitáveis em termos de funcionários: o Arquivo. Os demais necessitam, de fato, mais funcionários, ressaltando-se que a Biblioteca precisa de, pelo menos, mais dois(duas) bibliotecários(as). Hoje conta com duas, depois de muita luta para se conseguir a segunda, o que foi possível pelo sistema de troca de funcionários. Antes do PIDV, a Biblioteca contava com três bibliotecárias, número, na época, já insuficiente. O Serviço de Conservação e

Restauração encontra-se em situação mais grave ainda, dispondo de uma única funcionária, de nível técnico. Antes esse serviço tinha três funcionárias, dentre as quais uma de nível superior, com larga experiência, que saiu pelo PIDV, e outra técnica, também muito capacitada, que pediu demissão. O volume de trabalho de conservação e restauração exige que haja bem mais de um(a) funcionário(a) nesse setor, assim como na Biblioteca e na Coleção de Artes Visuais.

Com o PIDV, para dar conta do andamento administrativo, houve mobilidade interna e também se recorreu à mobilidade externa, em alguns casos, com trocas de funcionários. Cabe ressaltar a situação dramática em que se encontra o serviço de manutenção, com apenas dois funcionários de nível básico, com muitas restrições de ordem trabalhista, para cuidarem de um prédio tão complexo como o do IEB.

ESCRITÓRIO DE GESTÃO E ADMINISTRAÇÃO PREDIAL – EGAP

Visando melhorar a gestão do Espaço Brasileira como um todo, no ano de 2015 foi criado o Egap pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, atendendo às demandas resultantes de conversas prévias entre representantes do IEB, da Edusp e da direção da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – BBM com o pró-reitor adjunto de então. A direção do IEB, que participou ativamente dessas reuniões, uma vez instalado o Egap, se fez representar por funcionários diretamente ligados ao setor administrativo e financeiro. Em 2018, foi criada uma alínea orçamentária para que gastos com espaços, manutenção e afins pudessem ser geridos com verba encaminhada pela Reitoria, desonerando o orçamento regular do IEB. Para conseguir essa alínea, a direção participou ativamente de reuniões com a direção da BBM e com o reitor. Na reunião realizada com o reitor Marco Antonio Zago no final do ano de 2017 ficou decidido que a composição do Egap seria ampliada com uma representação da Superintendência do Espaço Físico – SEF e da Comissão de Orçamento e Patrimônio – COP a fim de garantir a compreensão da complexidade do Espaço Brasileira por esses órgãos. No entanto, até hoje a portaria com essa ampliação não foi publicada, embora já se tenha elaborado uma minuta dela. As questões relacionadas à manutenção física continuam

sendo uma das maiores dificuldades na gestão do IEB, compartilhadas por outros órgãos que ocupam o Espaço Brasiliana, tendo em vista a complexidade do edifício, o número ínfimo de corpo funcional do serviço de manutenção e a carência de pessoal qualificado para tratar de problemas elétricos, de manutenção de ar-condicionado e elevadores e até de vazamento de água no Arquivo e numa das salas do embasamento. Situação de extrema preocupação para qualquer unidade da USP, com o agravante, nesse caso específico, de se tratar de um edifício destinado à guarda de um acervo precioso de documentos, livros e obras de arte.

Nos quadros abaixo estão expostos alguns indicadores dos vários setores do IEB. É possível ter uma visão mais detalhada do que ocorreu no período 2014-2018 em: <http://www.ieb.usp.br/relatorio-de-atividades>

Pós-Graduação				
	2014	2015	2016	2017
Disciplinas	12	12	11	10
Alunos matriculados	No Programa: 39	No Programa: 47	No Programa: 48	No Programa: 52
	Em disciplinas: 148	Em disciplinas: 143	Em disciplinas: 128	Em disciplinas: 164
Exames de qualificação	9	9	17	9
Defesas – mestrado	5	5	17	17

Graduação				
	2014	2015	2016	2017
Disciplinas	11	14	13	15
Turmas	16	21	18	20
Alunos	402	647	534	788

Orientações				
	2014	2015	2016	2017
IC	9	10	12	14
Mestrado	59	61	69	62
Doutorado	29	28	32	27
Pós-doc	19	20	23	21
Outros	9	17	1	1

Bolsistas com financiamento				
	2014	2015	2016	2017
Capex	13	15	9	6
PIBIC CNPq	5	6	1	-
Fapesp	19	13	8	1
Outros	2	3	5	20

Bolsas – Pós-doutorado				
	2014	2015	2016	2017
Fapesp	6	6	4	4
Capes	2	2	1	1

Estágios supervisionados				
	2014	2015	2016	2017
Codage	51	-	-	-
SIBi	1	-	-	-
Outros	3	25	23	3

Participação em bancas				
	2014	2015	2016	2017
Qual. mestrado	24	24	25	33
Qual. doutorado	13	17	17	13
Mestrado	17	24	31	28
Doutorado	23	26	26	15
Concursos	2	3	2	5
TCC / TGI	4	3	1	3
Outros	5	13	-	-

Participação em eventos				
	2014	2015	2016	2017
Com apresentação de trabalho	33	26	32	38
Palestras e conferências	15	27	15	24
Mesas-redondas	11	48	9	13
Aulas em cursos diversos	7	10	4	3
Coordenação/organização	11	32	11	12
Exposições / curadoria	2	2	1	1
Outros	2	7	3	-
Produção artística	5	5	-	-

Produção bibliográfica				
	2014	2015	2016	2017
Livros	2	6	5	4
Capítulos	12	9	8	15
Artigos em periódicos	31	30	24	19
Anais	7	4	4	6
Outros	20	18	28	27
Entrevistas	15	38	13	16

Convênios e intercâmbios				
	2014	2015	2016	2017
Convênios ativos	5	6	6	4
Alunos estrangeiros	11	4	6	8
Pesquisadores estrangeiros	-	-	-	2 (profs. visitantes)

Assessorias e consultorias				
	2014	2015	2016	2017
Fapesp	8	8	7	6
CNPq	4	3	2	4
Parecer de caráter editorial	5	29	7	29
Outros	14	17	10	36

Colegiados e Comissões				
	2014	2015	2016	2017
Conselhos	7	07	12	12
Conselhos Editoriais/ Científicos/ Consultivos	20	29	29	33
Comissões	21	22	7	5

ATENDIMENTO AO USUÁRIO DOS ACERVOS

Biblioteca				
	2014	2015	2016	2017
Usuários	168	560	688	678
Obras consultadas	622	2.140	1.836	2.157
Visitantes brasileiros	20	26	11	30
Visitantes estrangeiros	-	9	-	-

Arquivo				
	2014	2015	2016	2017
Usuários	113	165	223	258
Documentos consultados	8.227	10.011	15.320	22.444
Visitas técnicas/ aulas especiais	5	4	9	23

Corpo funcional					
	2014	2015	2016	2017	2018
Docentes	13	13	13	13	13
Funcionários	65	62	52	52	43

Restauro e Seção de Processamento de Imagens				
	2014	2015	2016	2017
Laudos técnicos	41	-	-	-
Intervenções em documentos	41.953 (itens)	33.118 (folhas)	>475	134
Reprodução de obras e documentos	622 (páginas)	-	-	-
Processamento de imagens	27.255 (páginas)	-	-	-
Visitas técnicas e courier	13	17	11	10

Coleção de Artes Visuais				
	2014	2015	2016	2017
Reprodução de obras	231	161	161	-
Exposições	-	2	-	-
Empréstimos para exposições	41	125	4 (exposições)	-

São Paulo, 12 de junho de 2018

Profa. dra. Sandra Margarida Nitrini

Diretora do IEB

13 de junho de 2014 – 12 de junho de 2018

MISSÃO

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS CONDIÇÕES GERAIS

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
 - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
 - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
 - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

RESPONSABILIDADES

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.
- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens.

- A RIEB não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação.

FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINALS

Padronização do trabalho enviado:

1. Formatação

- Programa: word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2. Quantidade de caracteres

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

3. Citações

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).

- Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o sistema “(AUTOR, data, p.)” logo após a citação.
- Caso o nome do autor já esteja incluído na sentença e a citação seja direta, é necessário acrescentar data e número de página entre parênteses. Ex.: De acordo com Candido (1988, p. 53), “a literatura comparada foi instituída...”. Ver: item 6.3 Sistema autor-data (ABNT NBR 10520/2002).
- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação. Incluir “(AUTOR, ano, n.)” logo após a citação.
- A partir de quatro linhas, as citações, sem aspas, devem estar separadas por uma linha (antes e depois), corpo II, a 2 cm da margem, texto justificado, com indicação “(AUTOR, ano, p.)” logo depois.
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa) ou (grifos nossos).

- Toda citação deve ser seguida da indicação “(AUTOR, ano, p.)”, permitindo sua identificação nas referências. Se houver duas ou mais obras de mesmo autor no mesmo ano, é necessário acrescentar letras (a, b, c...) ao lado do ano para que a publicação possa ser identificada.
- Se houver mais autores com o mesmo sobrenome, indicar o prenome: (SOUZA, Américo, ano).

4. Notas, referências, resumo/abstract

- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional; e-mail.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (contando-se os espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas.
- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências logo após a citação no sistema “(AUTOR, data, p.)”.
- Notas explicativas devem ser inseridas no rodapé com números arábicos (corpo IO, espaço simples). O número das notas no corpo do texto deve ser elevado.
- A lista de referências deve ser incluída no final do texto, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Todas as indicações de fontes que foram utilizadas no artigo devem constar nas referências, com recuo da segunda linha na terceira letra da primeira linha (corpo II):

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. 2. ed. Cidade: editora, ano. (Nome da coleção).

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

_____. *Visão do paraíso* – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/oi.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

SOBRENOME, PRENOME(S). Título: subtítulo. *Nome do periódico*, local de publicação, v., n., mês abreviado, ano. DOI:10.1086/599247.

UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

I. CADASTRO

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/login>>

II. AVALIAÇÃO CEGA POR PARES

Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:

- I. O autor do documento deve excluir do texto seu nome, substituindo por “Autor”.

2. A afiliação do autor à respectiva instituição, e-mail e minicurrículo também devem ser excluídos.
3. Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento:

Passo 1

- a) Arquive o texto original e faça a verificação numa cópia do documento.
- b) Abra a cópia e exclua nome do autor (*), sua afiliação (**), identificação de “patrocínio” ou origem do texto (***) etc., colocando em seu lugar asteriscos. Verifique todo o arquivo, pois alguns autores colocam esses dados no final do artigo (com um minicurrículo e e-mail, por exemplo).
- c) Clique no **Botão do Microsoft Office**  (no alto, à esquerda). Vá em **Preparar** e clique em **Inspecionar documento**.
- d) Na caixa de diálogo **Inspetor de documentos**, selecione todas as caixas que aparecem.
- e) Clique em **Inspecionar**.
- f) Ao lado de cada caixa selecionada, clique em **Remover Tudo**.
- g) Feche o arquivo, salvando suas alterações.

Passo 2

- a) Localize o arquivo na pasta em que foi salvo. Clique nele com o botão direito do mouse e abra suas **Propriedades**.
 - b) Na aba **Detalhes**, clique em **Remover propriedades e informações pessoais**, que aparece (geralmente em azul) na parte de baixo da janela.
 - c) Selecione a caixa **Remover as seguintes propriedades deste arquivo**.
 - d) Clique em **Selecionar tudo** (embaixo, à direita) e em **Ok**.
4. É de responsabilidade do autor o envio de arquivo que não o identifique para garantir avaliação imparcial dos pareceristas e para que seu texto não seja descartado.
 5. Caso o texto seja aprovado pelos pareceristas, os dados extraídos devem ser reinseridos no arquivo pelo autor.

III. SUBMISSÃO ONLINE

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>.

- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da Revista.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria e instituição detentora), devem ser numeradas, indicando sua posição no corpo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar (passo 4 do sistema eletrônico de submissão). Em caso de aceite do artigo, essas informações deverão ser inseridas posteriormente, na etapa de revisão, juntamente com uma pequena apresentação biográfica (até seis linhas), com nome completo, titulação e instituição.

revista



**REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

Orientações definidas em 15 de maio de
2018