

IDÉIAS

v. 8, n. 2

jul./dez. 2017

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas



Música Popular e Interdisciplinaridade

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Música Popular e Interdisciplinaridade

Dentre as diversas expressões artísticas, a chamada *música popular* – termo que embora discutível se consagrou para distinguir a “música industrializada/de entretenimento” da “erudita/culta” e da “folclórica” – é, sem dúvida, aquela que consegue perpassar diferentes classes sociais, em muito devido ao registro fonográfico. A possibilidade de gravação, reprodução e veiculação, esta última principalmente com o advento do rádio, contribuiu consideravelmente com esse processo, trazendo também como consequência a adequação da música popular a um conjunto de condicionantes estéticos e formais. Se por um lado isso possibilita a sua difusão, por outro pode acarretar na padronização do ouvido. De todo modo, a música popular – por si só polissêmica – é intrínseca ao processo social, exprimindo, não só em suas letras, mas em tudo aquilo que a compõe, aspectos-chave para a compreensão sócio-histórica. Apreender as suas diversas camadas de sentido, buscando perscrutar nexos e contradições sociais, tem revelado novas problemáticas para os pesquisadores.

Nas palavras da antropóloga Elizabeth Travassos, a música popular, que desde a primeira metade do século XX se constituiu como um dos temas privilegiados do noticiário jornalístico, teve a sua relevância social, política e econômica não raras vezes desconsiderada ou até mesmo inferiorizada no meio acadêmico. O fato é que – dizia ela – “há não muito tempo os estudiosos da música popular precisavam convencer os colegas da dignidade de seu objeto, na dupla frente das ciências sociais e dos saberes musicológicos”¹. Salvo engano, já não precisamos, hoje, convencer

¹ Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular no Brasil”. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (orgs.). **Música popular na América Latina**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005, p. 94-111, esp. 95.

os nossos colegas neste sentido. A música popular no Brasil – que atualmente conta com várias referências de fôlego – vem conquistando um espaço significativo na academia². Por constatar, entretanto, que esse objeto plural de estudos ainda consiste num campo de conhecimento em construção, especialmente no que diz respeito às Ciências Sociais – nossa área de atuação em comum –, foi que pensamos e organizamos o dossiê *Música Popular e Interdisciplinaridade*.

Objetivamos, portanto, realçar análises empenhadas em articular produções e manifestações musicais (canções, discos e grupos), bem como elementos específicos à linguagem da música popular (como gravações e interpretações), com questões de cunho sócio-histórico, abordadas nos cinco artigos e nas duas resenhas contempladas no dossiê.

Abrindo a seção temática, José Adriano Fenerick, em “*Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 80*”, discute a presença do rock e do pop na produção musical do ícone da chamada Vanguarda Paulista, tecendo, inicialmente, uma reflexão sobre a “dialética oculta” que haveria entre *vanguarda* e *música popular*. Arrigo, conhecido por suas ousadias quanto à utilização de procedimentos dodecafônicos e atonais na música, raramente é vinculado ao rock e ao pop dos anos 1980, uma relação que, permeada de criticidade e tensões, Fenerick elucida ao analisar algumas canções do emblemático disco *Tubarões Voadores* (1984).

² Ver, por exemplo: DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000; NAPOLITANO, Marcos. “**Seguindo a canção**”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001; NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Zahar, 2001; TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004; VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988; ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese de doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp/IFCH, 1996.

A cidade de São Paulo, berço de Arrigo e de seus companheiros da Vanguarda Paulista, foi também cantada por Adoniran Barbosa a partir da década de 1950 – período marcado por intensas transformações socioeconômicas no Brasil. As letras de alguns de seus sambas foram devidamente cotejadas com o debate sobre o desenvolvimentismo no país no artigo “*As faces sedutora e violenta do ‘progresso’ em Adoniran Barbosa*”. Thiago Franco, Lucas Andrietta, Thiago Aoki, Robson Gabioneta e Fernando Pedrazolli Filho, pesquisadores que se dedicam a explorar as fronteiras e as conexões entre o universo do samba e o das Ciências Humanas, nos mostram como o ideário do *progresso* foi a um só tempo retratado e denunciado em canções do célebre compositor.

Se o contexto ditatorial aparece até então como pano de fundo, ele agora dá o tom no artigo de Carlos Eduardo Amaral de Paiva. Em “*Wilson Simonal: vida e morte de um superastro negro*”, o autor avalia a polêmica relação do artista com o regime militar. No entanto, argumenta como tal relação camuflava o que de fato melhor explicaria o ostracismo pelo qual passou o “superastro negro”: as relações sociais estruturadas no mito da democracia racial.

Na esteira da problemática étnico-racial, combinada com a discussão de gênero, temos o artigo “*Leci e Januário: escritivências negras contemporâneas na música e fotografia*”. Elisângela de Jesus Santos e Vilma Neres Bispo demonstram, baseando-se na noção de *escritivências* de Conceição Evaristo, que canção e imagem, entrelaçadas, desvendam subjetividades e lugares de memória não separados das trajetórias e das relações sociais de Leci Brandão e de Januário Garcia, fotógrafo responsável por várias capas de discos da sambista, compositora e intérprete, como, por exemplo, os LPs *Coisas do meu pessoal* (1977) e *Essa tal criatura* (1980), destacados pelas autoras.

Os anos 1970 também contextualizam as análises de Nívea Lins Santos em “*A mímesis do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira*”, no qual mobiliza o conceito de *mímesis* para sublinhar como o grupo idealizado

por Ariano Suassuna se orientava em prol da construção desta “autenticidade”. Reelaborando em sua produção musical uma gama de referências consideradas tradicionais e nordestinas, o Quinteto Armorial teria se posicionado criticamente à “modernidade” que se consolidava no Brasil naquela década.

Esse número da *Idéias* conta igualmente com seis artigos em sua seção livre. Os dois primeiros, assinados respectivamente por Maria Janaína Brenga Marques e por Aline Brasileira dos Santos Brito, desenvolvem reflexões na área de estudos da Filosofia. Em “*O livre arbítrio em Agostinho: gênese do conceito no livro VII das Confissões*”, Maria Marques, ao tratar das transformações da concepção de livre-arbítrio em Agostinho, salienta como esse processo esteve ligado à sua conversão ao Cristianismo. Aline Brito, em *Conceito de representação inconsciente em Kant e Wolff*, explora um assunto ainda recente, lançando mão de critérios de “clareza-obscuridade” para compreender as referências críticas desses dois pensadores acerca do conceito que enunciam.

Já em *Interfaces entre gênero e dependência química*, Janine Targino debruça-se sobre as experiências de mulheres quimicamente dependentes, enfatizando, ao entrecruzar referências bibliográficas com as entrevistas que realizou, o gênero como norteador de sua observação. Na sequência, Rosa Colman, Marta Azevedo e Bárbara Estanislau discutem, em “*Os Guarani e o seu modo de ser caminhante*”, teorias que procuram apreender o fenômeno da migração dos povos indígenas, sobretudo os Guarani e Kaiowá, articulando, para tanto, conceitos demográficos e de migração. E, finalizando esta seção livre, Vinicius Alves do Amaral problematiza o uso de princípios e métodos biográficos específicos ao ofício do historiador, jogando luz sobre o diálogo entre a historiografia e a literatura em seu artigo “*Beco sem saída ou ponto de partida?: a ilusão biográfica e os historiadores*”.

A tradução que incorporamos a este número da *Idéias* foi realizada por Danilo Arnaut e João Gomes da Silva Filho: “*Engajamento sociológico e a abordagem típico-idealista*”, texto,

homônimo ao original em francês, do sociólogo Alain Caillé, professor da Universidade Paris X-Nanterre e fundador da *Revue du MAUSS* (Mouvement anti-utilitariste dans les Sciences Sociales). A tradução corresponde à versão definitiva do texto, publicado em 2015 no livro *La Sociologie malgré tout: fragments d'une sociologie générale* (Presses Universitaires de Paris-Ouest). A partir de suas próprias experiências, Caillé nos oferece uma importante reflexão sobre o engajamento sociológico na atualidade.

Dois resenhas dedicadas à música popular, ambas de livros publicados em 2016, encerram este volume da revista. Na primeira, "*Um mapeamento das possibilidades da pesquisa em música sob a perspectiva das Ciências Sociais*", Carla Delgado de Souza traça um panorama de *Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência* (Curitiba, ed. Prismas), livro organizado por Carlos Sandroni e Dmitri Cerboncini Fernandes. Souza chama a atenção, sobretudo, para as inovações metodológicas que embasam os capítulos da coletânea, mesmo quando os seus autores revisitam temas já consagrados pela literatura. Na segunda, "*Novos paradigmas da produção musical independente no pós-internet*", Renato Gonçalves expõe com detalhes *Cena musical paulistana dos anos 2010: a "música brasileira" depois da internet* (São Paulo, ed. Annablume/Fapesp), livro de Thiago Galleta. Ao se concentrar na atual "cena musical paulistana independente", Galleta evidencia o quanto o advento da internet modificou radicalmente a produção, a veiculação e o consumo de música. Embora o livro, conforme salienta Gonçalves, deixe em aberto algumas questões referentes ao assunto proposto, visto que se trata de um fenômeno em processo, ele nos instiga a estar atentos aos desafios que se colocam para o estudo da música popular feita no Brasil na era da internet.

Certos de que o material que organizamos possa contribuir com novas agendas de pesquisa sobre a música popular, nós agradecemos a todos os membros do corpo editorial da revista que nos auxiliaram na elaboração deste dossiê, e, também, a Barbara Luisa Pires pela arte da capa, a Maria Cimélia Garcia e ao Setor de Publicações do Instituto de Filosofia e Ciências

Humanas da Unicamp. E, claro, somos especialmente gratos às autoras e aos autores dos artigos, tradução e resenhas que tornaram possível a concretização de mais este número da *Idéias*. Boa leitura!

Daniela Vieira dos Santos³

Rodrigo Pezzonia⁴

Sheyla Castro Diniz⁵

Editores da Revista *Idéias*, v. 8, n. 2, jul./ dez. 2017

³ Doutora em Sociologia pela Unicamp. Atualmente é pós-doutoranda junto ao Departamento de Sociologia da Unicamp, com bolsa da FAPESP. Autora do livro "*Não vá se perder por aí*": a trajetória dos Mutantes. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010. Contato: santos.danielavieira@gmail.com.

⁴ Doutor em História Social (USP), mestre em Sociologia (UNICAMP) e licenciado em História (UNESP-Assis), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Contato: pezzonia@gmail.com.

⁵ Doutora e mestre em Sociologia da Cultura pela Unicamp; graduada em Música e em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia. Autora do livro "*... De tudo que a gente sonhou*": amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. Contato: sheyladiniz@yahoo.com.br.

Arrigo Barnabé e o pop-rock nos anos 1980¹

José Adriano Fenerick²

Resumo: O artigo discute a presença do rock e da música pop na música de Arrigo Barnabé. Um dos expoentes da chamada Vanguarda Paulista, Arrigo ficou conhecido e se destacou devido ao seu uso do dodecafonismo e do atonalismo na canção popular brasileira. No entanto, em sua obra destacam-se também elementos do rock e da música pop, elementos pouco comentados pelos pesquisadores da Vanguarda Paulista. Assim, o artigo propõe destacar o lado pop-rock do autor de *Tubarões Voadores* (1984).

Palavras-chave: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Arrigo Barnabé and the pop-rock in the 1980's

Abstract: This article discusses the presence of the pop elements in the Arrigo Barnabé's music. One of the exponents of the call Vanguarda Paulista, Arrigo became known and stood out due to his use of dodecaphonism and atonalism in the Brazilian popular song. However, in his work also stand out elements of rock and pop music, elements little commented by the researchers of Vanguarda Paulista. Thus, this article proposes to highlight the pop-rock side of the author of *Tubarões Voadores* (1984).

Keywords: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Arrigo Barnabé y el pop-rock en los años 1980

Resumen: El artículo discute la presencia del rock y la música pop en la música de Arrigo Barnabé. Uno de los exponentes de la llamada Vanguarda Paulista, Arrigo se hizo conocido y se destacó debido a su uso del dodecafonismo y del atonalismo en la canción popular brasileña. Sin embargo, en su obra destacan también elementos del rock y de la música pop, elementos poco comentados por los investigadores de la Vanguarda Paulista. Así, el artículo

¹ Recebido em 17/03/2017 e aprovado em 10/05/2017.

² Prof. Dr. do Departamento de História da UNESP/Franca. Coordenador do *Grupo de Estudos Culturais* (GECU) da UNESP/Franca. Contato: jafenerich@asbyte.com.br.

propone destacar el lado pop-rock del autor de *Tubarões Voadores* (1984).

Palabras-clave: Arrigo Barnabé. Pop-rock. Vanguarda Paulista.

Vanguarda Paulista é uma expressão criada pela imprensa para denominar uma movimentação (e não propriamente um movimento) musical surgido em São Paulo entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980. Sob este rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como: Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo; Premeditando o Breque (Premê); e Língua de Trapo; além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, Virgínia Rosa, Passoca, Hermelino Neder, entre outros. Entretanto, a expressão, ou o rótulo, *Vanguarda Paulista*, pode criar uma dificuldade para o pesquisador que queira entender a produção musical brasileira da década de 1980, voltada para o público jovem. Na medida em que, historicamente, vanguarda e música pop passaram a representar campos opostos, quando não antagônicos, a expressão – *Vanguarda Paulista* – tende a eclipsar o aspecto pop dessa produção. Ou, dito de outra forma, uma vez que o chamado *Rock brasileiro dos anos 80* ocupou praticamente todo o mercado de música pop do período, atuando no *mainstream* dos meios de comunicação de massa e com forte investimento no marketing por parte das *majors*, a produção independente³ da Vanguarda Paulista foi frequentemente associada (inclusive por mim mesmo, em outros trabalhos) ou a uma música altamente experimental, ou, devido a esse mesmo aspecto experimental, a uma renovação

³ Por produção independente, a bibliografia especializada, geralmente, entende aqueles trabalhos musicais realizados fora da estrutura das grandes gravadoras, um trabalho, portanto, mais artesanal. No caso da Vanguarda Paulista, além da artesanidade da produção, o termo contém também um posicionamento estético, isto é, “ser independente é procurar o novo”. Sobre isso, ver: Fenerick, 2007.

da MPB⁴. Nos dois casos, o aspecto pop dessa produção é quase sempre deixado em segundo plano, ou desconsiderado. Assim, o que quero discutir neste ensaio é justamente o aspecto *pop* dessa produção musical. Para tanto, nos pautaremos em algumas peças de Arrigo Barnabé, um dos nomes de maior destaque da chamada Vanguarda Paulista. Antes, porém, se faz necessária uma discussão a respeito da vanguarda e da música pop como campos antagônicos.

Vanguarda e Música Pop

Num primeiro momento Vanguarda e Música Popular são denominações artísticas que podem ser vistas como conflitantes, excludentes, antagônicas. A música popular, tal como se constituiu no século XX, é filha da modernidade capitalista, da urbanização, da produção industrial de cultura, da cultura de massas. Mas ao mesmo tempo se apresenta, ou se pretende, como uma espécie de depósito das tradições e da memória coletiva. Isto é, embora Música Popular seja uma expressão altamente polissêmica⁵, poucos discordariam dessa contradição latente, a saber: ela é fruto de uma ruptura (a modernidade), mas se articula enquanto tradição (com características próprias de cada época e lugar). A Vanguarda, por sua vez, também é filha da modernidade. No entanto, se coloca contra a tradição, articula-se como uma negação da tradição. Daí serem tomadas como polos opostos. Embora essa polarização extrema deva ser pensada um pouco mais cuidadosamente, especialmente quando tomamos a Música

⁴ Sobre o aspecto de renovação da canção na MPB, ver: Fenerick, 2007. Para trabalhos que abordaram o caráter mais experimental/vanguardista da obra de Arrigo Barnabé, ver: Fenerick; Durão, 2011; Fenerick; Durão, 2016; Fenerick, 2015; e Cavazotti, 1993.

⁵ Sobre as possíveis definições de música popular, ver: Middleton, 1990.

Popular como parte da Cultura de Massa, transformada em Música Pop, e a Vanguarda como o seu antídoto.

Andreas Huyssen chamou a atenção para o que ele chamou de dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa⁶. Isto é, uma interconexão entre esses dois eixos da cultura contemporânea que ficou um tanto quanto obscurecida devido à polissemia das expressões envolvidas, e também devido à complexa relação desses dois eixos artísticos e culturais com o Modernismo. O Modernismo, em seu início, se por um lado não rejeitou totalmente a cultura popular (aqui entendida como possuidora de certo grau de pureza e alheamento do mercado), por outro, atuava de forma contumaz no sentido de evitar a contaminação com a cultura de massa, operando o que ficou conhecido como a *Grande Divisão*. Para Huyssen, artistas e teóricos da *Grande Divisão* (T.S Eliot, Greenberg, Adorno, etc.), postularam o Modernismo como uma reação deliberada contra o surgimento da cultura de massa, ocorrida em fins do século XIX. E, mais que isso, os artistas teriam realizado e estabelecido o Modernismo em função da manutenção da autonomia da arte, e, por decorrência, procuram preservar a Arte Moderna da “contaminação” pela cultura de massa (em seu sentido amplo, de *Hollywood* ao Nazismo). Assim, somente defendendo a autonomia da arte a todo custo supostamente conseguiriam evitar tal contaminação, criando um aspecto supostamente *elitista* para a arte modernista em oposição ao *populismo* da cultura de massa. Se nos atentarmos, a título de exemplo, a um dos teóricos-chave da *Grande Divisão*, o crítico de arte norte americano Clement Greenberg, o aspecto da não contaminação do Modernismo pela cultura de massa fica bastante evidente.

Greenberg, embora tenha uma obra relativamente grande, possui dois ensaios que se tornaram referências para a constituição do Modernismo no âmbito teórico: *Vanguarda e Kitsch* (de 1939)

⁶ Sobre a dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa, ver: Huyssen, 1986.

e *A pintura moderna* (de 1960). Greenberg, ainda que em seu primeiro ensaio se utilize da palavra vanguarda, ele não é um teórico da vanguarda, mas sim um teórico da Arte Moderna; assim, é sobre o Modernismo de Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Elouard, Pound, Rilke e Yeats, que recaem suas preocupações. Em linhas gerais, sua hipótese é que a cultura de sua época criou, ao mesmo tempo, dois fenômenos artísticos: o *kitsch* e o Modernismo (que em seu ensaio ele chamou genericamente de vanguarda). Todavia, para o autor, esses dois polos não devem se misturar, ao contrário, são inimigos. Indo além, ele não opõe o Modernismo ao academicismo (como na origem do termo *kitsch* na Alemanha do século XIX), e sim à Cultura de Massa. Para Greenberg, o *kitsch* é, primordialmente, a cultura de massa, seja em sua vertente liberal (Estados Unidos) ou em sua vertente totalitária (nazismo). E, como cultura de massa, o *kitsch* não apenas se opõe ao Modernismo como também à cultura popular, uma vez que ele a aniquila. Em suas palavras,

O kitsch não ficou confinado às cidades em que nasceu, mas transbordou para o campo, varrendo a cultura popular. Nem mostrou nenhum respeito por fronteiras geográficas ou nacionais e culturais. Como mais um produto de massa do industrialismo ocidental, ele fez um roteiro triunfal pelo mundo, varrendo e descaracterizando culturas nativas de um país colonial após outro, de modo que está agora em via de se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal já vista (GREENBERG, 2013, p. 35-36).

Já em seu ensaio posterior, *A pintura moderna*, ele define o Modernismo do seguinte modo:

O Modernismo compreende muito mais coisas do que simplesmente arte e literatura. Atualmente, inclui quase tudo o que é verdadeiramente vivo em nossa cultura. Constitui também parte integrante de nossa cultura histórica. A civilização Ocidental

não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas é a civilização que mais avançou nesse processo. Identifico o Modernismo com a intensificação, quase que a exacerbação, dessa tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar o próprio instrumento da crítica, penso em Kant como sendo o primeiro modernista verdadeiro (*idem*, In: BATTCKOCK, 1975, p. 24).

Greenberg destaca a autocrítica (ou autoconsciência) como elemento chave do Modernismo. E isso diz respeito diretamente à questão da autonomia da arte. Pois, para o crítico norte-americano, a arte tornou a própria arte o elemento de sua crítica. Crítica da linguagem, portanto. E, neste sentido, cada arte se autonomiza das demais, bem como do mundo, das questões da sociedade. Neste sentido, o que importa na pintura é a pintura, na música é a própria música e assim por diante.

Como Greenberg está querendo forjar uma tradição modernista para a pintura norte-americana, uma linhagem que ligue Manet a Jackson Pollock, então ele privilegia a “planaridade” (perda da profundidade, da perspectiva, da mimese, da figuração etc.) como o elemento moderno (oposto ao *kitsch*) da pintura. O *kitsch* pinta o pôr do sol com técnica acadêmica e é vendido no mercado de massa como cartão postal, por exemplo. O Moderno, por sua vez, pinta a própria pintura (como Pollock, Malevitch, Mondrian, etc.), tornando a pintura cada vez mais pintura – uma arte autônoma e autocrítica. Greenberg, assim, cria uma norma severa e restritiva para o Modernismo, ao mesmo tempo em que cria as condições para sua institucionalização: Arte Moderna é aquela que se opõe à cultura de massa por meio da defesa intransigente da autonomia da arte.

Esse aspecto normativo (para alguns, elitista) do Modernismo muitas vezes também tem sido atribuído à vanguarda, tornando vanguarda e Modernismo quase sinônimos um do outro. Embora não se possa pensar em vanguarda sem o prévio Modernismo,

eles não são sinônimos e nem se confundem. Ao contrário, a vanguarda sempre se colocou contra a autonomia da arte defendida pelo Modernismo. Se a autonomia da arte do Modernismo havia criado uma fratura entre a arte e a vida, a vanguarda pretendia suturar essa fratura, unindo novamente arte e vida. Para Peter Bürger, em seu livro *Teoria da vanguarda*, a vanguarda se opunha a dois aspectos principais do Modernismo: a instituição arte e a separação entre arte e o que ele denominou de *práxis vital*. No entanto, não se tratava de uma sutura que proponha o retorno a um momento anterior ao Modernismo, mas uma superação dialética do próprio Modernismo. O trecho a seguir da obra de Bürger é bastante esclarecedor do sentido da crítica da vanguarda ao esteticismo modernista:

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu deslocamento da *práxis vital*. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em seu conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a *práxis vital*, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à *práxis vital* em conteúdo das obras. A *práxis vital* à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa *práxis vital*; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue

destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital (BÜRGER, 2008, p. 105-106).

Neste sentido, para Bürger, a vanguarda não apenas intenciona a superação do Modernismo, como também, e simultaneamente, da sociedade burguesa. Para o teórico alemão, a vanguarda falha nesses dois intentos. Assim, para Bürger, a vanguarda tornou-se um movimento artístico e cultural que teve seu momento heroico na primeira metade do século XX – as, então, por ele denominadas *Vanguardas Históricas* –, mas findou-se logo após a Segunda Guerra Mundial. Não é nosso objetivo discutir aqui a chamada Neovanguarda, do segundo pós-guerra. No entanto, retomando a dialética oculta de Huyssen, cabem agora algumas considerações sobre a vanguarda e a cultura de massa.

A cultura de massa, tal como conhecemos, é impensável sem a tecnologia do século XX (de fins do XIX, mas principalmente a do século XX): o cinema, o rádio, as técnicas de gravação e reprodução do som, a TV e assim por diante, bem como as tecnologias de transporte, a criação do lazer, etc. Se no caso da cultura de massa esse aspecto é um tanto quanto evidente, o papel crucial que a tecnologia cumpriu no surgimento da vanguarda nem sempre é tornado evidente. É este o ponto, portanto, sublinhado por Huyssen ao se referir à dialética oculta entre vanguarda e cultura de massa. Cito-o:

Sem dúvida, a tecnologia tem um papel crucial, se não o papel crucial, na tentativa da Vanguarda de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano. Bürger indicou corretamente que desde o Dadá os movimentos de vanguarda se distinguiram de movimentos anteriores, tais como o impressionismo, o naturalismo e o cubismo, não só pelo ataque à “Instituição Arte” como tal, mas também pela ruptura radical com a estética referencial mimética e sua noção de obra de arte como autônoma e orgânica. Vou mais além: nenhum outro fator influenciou mais a emergência da nova arte de

Vanguarda que a tecnologia, que não só incendiou a imaginação dos artistas (com o dinamismo, o culto à máquina, a beleza da técnica, as atitudes construtivistas e produtivistas), como penetrou no coração mesmo da obra. A verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto de arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica podem ser melhor entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem e a fotomontagem; e desembocam ainda na fotografia e no cinema, formas de arte que podem não só ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica (HUYSSSEN, 1986, p. 30).

Assim, Huyssen, sem confundir cultura de massa com vanguarda, chama a atenção para essa dialética oculta que podemos sintetizar da seguinte maneira: se por um lado a cultura de massa transformou substancialmente o cotidiano das pessoas – o que era intento da vanguarda –, ela o realizou por meio da mercantilização da arte, por meio do fetiche da mercadoria – aspectos que a vanguarda rejeitaria. Por outro lado, a tecnologia usada pela vanguarda transformou a arte – e não apenas a “grande arte”, mas também a arte de massa. No caso da música, a tecnologia, quando usada não como mero veículo de divulgação, mas como elemento de criação, normalmente é pensada como ligada quase que exclusivamente ao campo das vanguardas musicais da primeira metade do século XX – a música futurista russa, a música eletroacústica, entre outras. Todavia, especialmente a partir dos anos 1960, toda essa experimentação fluiu para dentro do campo da cultura de massa: no rock, no tropicalismo, no jazz etc. A partir dos anos 1960, ao menos no tocante à música, uma parte da cultura de massa se nutriu dos experimentos mais radicais da vanguarda, criando uma tensão entre o radicalismo vanguardista e a mercantilização da arte; mercantilização essa sempre presente na cultura de massa tal como a entendemos historicamente. É a partir deste ponto que podemos retornar ao trabalho musical de Arrigo Barnabé.

Arrigo Barnabé e a Música Pop

Arrigo Barnabé, além de um nome fortemente ligado à Vanguarda Paulista, é também um nome de referência quando o assunto é a vanguarda na música popular brasileira. O próprio compositor, ao longo de sua já longa carreira, nunca questionou esse seu vínculo com a música ocidental de vanguarda. Em várias entrevistas concedidas ao longo dos anos sempre afirmou seu interesse por compositores como Bela Bartok, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, entre outros da “vanguarda histórica” europeia. Um interesse, por vezes, maior que seu interesse por música popular brasileira. Por algum período chegou mesmo a abandonar a composição popular, dedicando-se exclusivamente à composição do chamado campo erudito, gravando os discos: *Missa In Memoriam Arthur Bispo do Rosário* (2004), *Missa In Memoriam Itamar Assumpção* (2007), além de compor a trilha para o espetáculo *O Homem dos Crocodilos* (2015), e da *pocket ópera* intitulada *22 antes e depois*, sobre os 80 anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Mesmo nos anos 1980, Arrigo nunca escondia seu lado vanguardista. Ao contrário, em entrevista à revista *Veja*, em 1982, assim dava suas explicações sobre seu experimentalismo musical, sobre a presença do novo em sua música:

Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira. Foi uma coisa pensada, premeditada mesmo. Nada de inspiração espontânea (Arrigo Barnabé *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 64).

Arrigo, mesmo dentre seus companheiros de Vanguarda Paulista, sempre fez questão de afirmar sua posição vanguardista.

Por ocasião dos 21 anos da Vanguarda Paulista, comemorado no ano 2000, ele assim comentava:

Sempre achei esse rótulo estranho, por terem caracterizado trabalhos tão diferentes como um movimento. Minha música era de vanguarda mesmo, mas eu não via isso em grupos como o Premê, que sempre trabalhou com o humor, ou o Rumo, que se baseava no canto falado⁷.

Soma-se a isso a recorrente associação feita pela imprensa e pela crítica especializada entre Arrigo Barnabé e o dodecafonismo. Isto é, Arrigo é frequentemente lembrado por seu trabalho inaugural, o LP *Clara Crocodilo* (1980), no qual se utiliza da técnica dodecafônica em várias canções, além da utilização do atonalismo livre em outras faixas deste mesmo LP⁸. Ao longo de sua carreira, *Clara Crocodilo* foi se tornando uma espécie de “marca registrada” de seu trabalho. O próprio compositor contribui para tanto, uma vez que regravou toda a *Saga de Clara Crocodilo* diversas vezes e com vários arranjos (para duo de pianos, para banda de sopros etc.) e se apresentou tocando as músicas deste seu primeiro LP em diversos teatros e shows. Embora *Clara Crocodilo* não seja um trabalho musical de fácil assimilação pelo público, tornou-se sinônimo de Arrigo Barnabé. Portanto, *Clara Crocodilo*, dodecafonismo na música popular, vanguardismo e Arrigo Barnabé criaram um vínculo tão forte que, de certo modo, obscureceu seus outros trabalhos, não menos experimentais, mas voltados para outros campos musicais, que não a vanguarda. É este o caso, por exemplo, de seu segundo LP, o não menos importante *Tubarões Voadores* (1984).

⁷ Cf. Arrigo Barnabé. Entrevista a Carlos Calado, “Evento comemora 21 anos do Lira Paulistana”, Clique Music, 07 ago. 2000. Disponível em: <www.cliquemusic.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2003.

⁸ Para um estudo detalhado do atonalismo livre e do dodecafonismo na obra de Arrigo Barnabé, ver: Cavazotti, *op. cit.*

Clara Crocodilo e *Tubarões Voadores* estabelecem entre si uma dialética que, de certo modo, traduz o trabalho de Arrigo Barnabé: a dialética entre a vanguarda e o pop. Não se trata de dizer que *Clara Crocodilo* é apenas vanguarda e *Tubarões Voadores* seja apenas pop, pois os canais se entrecruzam. Em *Clara Crocodilo*, por exemplo, ainda que as canções tenham sido compostas, até certo ponto, baseadas na técnica dodecafônica, a instrumentação utilizada na gravação do LP é basicamente a mesma de uma banda de rock (baixo, bateria, guitarra) com apoio de sopros. Já *Tubarões Voadores*, por sua vez, se utiliza largamente de colagens sonoras e de música eletrônica (oriundas das vanguardas musicais), além de séries dodecafônicas (como na “Canção do Astronauta”), entre outras técnicas. Ou seja, nem o primeiro LP se coloca como uma vanguarda *stricto sensu* e nem o segundo como um disco pop convencional. Mas, tomados em conjunto, ajudam a explicar o projeto musical de Arrigo. E, neste projeto, o elemento pop é tão importante quanto o de vanguarda. Não se trata de fusão entre erudito e popular, mas de tensão entre vanguarda e cultura pop. Uma tensão dialética que não procura se resolver, ou se fundir: ela permanece em tensão. E *Tubarões Voadores*, tanto quanto *Clara Crocodilo*, explicita essa tensão.

O LP *Tubarões Voadores* foi gravado entre 1983 e 1984 (lançado em 1984) nos Estúdios Transamérica e Nosso Estúdio, em São Paulo. No álbum constam 10 canções: “Tubarões Voadores” (Arrigo Barnabé/Luis Gê), “Crotalus Terríficus” (Arrigo Barnabé/Paulinho da Viola), “Mística” (Arrigo Barnabé/Roberto Riberti), “Neide manicure pedicude” (Arrigo Barnabé/Paulo Barnabé/Bozo Barretti), “Canção do astronauta” (Arrigo Barnabé), no lado A; e “Kid supérfluo – consumidor implacável” (Arrigo Barnabé/Ricardo Porto), “Papai não gostou” (Arrigo Barnabé/Bozo Barretti), “Lenda” (Arrigo Barnabé/Hermelino Neder/Eduardo Gudin/Roberto Riberti), “A Europa curvou-se ante o Brasil” (Arrigo Barnabé/Bozo Barretti/Carlos Renó), e “Mirante” (Arrigo Barnabé/Carlos Renó), no lado B. Tal como em *Clara Crocodilo*, a temática poética principal do LP *Tubarões Voadores* é a desumanização

do indivíduo nas metrópoles. Os personagens monstruosos de Arrigo (Clara Crocodilo, Tubarões Voadores, Crotalus Terríficus etc.) expressam esse caráter desumanizador do ser ao mesmo tempo em que reafirmam a violência social presente na metrópole moderna. No entanto, das 10 canções do álbum *Tubarões Voadores*, iremos destacar aqui a faixa título do LP e “Kid Supérfluo” para discutir a tensão entre pop e vanguarda no trabalho de Arrigo Barnabé.

“Tubarões voadores” é uma canção construída totalmente a partir de Histórias em Quadrinhos (HQs), um elemento da cultura pop por excelência. Trata-se de uma canção construída por *módulos musicais* (uma técnica também utilizada no LP *Clara Crocodilo*). Assim, não há uma linearidade na canção e nem tão pouco o convencional “refrão”, geralmente o aspecto mais apropriável da música popular pelo ouvinte. Além disso, a canção está entremeadada por ruídos, efeitos sonoros e intervenções rápidas de *clusters*, que fragmentam o discurso sonoro e dificultam a linearidade da escuta. A canção se comporta como um HQ, quadro a quadro, posto que “Tubarões voadores” foi musicada por Arrigo a partir de uma história em quadrinho de Luiz Gê. Vejamos, a seguir, a letra da canção:

Feche as janelas Joãozinho
Ou seremos comidos pelos...
Tubarões Voadores
Pânico não resolve nada
Sim, são os Tubarões Voadores!
Eles surgem repentinamente!

Tubarões Voadores

Sua caixa craniana
Esculpida em um único pedaço cartilaginosa
Formam uma estrutura poderosamente sólida!
De nada adianta fugir
Estes são os...

Tubarões Voadores

Não! A minha filha não!
Gritar não é recomendável
A minha filh...
Afiml essa é a harmonia da vida

Por isso feche portas e janelas Joãozinho!!!
Não adianta nada deixar a janela apenas entreaberta
As janelas devem ter grades
E as portas, trancas
As trancas, cadeados
E os cadeados, fechos de segurança
Pois no coração do prudente repousa a sabedoria!

Em “Tubarões voadores” há inúmeros elementos oriundos da cultura de massa, que, utilizados de modo a quebrar a linearidade e a repetição da própria cultura de massa, reorganizam o sentido de música pop no Brasil da época, dos anos 1980. Trata-se de uma música pop que se utiliza da cultura de massa não apenas como meio de divulgação, mas como matéria prima para a canção. Elementos extraídos do rádio, em especial, de programas supostamente jornalísticos que cobriam, com uma dramaticidade piegas, os boletins policiais, como os programas de Gil Gomes e Afanásio Jazadji, programas que fizeram muito sucesso nas rádios AM de São Paulo, durante a década de 1980, e que estão presentes na dicção “dramática” de Arrigo ao longo de toda a canção. Os módulos musicais, compostos a partir de cada estrofe da letra, por sua vez, criam uma sensação visual da canção (baseada em HQs), reforçada pela introdução de efeitos sonoros, que dão a sensação de “profundidade” e de simultaneidade de acontecimentos sonoros.

A canção é interpretada por Arrigo e Vânia Bastos. O primeiro tem a incumbência da narrativa, e a segunda de pontuar, cantando efetivamente, alguns trechos, fazendo assim um contraste entre fala e canto (se assemelhando à expressividade vocal do *Sprechgesang*

desenvolvido por Schoenberg). Assim, Arrigo propõe um canto-falado na música (*Sprechgesang*), fazendo, ele mesmo, em alguns momentos, inflexões dramáticas *kitsch* – próximas às utilizadas pelos locutores dos programas de rádio citados, como, por exemplo, quando expressa um grito de dor, pela perda da filha (devorada pelos Tubarões Voadores): “Não! A minha filha, não!”. O recurso da “trilha sonora dentro da canção” (efeitos sonoros) reforça o caráter narrativo bem como os aspectos *kitsch* e da simultaneidade de camadas de sons (profundidade). No trecho “Gritar não é recomendável/ A minha filh...”, a frase não é completada, pois se ouve um ruído de uma cabeça sendo decepada, ou devorada, por um dos Tubarões Voadores. Além disso, quando “Joãozinho” está “brincando” há uma citação de “Ciranda, Cirandinha”, o que denota o aspecto infantil do personagem.

Por fim, “a superposição de vozes e instrumentos em tonalidades diferentes criam para a percepção do desenho uma profundidade que dá a ilusão de movimento” (OLIVEIRA, 1990, p. 121). Nessa canção, há a nítida impressão de termos uma ação cinematográfica (de desenho animado) ocorrendo a cada instante. Arrigo, assim, traz para a canção, juntamente com a utilização de técnicas da vanguarda musical europeia do século XX (como o *Sprechgesang*, a simultaneidade, a profundidade, a quebra da linearidade), elementos da cultura pop. Mas não se trata, aqui, da simples utilização de instrumentos oriundos do pop-rock (como a guitarra elétrica ou outro), e sim de procedimentos que refazem o ritmo da escuta da canção, envolvida, agora, num clima de suspense de uma história em quadrinhos e com uma dramaticidade própria, como a encontrada em alguns filmes de desenho animado e/ou em certos programas de rádio de aspecto piegas.

Se a canção “Tubarões voadores” foi composta a partir da cultura pop, “Kid supérfluo – consumidor implacável” é um comentário crítico à própria música pop – no caso, o pop-rock da época muito calcado na *new wave*. O rock, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, Premê, Língua de Trapo e o grupo Rumos sempre

se utilizaram de uma “roupagem roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do rock. Mesmo Itamar Assumpção por vezes também se aventurou por esse caminho. Trabalhos como a pseudo-ópera de Arrigo Barnabé, *Gigante Negão* (1998), por exemplo, foi composta para uma banda de rock pesado. Mas essa utilização de elementos do rock por parte da Vanguarda Paulista, muito mais uma utilização criativa que propriamente padronizadora, não impediu que alguns grupos, como o Língua de Trapo, por exemplo, criticassem abertamente o rock. Desde canções como “Os metaleiros também amam” até “Como é bom ser punk”, entre outras, o rock contemporâneo é criticado abertamente. Entretanto, há uma crítica “velada”, em uma das canções de Arrigo Barnabé, ao aspecto altamente mercadológico do rock – uma música, segundo essa canção, feita sobretudo para se ganhar dinheiro –, e que nos parece ser uma crítica mais contundente e explicativa do que as realizadas pelo Língua de Trapo. Essa crítica encontra-se em “Kid supérfluo – consumidor implacável”, gravada no LP *Tubarões Voadores*, em ritmo dançante, repetitivo, e com uma instrumentação muito similar ao pop-rock dos anos 1980 do Brasil (baixo, guitarra, bateria e teclado eletrônico). Para se entender o contexto da crítica faz-se necessário acompanhar o sentido geral da letra, que é a seguinte:

Kid Supérfluo, consumidor implacável
Que su-su-sucesso, no supermercado
Que sex-sex-sexy, galã de vitrine
Trocou a mulher por uma TV colorida
E agora só sonha com ela
A estrela da novela, é ela, é ela
Dolores Descartável, Dolores, Dolores
Descartável
Em qualquer canal
Em qualquer horário
Kid Supérfluo, consumidor implacável

Kid e Dolores, como seus nomes completos sugerem, são dois personagens cujo traço principal é a futilidade, travestida em um consumismo desenfreado. É nesse sentido que precisamos compreender a crítica efetuada ao rock, por meio da carga simbólica de seus intérpretes. Arrigo Barnabé convidou Rita Lee para participar da gravação desta faixa de seu LP, que junto com o compositor cantou (e falou) a canção, num dueto alternado. O convite feito a Rita Lee, é preciso observar, não teve nenhuma intenção de angariar prestígio, por parte de Arrigo Barnabé, ou facilitar a venda de seu LP, pegando uma carona, por assim dizer, na fama e na popularidade de Rita Lee. Ao contrário, esse convite, totalmente calculado, foi feito exatamente no sentido de criticar esse aspecto do *show business*. Segundo Arrigo, Rita Lee aceitou o convite por se tratar de uma “pessoa muito inteligente” (FENERICK, 2007, p. 139). E, assim, ele pôde utilizar a carga simbólica que a ex-cantora dos Mutantes carrega consigo – a de ser o maior nome feminino do rock brasileiro – para criticar o próprio rock. Rita Lee, na canção, é “Dolores Descartável”, mas também é simbolicamente o rock, e é este que está “em qualquer canal, em qualquer horário”. Esse aspecto fica mais claro quando ocorre um canto-falado entre “Dolores” (Rita Lee) e “Kid” (Arrigo Barnabé), que não fazia parte da letra original, mas foi incluído no final da canção, como um improviso. O trecho que queremos destacar do canto-falado entre Arrigo e Rita é o que se segue:

Rita: Kid, my darling, você bem que poderia gravar um rockinho. Afinal, onde está sua modernidade?

Arrigo: Sim, um rock... Isso mesmo, um rock! Dinheiro? Iates?

Rita: Sim.

Arrigo: Mansões?

Rita: Sim.

Arrigo: Champagne?

Rita: Sim.

Arrigo: Mulheres?

Rita: Sim.

Arrigo: Outras coisas mais?

Rita: Sim.

Arrigo: Dolores, você podia ser a minha madrinha, não?

Rita: Sim. Que gostosura!

A crítica ao rock, efetuada por Arrigo Barnabé, é importante ressaltar, não se dá por seu aspecto alienígena em relação à música popular brasileira. O que nutre Arrigo em sua crítica não é a ideia do nacional-popular, muito vigente entre as esquerdas do país nos anos de 1960. A crítica de Arrigo Barnabé também não é exatamente contra o rock em si, mas sim ao fato deste ter sido tão facilmente cooptado pela indústria cultural, anulando-se quase que totalmente enquanto uma força contestatória e criativa, perdendo assim qualquer sentido ou interesse. Nesse sentido, o rock, segundo a crítica de Arrigo, serviria apenas para a indústria fonográfica vender discos, incrementar seus lucros e transformar os “rebeldes rockeiros” em pop-stars, ricos homens de negócio. A crítica de Arrigo ao rock, portanto, se deve ao fato de esse gênero ter sido tão facilmente assimilado pelo mercado que até mesmo sua propalada “rebeldia” vem transformando-se corriqueiramente, não importando muito o “estilo” (hard rock, heavy metal, punk-rock etc.), em mero modismo aproveitado pela indústria cultural, de onde se instala a máxima: “Se você quer ser diferente, espere um pouco, pois todo mundo vai ser diferente, igual a você...” (CORRÊA, 1989, p. 21).

No trabalho de Arrigo o elemento pop, tal qual o elemento vanguardista, é estruturante e fundamental. Ambos tratados de maneira crítica, sem uma adesão total a nenhum deles. Na esteira do tropicalismo, do qual Arrigo diz se filiar, esses elementos se colocam em permanente tensão. No entanto, como bem observou Luiz Tatit⁹, os dois projetos contidos no tropicalismo –

⁹ Luiz Tatit apresenta essa ideia em dois de seus livros: **O Cancionista** (TATIT, 1996, p. 275) e **O século da canção** (TATIT, 2004, p. 214).

o pop e o radical – se bifurcam ao longo dos anos 70 em projetos distintos, cada vez mais apartados um do outro. O pop se tornará cada vez mais pop, no sentido de massivo, e o radical cada vez mais nas franjas do mercado de música. Nos anos 1980, o pop se vestiu, no Brasil, com o chamado “rock nacional”, ao passo que para a música radical coube os pequenos espaços alternativos e independentes. Isso ofuscou, em larga medida, a compreensão do trabalho de Arrigo também como um dos aspectos da música pop da época. Se o chamado “rock dos 80” foi a introdução no Brasil do rock pós-punk e da *new wave*, o trabalho de Arrigo é um pop-rock de outra estirpe. Arrigo, mesmo sem a referência direta, possibilita ao rock brasileiro dialogar com a obra de Frank Zappa. As interconexões entre Zappa e Arrigo, seja na utilização da vanguarda, seja na utilização dos HQs, ou ainda na tensão crítica com o mercado de música do qual eles fazem parte, são evidentes, embora nunca diretas e/ou feitas conscientemente. Portanto, o pop-rock brasileiro dos anos 1980 não se constituiu apenas de bandas coladas no pós-punk anglo-americano. Havia uma sobrevida do rock mais radical, que tensionava os limites tanto do pop como da vanguarda, como no caso de Arrigo Barnabé.

Referências

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAVAZOTTI, André. **Processos seriais na música de Arrigo Barnabé**: as oito canções do LP *Clara Crocodilo*. Dissertação de Mestrado em Música. Porto Alegre: UFRS, 1993.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda**: mídia, consumo x mercado. Campinas: Papirus, 1989.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista – 1979-2000. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FENERICK, José Adriano. Aspectos da vanguarda na canção popular: Tom Zé e Arrigo Barnabé. In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tania da Costa (orgs.). **Música Popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015, p. 153-174.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fabio A. The adventures of a technique: dodecaphonism travels to Brazil. In: WATSON, David; FRASSINELLI, Pier Paolo (orgs.). **Traversing transnationalism: the horizons of literacy and cultural studies**. New York: Rodopi Press, 2011, p. 209-226.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fabio A. Appropriation in reverse; or, what happens when popular music goes dodecaphonic. In: DURÃO, Fabio A. (org.). **Essays Brazilian**. Rockville: Globalsouth Press, 2016, p. 132-148.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUYSEN, Andreas. **Después de la Gran División: modernismo, cultura de masas, pós-modernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1986.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Reino Unido: Open University Press, 1990.

OLIVEIRA, Fátima A. D. de. **Trilha Sonora: topografia, semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de 70 e 80**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

OLIVEIRA, Laerte F. **Em um porão de São Paulo**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

As faces sedutora e violenta do “progresso” em Adoniran Barbosa¹

*Thiago Fernandes Franco*²; *Lucas Salvador Andrietta*³;
*Thiago Aoki*⁴; *Robson Gabioneta*⁵; *Fernando Pedrazolli Filho*⁶

Resumo: Compreendendo a produção artística como desveladora de relações sociais em seu contexto, o objetivo desse artigo é analisar as canções do sambista Adoniran Barbosa, relacionando-as a discussões acerca do progresso. Para tanto, retomamos parte do debate sobre desenvolvimentismo no Brasil, apresentando uma visão de progresso recorrente no ideário brasileiro. Depois, analisamos como este é retratado nos sambas de Adoniran. Constatamos que o progresso aparece em sua obra de maneira contraditória (sedutora e violenta), através da perspectiva de personagens que o vivenciam de uma forma que lhes é exterior e incontornável.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa. Progresso. Desenvolvimento. Samba.

¹ Recebido em 20/06/2017 e aprovado em 10/11/2017.

² Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre e Doutor em Desenvolvimento Econômico (Unicamp). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais – Política e Sociologia (Unicamp).

³ Mestre e doutorando em Desenvolvimento Econômico (Unicamp). Bacharel em Ciências Econômicas (Unicamp).

⁴ Mestre em Sociologia (Unicamp). Bacharel em Sociologia (Unicamp).

⁵ Mestre em Filosofia (Unicamp). Bacharel em Filosofia (Unicamp). Graduando em Sociologia (Unicamp).

⁶ Doutorando em Ciências Sociais (Unicamp). Mestre em Sociologia (UFSCar). Bacharel em Ciências Sociais (Unicamp).

O Grupo: integrado por membros de formações diversas, dedica-se a atividades de pesquisa e extensão que exploram as fronteiras e conexões entre o universo artístico do samba e o campo acadêmico das Humanidades.

The enticing and the violent faces of progress in Adoniran Barbosa

Abstract: Assuming that artistic production unveils social relations in its context, the purpose of this paper is to analyze Adoniran Barbosas's songs, relating them to the debate on *progress*. Therefore, the paper resumes part of the discussion on developmentalism in Brazil, setting forth an approach to progress very influent in Brazilian Social Thought. Then, the paper analyzes how progress is depicted in Adoniran's *sambas*. We conclude his work represents progress in a contradictory way (enticing and violent), through the perspective of characters who experience it as an extraneous and uncontrollable process.

Keywords: Adoniran Barbosa. Progress. Development. Samba.

Las facetas seductora y violenta del progreso en Adoniran Barbosa

Resumen: Tomando en cuenta que la producción artística desvela relaciones sociales de su contexto, el propósito de este artículo es analizar las canciones del sambista Adoniran Barbosa, relacionándolas a las discusiones acerca del progreso. Para tanto, retomamos parte del debate sobre el desarrollismo en Brasil, presentando una visión del progreso muy influyente en el ideario brasileño. Constatamos que el progreso es retratado en su obra de manera contradictoria (seductora y violenta), desde el punto de vista de personajes que lo vivencian como un proceso ajeno y incontrolable.

Palabras-clave: Adoniran Barbosa. Progreso. Desarrollo. Samba.

Introdução

Buscaremos no presente artigo analisar e estabelecer conexões entre a produção artística de Adoniran Barbosa e a integração do Brasil às novas formas de sociabilidade europeias – vulgarmente chamadas de “progresso”. Nos importa observar que esse “progresso” em constante processo de construção (e/ou imposição) na sociedade brasileira – contém entre seus mais simbólicos capítulos as rápidas transformações sociais que se deram na cidade de São Paulo durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 – momentos vividos e apreendidos pelo nosso compositor. O que procuraremos explicitar é que por meio desses registros de Adoniran, podemos perceber duas faces do “progresso”: uma sedutora e outra violenta. Porém, antes de adentrarmos no cerne dessa relação, é importante pontuarmos aqui algumas questões que permearam nossa discussão, já que trabalhar

academicamente com a obra de uma figura icônica como o sambista paulista mostra-se um desafio repleto de armadilhas.

Primeiramente, há que se ter em mente que a música popular tem também suas facetas afetivas e sedutoras. Isso nos exige o que Pierre Bourdieu chamou de “exercício constante de vigilância epistemológica”, ou seja, a necessidade de subordinar “o uso de técnicas e conceitos a um exame sobre as condições e os limites de sua validade” (BOURDIEU, 2002, p. 16). Tentaremos, neste sentido, nos esquivar de uma certa “ode à genialidade” do compositor, e também de enquadramentos rasteiros que tentam vincular mecanicamente seu discurso a determinadas categorias. Esperamos com isso fugir de estereótipos e anacronismos.

Em segundo lugar, ao trabalhar a música popular como objeto acadêmico, deparamo-nos com a difícil tarefa de conseguir realizar uma análise multifacetada sobre os seus inúmeros elementos e perspectivas. Ao tratar a questão historicamente, o pesquisador Marcos Napolitano defende a necessidade de articular duas abordagens distintas usualmente empregadas: um olhar externo à obra e um olhar interno que procura suas articulações internas, estruturais (cf. NAPOLITANO, 2007, p. 154)⁷.

Outra dificuldade posta para nossa análise é o modo complexo pelo qual o compositor elabora suas canções, com vários personagens cujas subjetividades caminham para diferentes sentidos e acabam por compor uma polifonia de eu-líricos. Como registra um de seus biógrafos:

Primeiro, surgiu o cantor-compositor, que fez pouco sucesso; depois revelou-se ator, fazendo um sucesso tão grande que, nos anos 1960, muita gente se surpreenderia ao descobrir que Adoniran era cantor-compositor (MUGNANI JR., 2002, p. 44-45).

⁷ Segundo Napolitano (2007, p. 154), a história, a sociologia e a comunicação tendem mais para o primeiro caso, a semiótica, a musicologia e as letras tendem ao segundo.

Em 1955, depois de quase 20 anos de trabalho como ator, locutor, cantor e compositor, o artista criou, junto com o produtor Osvaldo Moles⁸, o programa de rádio "História das Malocas", uma "viagem costeira pela vida dos humildes" (CAMPOS JR., 2009, p. 326), de estrondoso sucesso. Ambientado no Morro do Piolho, Adoniran dava vida a Charutinho, um estereotipado rapaz negro, malandro, avesso ao trabalho, pois "trabaió é polnografia" (CAMPOS JR., 2009, cap. 12). No programa, se vivenciava, de forma cômica, o duro cotidiano de uma favela em uma cidade que se transformava abruptamente: o despejo, a falta de luz, o fogão a lenha, as amizades, o matrimônio, as festinhas e a presença de autoridades policiais e oficiais de justiça, enfim, o "pogrêssio". Algumas de suas músicas mais conhecidas são da época desse programa e dialogam com os acontecimentos do mesmo (MATOS, 2001, p. 268-269)⁹.

O que gostaríamos de destacar por hora é que na produção artística de Adoniran são múltiplos os discursos que se entrecruzam¹⁰. Assim, em um dos primeiros estudos acadêmicos realizados sobre o artista, o pesquisador Valter Kraushe afirma que

⁸ Osvaldo Moles foi uma importante figura da cultura à sua época, tendo atuado nas áreas de jornalismo, literatura, cinema, televisão, publicidade e marketing político. Foi uma personagem fundamental para o sucesso de Adoniran no rádio, quando este foi alcunhado de "milionário criador de tipos cômicos" e Moles o "milionário criador de programas" (CAMPOS JR., 2009, p. 162).

⁹ Parte do acervo foi destruído e a outra parte foi mantido no Museu Adoniran Barbosa. Para uma breve apresentação de Osvaldo Moles e seu processo de criação com Adoniran ver capítulo *Histórias das Malocas* de Rocha (2002, p. 87-112).

¹⁰ Para uma discussão com intenções didáticas sobre o modo como Adoniran cria seus enredos e seus personagens em comparação com o filósofo grego Platão que se utiliza de procedimentos semelhantes ver Franco, T. F.; Andrietta, L.; Gabioneta, R. (2014).

o cantor atravessou a cidade, incorporando personagens e entonações [...]. A imagem que nos ficou de Adoniran Barbosa resultou dessa assimilação. Por isso, tal máscara tornou-se síntese e mosaico, representando um conjunto de dramas populares revividos em sua sonoridade, em sua gramática, em sua sintaxe, na estrutura de um modo de cantar (KRAUSHE, 1985, p. 27-28).

Diante desse quadro, é interessante notar que esse aspecto não é exclusivo de Adoniran, uma vez que, no século XX, a canção popular aparece, especialmente a partir de sua difusão massiva, como um dos elementos mais fecundos para compor esse “conjunto de dramas populares”. Desta forma,

a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (MORAES, 2000, p. 204-205).

Consideramos que, mesmo diante de tantas armadilhas – e talvez aí esteja o seu grande potencial – há muito interesse em se tratar a obra de Adoniran Barbosa enquanto objeto acadêmico: um ator-compositor-intérprete cujas elaborações partem de sua experiência urbana, de suas observações, atuando como cronista de sua época (cf. BORGES, 2015), especialmente no que diz respeito ao registro do modo de vida das classes populares, fonte de grande parte de seus personagens¹¹.

Com efeito, o que sugerimos, a partir de suas biografias, é que podemos entender Adoniran Barbosa como *mais uma* das personagens do paulista João Rubinato¹²; este, um “quase

¹¹ No Brasil, destacam-se nesse terreno sambistas como Noel Rosa, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Nei Lopes e Bezerra da Silva, mas também Luiz Gonzaga e tantos outros.

¹² Essa interpretação é proposta por Mugnaini (2002, p. 12).

paulistano", filho de imigrantes italianos, nascido em Valinhos – à época, distrito de Campinas. Faz parte da construção da personagem Adoniran as frequentes declarações contraditórias de João Rubinato sobre fatos de sua biografia, como o seu próprio nascimento, que teria se dado em 06 de agosto de 1910 (cf. CAMPOS JR., 2009, p.46) ou em 6 de julho de 1912 (cf. MUGNAINI JR., 2002, p.13), posto que "sempre fez questão de brincar com o próprio passado, modificando-o quase ao bel-prazer, valorizando a lenda acima da verdade" (*idem*, p. 11).

Outro ponto alto dessa construção foi a substituição de seu nome de batismo – "muito macarrônico" – pelo nome que o tornou consagrado – homenagem a duas figuras que tinha em alta estima: Adoniran Alves e Luiz Barbosa (cf. CAMPOS JR, 2009, p. 32).

Adoniran Barbosa foi um artista plural, tendo destaque no rádio-teatro e no cinema. Sob nosso ponto de vista, a forma como encarou sua veia de ator pode talvez ser apontada como uma das razões pelas quais o artista fundiu-se às suas personagens, predominantemente o próprio Adoniran Barbosa (cf. FRANCO et al., 2014). Foi por meio dessas personagens que Adoniran interpretou, do ponto de vista dos subalternos, as transformações sociais de seu entorno. O que estamos propondo, portanto, é que Adoniran Barbosa – como outros artistas populares – *também* deve ser encarado como um dos grandes "intérpretes do Brasil" – categoria usualmente exclusiva de autores consagrados na Universidade e, portanto, mais que um "objeto de estudo", um "sujeito" que produz saber sobre a realidade.

Mesmo que o texto tencione categorias geralmente mobilizadas na academia, cumpre observarmos que existe, inclusive, o aval acadêmico necessário para a canonização de Adoniran enquanto *intérprete*, posto que a relevância de suas composições para a compreensão de sua época passou, por exemplo, pelo crivo do crítico literário Antônio Candido, que em texto presente no encarte do LP "Adoniran Barbosa" argumentou que

a fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as Cantinas do Bexiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará, misturada vivamente com a nova, mas, como o quarto do poeta, também “intacta, boiando no ar” (Candido *apud* BARBOSA, 1975).

Compreendemos, portanto, que a produção artística do compositor desvela relações e tensões sociais do período em que viveu. Partindo desse pressuposto, dentre muitos nexos que poderiam ser estabelecidos entre sua obra e seu tempo histórico, o presente artigo debruça-se especificamente sobre a noção de “progresso”, temática recorrente nas canções e na própria biografia do cantor, e cuja reflexão pode também ser encontrada nos ideários políticos, econômicos e sociais da época.

Progresso à brasileira

No Brasil, o ideal de progresso foi particularmente associado às concepções de modernização social e desenvolvimento econômico. A partir dos anos 1950, tornou-se hegemônico no meio político e acadêmico o debate em torno da necessidade de substituir um “velho” Brasil – colonial, rural, arcaico – por um “novo” país – moderno, industrial, urbano. Esse “modo de pensar” que opõe ou sobrepõe o novo ao velho, o moderno ao arcaico, o progresso ao atraso, foi chamado por Martins (1981) de “estilo de pensamento dualista”.

A partir dessa década, o conjunto de políticas econômicas decorrentes desse debate veio a ser chamado de desenvolvimentismo. Tendo o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL) como seus principais representantes – em diversas correntes políticas mais à direita ou à esquerda –, pregava-se de forma consensual a necessidade de industrialização do país como via de modernização econômica e social. Ou seja, a necessidade de saída da condição de um país “atrasado”, caracterizado por relações econômicas marcadamente coloniais e rurais, bem como relações sociais arcaicas, para uma inserção na economia industrial global.

Tanto no período pré-ditadura civil-militar quanto após o golpe de 1964, essa noção de “desenvolvimento” – ora em sua versão mais progressista, ora mais conservadora – orientou as políticas econômicas do Estado brasileiro em torno da industrialização e urbanização do país e foi responsável por forjar um verdadeiro desejo nacional de “modernização”, juntamente com um certo embaraço quanto ao seu passado, tido por “arcaico”, “atrasado”, rural e colonial.

Um dos resultados concretos do conjunto das políticas desenvolvimentistas implementadas ocorreu nos anos cinquenta quando, após séculos de relações coloniais marcadamente rurais, a população urbana ultrapassou a população do campo. A cidade de São Paulo foi o centro da urbanização e industrialização do país e abrigou – em condições cada vez mais precárias – milhões de migrantes de todas as regiões. Esses migrantes ali se instalaram, provisória ou permanentemente, e fizeram crescer as periferias – cada vez mais distantes do centro. De pequena e provinciana até meados dos anos 1930, num curtíssimo período de tempo São Paulo tornou-se a maior metrópole e polo industrial da América Latina.

O que gostaríamos de destacar é que as práticas e concepções desenvolvimentistas orientadas pelo ideal de progresso – tanto à esquerda como à direita – tiveram um referencial ancorado no chamado “pensamento dualista”. Este baseia-se numa visão

linear e evolucionista da história que, aplicadas às análises sobre os “problemas brasileiros”, criou a ideia da existência de dois Brasis: um Brasil “moderno”, associado ao desenvolvimento urbano-industrial, e outro “arcaico”, associado ao seu “passado rural”, que estaria fadado a desaparecer. Segundo essa lógica etapista de desenvolvimento, fazia-se necessária a destruição do “passado arcaico” para a imposição de um tipo de desenvolvimento capaz de modernizar o país.

Foi dessa forma que se tornou hegemônico um ideal de progresso no Brasil, com referências ideológicas do ISEB e da CEPAL, baseado nas proposições de desenvolvimento nacional por meio de uma lógica de superação do sub-desenvolvimento, pela via reformista ou pela imitação da trajetória dos países “centrais”. Neste sentido, a imposição de tal projeto nacional ocorreu de forma excludente e violenta¹³.

O que sugerimos é que são os fragmentos dessa história que compõem boa parte das narrativas das personagens de Adoniran que testemunharam “na pele” a complexidade contraditória do “progresso”. Acreditamos que a obra do sambista, tanto quanto as obras acadêmicas, nos ajudam a compreender como ocorreu esse fenômeno. Adoniran atuou – como queremos defender – como um cronista do “progresso” em São Paulo e as histórias contadas pelas suas personagens representam um retrato da relação entre o “progresso” – e sua versão desenvolvimentista – e a camada da população afetada negativamente por ele na cidade de São Paulo: migrantes, negros, trabalhadores precários e moradores das periferias em constante deslocamento.

¹³ Análises acadêmicas críticas a esse “dualismo” do ISEB e da CEPAL podem ser encontradas nas tradições de pensamento da chamada Escola Sociológica Paulista (ESP) e na obra do autor Francisco de Oliveira (2003). Para os críticos, o dualismo esconde propositamente as especificidades históricas da formação social brasileira quando é proposto e imposto por um projeto de modernização ao mesmo tempo sedutor e violento. Sobre a inserção do ISEB e da CEPAL no pensamento brasileiro: Bielschowsky (2000); Martins, (1981); Miceli, (1987) e Oliveira (2003).

As faces sedutora e violenta do progresso nas letras de Adoniran¹⁴

Quando ouvimos as canções de Adoniran Barbosa, o tempo e o lugar em que o sambista compunha saltam aos olhos¹⁵. Adoniran é testemunha privilegiado do epicentro do processo de "modernização" "brasileiro": a cidade de São Paulo crescendo de forma bastante acelerada. O "progresso", que sua obra registra de forma rica, abundante e sagaz, é retratado com complexidade, ressaltando suas contradições a partir de vários enredos e personagens que expressam as dimensões cotidianas e concretas plurais desse "progresso": o trabalho, a migração, a moradia, os despejos, as novidades tecnológicas, entre outros.

A essa altura, talvez seja o caso de nos explicarmos um pouco. Não é exatamente o "progresso" – em abstrato – que seus sambas expressam, mas, além dele, a saga cotidiana de um *certo tipo de gente, diante* desse "progresso": suas necessidades, medos e desejos. Essas personagens que habitam o universo do sambista pertencem a grupos *específicos* da população. São os "vagabundos que não tem onde dormir" ("Abrigo de vagabundos"); ou os trabalhadores "cortando grama no barranco da avenida [23 de maio]" ("Triste Margarida") ou trazendo na marmita "ovo frito, arroz-feijão e torresmo à milanesa" ("Torresmo à milanesa"). É ainda o "pobre que, quando come galinha, ou está doente, ou a galinha"¹⁶. É a perspectiva de uma gente que não controla o "pogréssio", coisa da qual apenas "se escuita falar" ("Conselho de mulher"). É através dessa gente

¹⁴ Iremos nas próximas páginas desenvolver as ideias apresentadas no texto *O progresso na obra de Adoniran Barbosa* (FRANCO et al., 2014).

¹⁵ Adoniran compôs e gravou de forma esparsa ao longo de sua trajetória e teve músicas gravadas por muitos artistas, dentre os quais se destacam os Demônios da Garoa. Algumas de suas mais conhecidas obras foram gravadas nos elpês de 1974, 1975 e 1980, os quais citamos como referência. Para uma apresentação sistematizada dessa discografia, ver a segunda parte da dissertação de Marcus Vinícius da Silva (2012, p.117-205).

¹⁶ Frase do Barão de Itararé recitada no início de "No Morro do Piolho".

que fala Adoniran: assumindo eu-líricos que contam histórias de vizinhos, amigos, conhecidos e desconhecidos; histórias que poderiam ser a sua própria ou a de qualquer pessoa dessa faixa subalterna da população.

O caráter do “progresso” cantado por Adoniran está condicionado, portanto, por este olhar particular. Desde a perspectiva daquelas pessoas subalternizadas, que *vivem* essas transformações intensamente, e de cuja atividade cotidiana depende(u) a construção da nova metrópole latino-americana. O “progresso” aparece, portanto, como uma força que lhes é exterior e incontrolável – ante a qual se resiste e/ou se adapta. Como tal, os *atinge* de forma contraditória: sedutora e violenta, no sentido literal e no sentido figurado.

Cumpramos notar que a violência aparece nas canções barbosianas em suas muitas formas, tanto as mais personalistas, passionais e imediatas (“brigas de casais”, por exemplo), quanto suas formas mais institucionalizadas, que trazem a constatação de que o “progresso” à brasileira não garante “lugar ao sol” para todos. Mas Adoniran também não deixa de registrar o aspecto sedutor do “progresso”, aspecto este que atrai, que fascina e que funciona como o mecanismo de disseminação dessa ideologia.

Seu elemento mais visível provavelmente se dá na disseminação das descobertas da esfera técnico-científica, que modifica o modo de vida, hábitos e personalidades. Portanto, uma das facetas mais aparentes desse “progresso” é a vasta quantidade de mercadorias, objetos, utensílios, bugigangas, badulaques, ferramentas e ornamentos que são oferecidas – mesmo àqueles que nunca terão acesso a elas – para o consumo. Essa aparente abundância se apresenta como forma de apreciar, medir e atestar o “progresso”. Nesse sentido, não importa se o consumo cresce a partir do estímulo à posse de inutilidades, à criação de necessidades inexistentes ou à imposição da rápida e repetida obsolescência. Em qualquer uma de suas variantes, o processo, ao mesmo tempo, ressignifica o fenômeno da pobreza,

que para além das carências mais básicas do ser humano, gradualmente incorpora o sentido de não possuir um certo conjunto de mercadorias, símbolos por excelência da prosperidade prometida – exercendo grande violência simbólica.

No repertório de Adoniran, podemos observar como a introdução de várias dessas novidades tecnológicas afetou a vida daquela gente. A luz elétrica, o rádio, a televisão, o automóvel, o metrô e várias outras dessas mercadorias aparecem no cancionário barbosiano não apenas como elementos que *ilustram* um período ou uma situação, mas como *eixo central* para várias das tramas musicadas pelo sambista. Esses “veículos do progresso” não são retratados apenas em suas virtudes, mas exercem um papel quase sempre ambíguo e duvidoso. Como na vida “real,” não são elementos *passivos* da trama. Muito pelo contrário.

Descoberta e dominada no final do século XIX, e utilizada na iluminação pública da cidade de São Paulo a partir de 1905, a eletricidade proporcionou transformações radicais na relação dos humanos com a natureza, do trabalhador com a máquina, da produtividade, *etc.* A possibilidade de garantir a iluminação durante a noite alterou completamente o uso de um tempo que antes fora reservado ao descanso ou, no máximo, àquelas atividades permitidas pelo uso de velas, lampiões e outros objetos do tipo. Mas assim como o saneamento básico, a pavimentação das vias e quase todos os outros “bens públicos”, a luz elétrica demora muito a chegar nas diversas regiões da cidade, que recebem o serviço com atraso e precariedade. O descaso atinge especialmente os bairros periféricos e a desigualdade no acesso dessas novidades continua sendo, nos dias atuais, uma profunda marca (“política”) do “progresso”.

Imaginemos a título de exemplo, o esforço necessário para organizar um ensaio de escola de samba antes da eletricidade. Era preciso sair pelas ruas antes que *escuireça* para avisar a vizinhança e, no caminho, aproveitar para comprar o querosene e as velas para manter os candeeiros acesos e o terreiro iluminado

– bem como o “mé que matou o vigia”. Como Adoniran mostra em “Acende o candeeiro”, do contrário faltaria *combustívi* e o ensaio não poderia acontecer.

Já em “Luz da Light”, durante uma roda de samba numa casa no morro, a luz “pifa”, obrigando os participantes a “apelar para a vela”. O narrador dá a entender que isso acontece com frequência, mas uma inversão cômica na trama relativiza a precariedade do serviço: “Se não tem [luz] não faz mal/a gente samba no escuro/que é muito mais legal/e é natural”. Em seguida todos dão um grito de alegria e ficam torcendo para que a energia volte apenas no outro dia. A alegria é tanta que faz o dono da casa desconfiar que alguém teria propositalmente roubado um fusível com a intenção de produzir – ou restaurar – o escuro. Através de sucessivas inversões no curto enredo, a letra mostra os contraditórios efeitos dessa transformação tecnológica nos hábitos e prazeres de pessoas frente a um modo de vida em mudança rápida e radical (cf. FRANCO et al., 2014).

Outro ponto importante do “progresso” é a massificação dos novos “meios de comunicação”. O rádio – palco do máximo brilho de Adoniran e elemento central da sociabilidade do período – é o elemento-chave em “Já fui uma brasa”, na qual Adoniran – já tido por obsoleto, “cinza” – dialoga com os “meninos desse tal de iê-iê-iê” – “brasa” – e é também no rádio que Violão da Silveira de “Mulher, patrão e cachaça” descobre que sua amada Cuíca de Souza se casara com o amigo Cavaquinho de Oliveira Penteadado, todos os três antigos parceiros de batucadas na Favela do Vergueiro¹⁷. Em “Jabá sintético”, a companheira do eu-lírico, grávida, observa pela – recém-chegada – televisão o anúncio dessa pitoresca inovação, que lhe desperta o desejo. É também através desses meios de comunicação que se espalham no Brasil formas absurdas de consumo e celebração, completamente inadequadas à realidade local, como quando Adoniran ironiza na tragicômica “Véspera de natal”.

¹⁷ Surgida na década de 1950, a história da Favela do Vergueiro tem sido estudada no contexto da modernização da cidade de São Paulo. cf. Lara (2011).

O automóvel, por seu turno, é reconhecido como causador de grandes mudanças no ritmo da vida na cidade. Inclusive, o atropelamento é mortífero – como dito tanto em “Tiro ao Álvaro” quanto na trágica “Iracema”, personagem provavelmente despreparada para a velocidade dos *astromóvi*, e que apesar de repetidos avisos, foi atingida enquanto cruzava a icônica Avenida São João; ao que o próprio noivo destaca: “o chofer não teve culpa, Iracema, paciência”. Ainda quanto ao trânsito, noutra canção, a protagonista é o próprio Viaduto Santa Ifigênia, que “ficou tão bonito que não vai dá mais pra ninguém morar lá embaixo”; enquanto na supracitada “Triste Margarida”, o mote é a inauguração do metrô.

Mas para além do avanço técnico-científico, outro aspecto da modernização de São Paulo compõe a face contraditoriamente sedutora do “progresso”: a possibilidade de ascensão social. Se, por um lado, o acesso aos seus benefícios é desigual, por outro a própria dinâmica social cria caminhos através dos quais é possível *almejar* algum grau de mobilidade ascendente. No mundo dito “moderno”, não são *apenas* títulos de nobreza, origem familiar, cor da pele ou gênero que servem para discriminar as pessoas, mas, *também* o dinheiro e o consumo. Embora a riqueza não se sobreponha totalmente a outros tipos de discriminação ou prestígio social, ela abre espaços novos de (limitada) ascensão, lenta e heterogeneamente preenchidos por uma classe que emerge de origens diversas¹⁸. Assim, os migrantes que chegaram à cidade “com uma mão atrás e outra na frente” (“Aguenta a mão, João”) puderam vislumbrar certa ascensão social através do trabalho, justamente porque *alguns* dentre seus semelhantes atingiram este objetivo.

Nessa ascensão, o aspecto mais decisivo é a aquisição de moradia própria, não apenas para se ver livre do aluguel, mas também para ajudar a quem não tem. Além disso, é importante ter uma casa “legalizada, [que] não se pode demolir”, escapando assim do assombroso medo do despejo – realidade vivida

¹⁸ Cf. Veblen (1980).

por grande parte da população em São Paulo (e muitas outras cidades brasileiras) desde aquela época até os dias de hoje, frequentemente refém da arbitrariedade e/ou da lei, ou seja, da “ordem superior”.

Adoniran Barbosa registrou fartamente esse tipo de personagem que compõe o estrato social “remediado”. Em “Vide verso meu endereço”, por exemplo, a protagonista narra com orgulho sua trajetória bem-sucedida, ao mesmo tempo em que agradece a um velho amigo por ter lhe emprestado algum dinheiro – o trabalho é importante, mas sem a ajuda, provavelmente não seria o suficiente. Com a quantia emprestada, foi possível comprar uma cadeira de engraxate na Praça da Bandeira e, após anos de trabalho duro, comprar “uma casinha lá no Ermelino”¹⁹. Em “Abrigo de vagabundos”, o eu-lírico conta como conseguiu, trabalhando numa cerâmica, o dinheiro suficiente para comprar um pequeno lote no Alto da Mooca e lá construir sua maloca – novamente, com uma mão amiga, agora de João Saracura, o fiscal da prefeitura. O que é interessante é que a personagem não cai no conto do vigário meritocrático, e mescla a alegria pela sua trajetória vitoriosa com um profundo respeito por aqueles que não tiveram a mesma disposição ou sorte, aqueles “bons amigos que não quis me acompanhar” – possivelmente encarcerados ou em situação de rua. Deste modo, oferece abrigo “aos vagabundo que não tem onde dormir”.

Mesmo centradas na ideia de “sucesso” ou de ascensão pelo trabalho, essas duas canções contêm nuances e complexidades que vão muito além de uma concepção linear de esforço e mérito. Nesse mundo, sempre há certa dose de acaso, ajuda amiga e/ou favorecimentos de um supostamente neutro poder público.²⁰

¹⁹ Ermelino Matarazzo, famoso loteamento popular na Zona Leste paulistana.

²⁰ O biógrafo Celso de Campos Jr. (obra citada) retrata com bastante ênfase a recusa de João Rubinato ao caminho ingrato da “ascensão pelo trabalho” que a família queria lhe impor. Isso evidentemente não significava uma adesão ao “fazer nada”, mas que a opção por uma vida “artística” a ele fazia mais sentido, tendo se tornado um incansável trabalhador da arte de comunicar

Contraditoriamente, a lógica da acumulação de capital e a (suposta) impessoalidade dos mecanismos de Estado, impõem a mudança e a "legítima" aplicação das regras do jogo. Em "Saudosa maloca", um antigo "palacete assobradado" terá de ser demolido para dar lugar a um "adifício arto", não importando que três vagabundos o tivessem transformado em lar. Na emblemática "Despejo na favela", o oficial de justiça incorpora o papel da lei e "mesmo contra seu desejo/entregou a Seu Narciso/um aviso, uma ordem de despejo". Ele representa – passivamente? – a face mais bruta de uma lei que coloca o direito à propriedade acima do direito à moradia, uma questão que não se cansa de permanecer atual. A situação concreta em questão torna a violência ainda mais dramática: nenhuma das personagens em cena é favorável ao despejo; apenas executam seus papéis. O "dotô", que assina a petição e determina a derrubada da favela está fora de cena, inacessível a todos os presentes. Neste caso, não há o que possa ser feito para alterar as regras. A situação tragicômica fica pela constatação de que no caso da protagonista a mudança não trará grandes transtornos, pois sua "mudança é tão pequena que cabe no bolso... de trás". Mas essa mesma protagonista entende que o problema transcende este episódio, e que muitas outras famílias estão em situação muito pior: "mas essa gente aí, heim?, como é que faz?". "Não Reclama", sempre tem gente em condição pior – como o paradigmático Cibide²¹.

Desta maneira, num contexto em que a pobreza pode ser na maioria das vezes uma condição ligada ao fracasso, à frustração de uma trajetória de sucesso e à degradação, Adoniran indica em vários momentos que não a vê como algo negativo

em seus mais diversos veículos, do rádio à televisão, passando pelas telas do cinema e pelas propagandas comerciais, como a icônica estátua da cerveja Antártica em que recitava o famoso "Nóis vinhemo aqui, pra bebê ou pra cunversá?".

²¹ "Cibide ausente". Disponível em: <<http://cancropolis.blogspot.com.br/2012/12/vinil-2.html>>. Acesso em: 1º abr. 2017.

em si mesmo. Pelo contrário, o compositor reserva um lugar especial em seu universo para aqueles que fracassaram, não suportaram ou escolheram deliberadamente não pagar o preço imposto pelo “progresso” para a ascensão aos lugares sociais de maior prestígio. É assim que Mato Grosso e Joca – personagens que acompanharam Adoniran desde o programa “História das Malocas” e que protagonizam a conhecida “Saudosa maloca” – reaparecem em “Abrigo de vagabundos”. A presença dessas e outras personagens na obra de Adoniran Barbosa cria permanentemente uma tensão que explicita o caráter excludente da “modernização” da cidade, em contraste com a atração que o “progresso” exerce sobre as pessoas. Elas registram uma série de valores prévios – pelos quais valeria a pena lutar – que não estão contidos no processo “modernização”, mas são – qual Iracema – atropelados por ele.

O tratamento empático dessa parcela da população desprezada pelo sistema simbólico vigente aproxima os diferentes lugares sociais. Ao mesmo tempo, homogeneiza todas e todos subalternizados ao *status* de sobreviventes da nova realidade que se impõe, e os convida a fortalecer os elementos de solidariedade entre aqueles e aquelas que ocupariam, supostamente, diferentes posições. E reconhece que, no limite, há uma condição a que todo o mundo está exposto, a despeito de estar momentaneamente mais ou menos afortunado: o “progresso” – que pode se mostrar mais sedutor ou mais violento – aparece muitas vezes como algo externo e de certo modo incontrolável, embora não possa prescindir das pessoas para sua evolução. Há, portanto, em Adoniran, uma posição de “aceitação” do “progresso”, mesmo quando ele se mostra moralmente inaceitável, ao que sua música oferece algum alento à sua gente: “pá isquecê, nós cantemo”.

Considerações finais: o registro da história dos vencidos

Diante do que está dado pela força das transformações, e seus impactos que são relatados em tom de denúncia ou ironia nos sambas do compositor, muitas vezes não resta às personagens outra alternativa, que não se apegar à ideia de que "Deus dá o frio conforme o cobertor" e continuar "pegando as paia nas grama dos jardim", como os despejados de "Saudosa maloca". É o que aponta a pesquisadora Maria Izilda Santos de Matos, quando analisando o contexto vivido por Adoniran Barbosa, afirma que

a cidade mostrava-se violenta em seu crescimento, as transformações eram irreversíveis, criava-se uma visão idílica de um tempo-espaço perdidos ante o progresso. É um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta para a denúncia, apregoa a paciência, explicita a dor e as tensões a violência urbana (MATOS, 2001, p. 271).

O irreversível "progresso", sedutor e ao mesmo tempo violento, atravessa a vida das personagens retratadas pelo artista, levando a diferentes reações que transitam entre o entusiasmo, a indignação e o conformismo diante das mudanças e contradições. Assim, por exemplo, contrasta-se a beleza do "Viaduto Santa Ifigênia", obra arquitetônica símbolo do urbanismo higienista paulistano do período, com a tristeza de Eugênia, que lá "nasceu, viveu e conheceu o seu primeiro amor" – ressaltando o contraste entre o lugar de moradia/convivência e o lugar de fluxo.

Neste sentido, se por um lado, como vimos anteriormente, coloca-se a existência de relações sociais e econômicas arcaicas como condição fundamental para a implementação do ideário do "progresso", em especial o "desenvolvimento" urbano-industrial; por outro, Adoniran Barbosa transpõe para sua música as histórias e o modo de vida da população diante de tantas mudanças vividas, com um olhar mais próximo das relações íntimas.

É difícil aferir o alcance de uma obra artística diante da história, porém o teor das questões levantadas, por Adoniran e suas personagens, direta e indiretamente, o coloca como uma importante memória de valores compartilhados pela São Paulo do século XX diante das transformações vividas pela cidade, revelando situações e tensões muitas vezes ainda presentes. Não à toa sua produção vem sendo apropriada muitas vezes como registro relevante do modo de vida das camadas populares, despertando variados olhares acadêmicos.

Em suas “Teses sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin, inspirado alegoricamente pelo quadro de Paul Klee, coloca o progresso como uma tempestade que “impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu” (LÖWY; BENJAMIN, 2005, p. 87) – ao que poderíamos sugerir, em diálogo com Adoniran: quase um atropelamento. Diante de sua visão pessimista acerca do progresso, a única saída para o historiador que busca interromper tal catástrofe é se contrapor à historiografia oficial que coloca o triunfo dos vencedores e dominantes como exemplo a ser seguido. É preciso escovar a “história a contrapelo” (*idem*, p. 70), noutras palavras, registrar a história do ponto de vida dos vencidos – tal como fez Adoniran.

Entretanto, Adoniran muitas vezes assumiu posições dúbias diante das questões latentes no contexto em que viveu – contrastando com artistas que assumiram publicamente bandeiras políticas no mesmo período. Embora existam interpretações sobre como os sambas de Adoniran retratam formas de resistência política (SILVA, 2012), essa visão não é unânime. Segundo Moura e Nigri, o artista

nunca pôs o emprego em risco para se envolver em assuntos de classe. Não declarou guerra contra os ritmos estrangeiros quando o rock entrou de vez no país. Mesmo tendo uma música censurada, declarava-se a favor da censura em certos casos ‘senão o pessoal

abusa muito'. E costumava dizer que, em suas letras, para evitar complicações, não falava 'nem de política, nem de mulher', o que não é verdade, particularmente no tocante às mulheres (MOURA; NIGRI, 2002, p.92).

Em texto escrito para a *Folha de S. Paulo* em 1982, no qual analisa o legado do artista algumas semanas após sua morte, o poeta e crítico literário José Paulo Paes evita assumir um lado em uma suposta polarização de narrativas sobre a trajetória de Adoniran Barbosa. Esquivando-se em taxar o artista como "alienado", tampouco como "espoliador da ideologia", Paes destaca o grande êxito do "ex-metalúrgico-encanador-serralheiro" em exprimir

o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se de seu trabalho, ainda que injustamente remunerado: a erguer com as próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passe de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança²².

Neste sentido, podemos lograr a ele o êxito de trazer de maneira complexa esse registro do cotidiano do ponto de vista dos vencidos, sejam eles trabalhadores, pobres, marginalizados, migrantes ou "vagabundos", ao lado de quem Adoniran sempre se colocou. Aí talvez resida a atualidade e a permanência de sua produção artística.

Assim, qual seria a posição *pessoal* de Adoniran diante dessas transformações? Provavelmente está inscrita em cada uma dessas passagens e ao mesmo tempo em tantas outras. O que sugerimos é que esta posição é justamente *contraditória*. Como quando, já quase no final da vida, comenta a reurbanização da Sé:

²² Cf. PAES, J. P. "Samba, Estereótipos e Desforra", *Folha de S. Paulo*, Caderno Folhetim, 19 dez. 1982, p. 5.

Eu frequentava muito por aqui. Restaurantes, bilhares, namoradas, tudo aqui. Puxa vida, me dá uma saudade de uma porção de coisas que não existem mais. Eu passo e sinto um negócio em mim, não dá nem pra explicar. A praça da Sé ficou linda, agora ela é madame. Mas quando era menina pobre era mais gostoso de vir aqui conversar com ela (Adoniran Barbosa *apud* CAMPOS JR. 2009, p. 512).

E antes que alguém assuma que a contradição é neutra, lembramos que nunca o é. Ao fim, nosso “palhaço triste” (cf. *idem*, p. 525) atesta: “O progresso enfeou a cidade e endureceu as pessoas. Acho que não era preciso destruir tanto” (*apud idem ibidem*, p. 528).

Referências

- BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. LP.
- BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. LP.
- BARBOSA, A. **Adoniran e Convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. LP.
- BIELSCHOWSKY, R. **Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BORGES, Gabriel Caio Correa. **Vozes da modernidade: a lírica de Adoniran Barbosa como ponto de encontro do samba e da crônica**. Dissertação de mestrado em Letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- BOURDIEU, P. **El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

CAMPOS JR, Celso de. **Adoniran**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

FRANCO, T. F.; ANDRIETTA, L. S.; GABIONETA, R. As psiques de João Rubinato, **Filosofia Ciência & Vida**, São Paulo, v. 98, p.45-50, ago. 2014a.

FRANCO, T. F.; ANDRIETTA, L. S.; GABIONETA, R. O progresso na obra de Adoniran Barbosa, **Filosofia Ciência & Vida**, São Paulo, v. 98, p. 35-43, ago. 2014b.

KRAUSCHE, V. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LARA, F. L. G. Favela do Vergueiro e Modernização à Brasileira, **Revista Geográfica de América Central**, v. 2, n. 47E, 2011.

LÖWY, M.; BENJAMIN, W. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTINS, J. S. Introdução: as coisas no seu lugar (Da ambiguidade à dualidade na reflexão na reflexão sociológica sobre a relação cidade-campo). In: **Introdução crítica à sociologia rural**. São Paulo: Hucitec, p. 11-38, 1981.

MATOS, M. I. S. História e Oralidade: a música nos territórios de Adoniran Barbosa, **Proj. História**, São Paulo, n. 22, p. 259-275, 2001.

MICELI, S. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais no Brasil, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 2, nº 5, out. 1987.

MORAES, J. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico, **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-21, 2000.

MOURA, Flávio; NIGRI, André. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. São Paulo: Boitempo, 2002.

MUGNAINI JR., A. **Adoniran**: dá licença de contar. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, M. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões, **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2007.

OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista/o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAES, J. P. "Samba, Estereótipos e Desforra", **Folha de S. Paulo**, Caderno Folhetim, 19 dez., p. 5, 1982.

ROCHA, F. **Adoniran Barbosa: o poeta da cidade**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002.

SILVA, Marcus Vinícius da. **Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem**. Dissertação de Mestrado em Letras. Campinas: Unicamp, 2012.

VEBLEN, T. **Teoria da Classe Ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Wilson Simonal: vida e morte de um superastro negro¹

Carlos Eduardo Amaral de Paiva²

Resumo: Este texto analisa algumas passagens significativas da vida de Wilson Simonal. Sua carreira meteórica, bem como o esquecimento e o boicote de que foi vítima nos anos 1970 é tratado como um importante material para reflexão sociológica e artística. Como se sabe o envolvimento de Simonal com a ditadura militar nos anos 1960 acabou gerando uma polêmica que o afastou dos palcos. Neste artigo busco compreender como o mito da democracia racial e as relações de poder entre brancos e negros, no contexto ditatorial, nos oferecem um importante painel para elucidar como as relações étnicas podiam exercer influências sobre a posição de prestígio social, ao ponto de comprometer a carreira e todo o capital social de um artista promissor.

Palavras-chave: Wilson Simonal. Ditadura. Democracia racial.

Wilson Simonal: Life and death of a black superstar

Abstract: This text investigates only a few significant passages of Wilson Simonal's life. His meteoric career, as well as his oblivion and the boycott from which he was a victim in the 1970's are treated as an important material for sociologic reflection. The involvement of Simonal with the military dictatorship in the 1960s ended up generating a polemic that moved him away from the proscenium. In this article I seek to understand how the racial democracy myth and the power relations between black and white people in the dictatorial context offer us an important panel to elucidate the way ethnic relations could carry influence on social prestige position about to endanger the career and the social capital of a promising artist.

Keywords: Wilson Simonal. Dictatorship. Racial democracy.

¹ Recebido em 30/06/2017 e aprovado em 14/10/2017.

² Prof. Dr. de Teoria Social do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Mato Grosso. Contato: du-paiva@hotmail.com.

Wilson Simonal: vida y muerte de un superastro negro

Resume: Este texto analiza algunos pasajes significativos de la vida de Wilson Simonal. Su carrera meteórica, así como el olvido y el boicot de que fue víctima en los años 1970, es tratada como un importante material para la reflexión sociológica y artística. Como se sabe, la implicación de Simonal con la dictadura militar en los años 1960 acabó generando una polémica que lo alejó de los escenarios. En este artículo busco comprender cómo el mito de la democracia racial y las relaciones de poder entre blancos y negros, en el contexto dictatorial, nos ofrecen un importante panel para elucidar cómo las relaciones étnicas podían ejercer influencias sobre la posición de prestigio social, hasta el punto de comprometer la carrera y todo el capital social de un artista prometedor.

Palabras-clave: Wilson Simonal. Dictadura. Democracia racial.

Wilson Simonal pode ser considerado o primeiro grande superastro negro brasileiro. Sua carreira de sucesso meteórica, bem como seu esquecimento, é um dos casos mais intrigantes na cena musical brasileira. O cantor, que se envolveu com a ditadura civil militar nos anos 1970, sofreu um verdadeiro boicote da mídia e de seus pares, sendo relegado ao esquecimento e ao ostracismo até o fim da vida, no ano de 2001.

A história de Simonal nos oferece um bom parâmetro sobre os efeitos das relações de poder engendradas pelo estado de exceção em muitas carreiras artísticas. O golpe civil-militar de 1964 afetou também o campo artístico e musical, criando espaço para ascensão de artistas que, via de regra, não incomodavam o regime e censurando parte da esquerda. Por outro lado, a “relativa hegemonia cultural da esquerda” até fins dos anos 1960 garantia a inserção no mercado de bens simbólicos³ de artistas e produtores culturais progressistas contrários ao regime. Assim, dentro do disputado campo da música popular brasileira, as relações políticas e ideológicas influenciavam as posturas estéticas chegando a determinar gostos e a formar redes de relações que viriam a orientar carreiras artísticas, como no caso de Wilson Simonal.

³ A respeito da hegemonia de esquerda no campo cultural, ver: Schwarz (2008); e Ridenti (2014).

Existem diversas versões sobre vida de Simonal e o seu envolvimento com a ditadura civil-militar. A mais conhecida publicamente está no filme biográfico *Ninguém sabe o duro que dei* (2009), um documentário produzido pelos filhos do cantor, Wilson Simoninha e Max de Castro, que além de retratar o talento do músico, apresenta o ostracismo a que ele foi relegado. Outros dois livros: a biografia *Nem Vem que Não Tem* (2009) de Ricardo Alexandre e *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* (2011), escrito pelo historiador Gustavo Alonso também investigam a carreira do cantor.

O trabalho de Gustavo Alonso, com o qual dialogo no presente artigo, discute a construção da imagem de Simonal bem como o apagamento do cantor na memória musical brasileira. O autor demonstra que a construção de uma memória de resistência heroica em torno da sigla MPB acabou isolando cantores não alinhados à esquerda, como Simonal.

Alonso nos apresenta uma história do campo da música popular, bem como da produção simbólica das esquerdas no país. Entretanto, o foco escolhido pelo autor acaba por deixar uma questão aberta. Qual foi o papel da imprensa não alinhada à esquerda e do próprio regime civil-militar no isolamento de Simonal? O historiador demonstra de maneira convincente como as “patrulhas ideológicas” da esquerda isolaram Simonal, mas não nos oferece muitas pistas sobre o papel da direita incrustada no regime ditatorial. Ora, como é sabido, Simonal alcançou o posto de garoto propaganda do regime militar, assim, o que teria causado o seu isolamento ou abandono por parte da imprensa e do próprio governo?

É esta questão que norteia o presente artigo, e para respondê-la busco enfrentar o “caso Simonal” pela perspectiva étnico-racial e pela análise dos mecanismos ideológicos da democracia racial, fatores que influíram na construção de uma imagem desprestigiada do cantor.

Assim, acredito que não basta demonstrar que o Brasil é um país racista, é necessário também compreender os mecanismos sociais que engendram a hierarquia racial no país.

Como demonstraremos no texto, embora o discurso oficial do regime militar buscasse negar o racismo no Brasil, este se agravou durante a ditadura. A violência institucional do regime de exceção tornava ainda mais rígidas as expectativas a respeito do comportamento e a posição na estrutura social dos indivíduos classificados como negros.

Ascensão do mulato: os favores da democracia racial

Wilson Simonal iniciou sua carreira em fins dos anos 1950, no chamado Clube do Rock, um programa televisivo comandado pelo polêmico produtor cultural Carlos Imperial. No programa, transmitido pela TV Tupi, apresentavam-se jovens cantores que viriam a ter uma carreira promissora como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Tim Maia. De maneira geral os músicos faziam *covers* de sucessos do rock internacional da época.

Com o fim do programa, Simonal passa a viver de “bicos” como *crooner* no então badalado Beco das Garrafas. O beco era conhecido como uma importante plataforma de lançamento de músicos brasileiros que juntavam a bossa nova com o jazz e apostavam em um estilo *cool* de se fazer música brasileira. Foi neste ambiente que Simonal conheceu Ronaldo Bôscoli, que viria a produzir o cantor e transformá-lo em uma verdadeira celebridade no mundo da música brasileira.

Seus primeiros dois discos, *Wilson Simonal tem algo mais* (1963) e *A nova dimensão do samba* (1964), embora tenham alcançado relativa aceitação do público, não se diferenciavam muito do gênero da bossa nova. Com regravações de importantes sucessos da época, o cantor buscava se inserir no campo musical, porém, sem muita inovação. Aproveitando sua potente voz e arranjos que combinavam o ritmo do samba com harmonias sofisticadas do jazz, a interpretação singular do cantor o destacava dentre os seus contemporâneos.

O início da carreira de Simonal reflete as transformações pelas quais passava o campo musical no Brasil da época. Se, por

um lado, a chegada do rock criava uma cultura jovem vinculada à produção cultural internacional, por outro, o movimento da bossa nova, inaugurado em fins dos anos 1950, representava uma fase de produção cultural nacional, ainda que a bossa nova tenha gerado polêmicas devido às claras influências do jazz norte-americano. Esta produção cultural local irá se intensificar a partir de 1964 com o incentivo do regime militar para a formação de um mercado de bens simbólicos nacional.

Em fins dos anos 1960 Simonal era presença constante no famoso programa Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Como se sabe, o programa buscava uma valorização nacionalista da música popular seguindo um horizonte estético nacional-popular influenciado pela segunda geração da bossa nova. Assim, a música nacional vislumbrava certa ideia de povo brasileiro que, via de regra, era construída a partir de uma perspectiva mestiça.

A adesão de Simonal ao discurso mestiço nacionalista não impediu que o cantor experimentasse uma aproximação de temas que envolviam a afirmação de sua negritude. No ano de 1967, ainda como frequentador do Fino da Bossa, Simonal gravou sua famosa canção “Tributo a Martin Luther King”⁴. Trata-se de uma balada *soul* que apresenta elementos na letra e nos arranjos que entoavam a luta negra pelos direitos civis norte americano. Vejamos a letra da canção:

Sei sou negro de cor.
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta, sim luta mais
Que a luta está no fim.
Cada negro que for.
Mais um negro virá
Para lutar com sangue ou não
Com uma canção

⁴ Canção gravada em: SIMONAL, Wilson. **A Bossa e o balanço**. São Paulo, Warner Music, 1994. CD.

Também se luta irmão
Ouve minha voz, oh, yeah, luta por nós.
Luta negra é demais
É lutar pela paz luta negra é demais
Para sermos iguais.

Composta com Ronaldo Bôscoli, a canção tornou-se um clássico, sendo ainda hoje referência para o movimento negro brasileiro. Como podemos observar, a canção faz menção à luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos, construindo uma irmandade de cor por meio da luta pelo reconhecimento étnico. Os arranjos de Cesar Mariano buscam assimilar uma balada *soul* com influências do swing. Segundo o biógrafo Ricardo Alexandre (2009), o próprio Simonal sugeriu que a música fosse *swingada* para tornar o tema mais leve.

“Tributo a Martin Luther King” foi tocada pela primeira vez na temporada de Mugnífico⁵ Simonal. Como era de se imaginar, a canção não foi bem recebida no contexto ditatorial, sendo detida pela censura e liberada somente depois de quatro meses de negociação e “explicação” dos autores. Simonal voltou a interpretar sua canção na TV Record em horário nobre na entrega do troféu Roquete Pinto em março de 1967 (cf. ALEXANDRE, 2009, p.101).

A afirmação de uma musicalidade negra está presente em outras canções de Simonal, entretanto, em “Tributo a Martin Luther King” o compositor associa uma letra sobre a luta negra a uma balada *soul*, o que pode ser considerado a primeira gravação de uma canção deste gênero no Brasil. Além disso, a canção é sintomática das lutas políticas dos negros norte americanos. Foi entre 1964-1967 que a luta por direitos civis nos Estados Unidos teve seus momentos mais tumultuados, mas também suas maiores vitórias, com a criação de uma legislação que

⁵ O show batizado como Mugnífico faz referência a um boneco de pano batizado de Mug, uma espécie de amuleto que Simonal e outros artistas usavam.

passava a proibir a discriminação racial nas relações trabalhistas e nas eleições (PURDY, 2011, p. 246).

É significativo que este discurso étnico venha dos EUA, como assinala Stuart Hall (2003). Em meados dos anos 1960 houve uma importante mudança na conjuntura global que deslocou o eixo de produção e propagação cultural da Europa para os EUA. Neste contexto, a ideia de etnia começa a ganhar força, já que a cultura europeia pouco se definiu como étnica, diferente das políticas culturais norte americanas, em que a questão da etnicidade sempre esteve presente. Assim, as influências cada vez maiores da cultura norte-americana sobre a produção cultural brasileira auxiliaram na formulação de modelos de identidade étnica entre parte significativa dos negros brasileiros.

Como nos lembra Gustavo Alonso (2011) “Tributo a Martin Luther King” nunca chegou a ser considerada uma canção de protesto pela historiografia da música popular brasileira. Para o autor, a acusação de “dedo duro” que caiu sobre Simonal tendeu a apagar um lado mais ativista do cantor. Entretanto, é importante ressaltar, conforme aponta o próprio Alonso, que Simonal não se enquadrava no modelo combativo da luta pelos direitos civis. O cantor pregava uma integração racial pacífica, como viria a afirmar:

Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando cantava “Tributo a Martin Luther King”. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na milonga [no jeitinho, na conversa, de forma pacífica] a gente consegue o que quer (Wilson Simonal *apud* ALONSO, 2011, p. 88).

Por meio desta declaração podemos observar como o discurso sobre a luta dos direitos civis nos EUA foi incorporado a uma matriz ideológica brasileira. As ideias de luta pela igualdade étnico-racial foram aclimatadas e reelaboradas por Simonal quando afirma: “Eu acho que na milonga a gente consegue o que quer”. O cantor afirma sua preferência pela negação dos conflitos.

Desta forma, mesmo que se referindo à luta dos negros norte-americanos, a contestação de Simonal é brasileira, relacionando-se a uma lógica do favor e à negociação de direitos. Ainda que realce a luta internacional negra, o autor recorre a uma matriz nacional de sociabilidade como forma de conciliação de conflitos.

Muito embora a declaração de Simonal reflita uma postura política, outra leitura é possível. Como observamos, a canção foi censurada por quatro meses pela ditadura devido o seu caráter político. Assim, é possível que as explicações de Simonal que sua contestação seria suave, amigável e não provocativa, refletissem na verdade uma forma de não se envolver com as questões políticas da ditadura.

É importante ressaltar que durante a ditadura civil-militar as questões étnico-raciais também foram censuradas, os censores argumentavam que os únicos problemas raciais do Brasil provinham dos que afirmavam terem problemas (SKIDMORE, 1994, p. 13). Assim, as questões raciais eram deslegitimadas e qualquer denuncia de racismo no país era tratada como uma ideologia alienígena, implantada por “agitadores” influenciados por movimentos subversivos internacionais. Tal perspectiva ia ao encontro da política de integração nacional do regime militar, que se esforçava em construir uma ideia harmoniosa de nação em todos os setores da sociedade, inclusive nas relações étnico-raciais. Neste contexto, uma canção como “Tributo a Martin Luther King”, que homenageava um líder negro estrangeiro e se remetia à luta negra norte-americana, só poderia ser vista com desconfiança pelos censores da ditadura.

A censura da canção indica uma ambiguidade entre as influências da luta negra internacional e a construção de uma brasilidade mestiça. Como sabemos, Simonal optou pela matriz brasileira de identidade nacional, seguindo o elogio da mestiçagem e das singularidades do hibridismo, o que lhe serviu como importante plataforma de prestígio social na mídia e também nas esferas do poder oficial.

O grande momento da carreira do superastro foi sua famosa apresentação no Maracanãzinho em 1969. Simonal fora convidado, junto com outros cantores, para uma pequena apresentação que antecederia o show principal de Sergio Mendes, entretanto, o cantor conseguiu empolgar a plateia de tal forma que sua saída do palco foi quase impossível. A respeito do show, o *Jornal do Brasil* deu a seguinte nota:

Wilson Simonal, o dono da noite, foi um capítulo a parte. É o maior fenômeno de comunicação do momento, no Brasil. Simonal diz duas frases, o resto o público canta. Foi impressionante. É um cantor que brinca com a voz, ora imposta, ora a deixa na garganta, em um som metálico semelhante a um instrumento. [...] O público quase esqueceu Sergio Mendes, para ouvir Simonal. Em termos de popularidade, foi a consagração do cantor⁶.

Depois da consagração o cantor se tornou um verdadeiro superastro. Mais que um artista, Simonal transformou-se em uma marca altamente comerciável. Suas apresentações na TV eram cada vez mais constantes, jornais e revistas apresentavam longas entrevistas e reportagens sobre sua história de vida, narrando a trajetória do menino negro e pobre que venceu na vida.

Patrocinado pela multinacional Shell, Simonal representava ainda uma imagem de simpatia e malandragem condizente à valorização de nossa mestiçagem racial. Explorando arranjos musicais que fundiam jazz, bossa nova e samba, o cantor construiu uma imagem mestiça inclusive em suas influências sonoras.

Uma das canções mais emblemáticas que representam esse clima de brasilidade mulata é a famosa "País tropical", composta por Jorge Ben⁷. A análise da canção pode nos oferecer um bom

⁶ Cf. "Maracanãzinho: termômetro musical", *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 jul. 1969, p. 2.

⁷ Canção gravada em: SIMONAL, Wilson. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro,

panorama sobre a imagem que Simonal buscou construir sobre si e sobre o Brasil. Vejamos a letra:

Moro num país tropical, abençoado por Deus
E bonito por natureza, mas que beleza
Em fevereiro (em fevereiro)
Tem carnaval (tem carnaval)

Tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo
Tenho uma nêga
Chamada Tereza

Sambaby
Sambaby

Sou um menino de mentalidade mediana

Pois é, mas assim mesmo sou feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
Pois é, pois eu sou feliz
Muito feliz comigo mesmo

Moro num país tropical, abençoado por Deus
E bonito por natureza, mas que beleza
Em fevereiro (em fevereiro)
Tem carnaval (tem carnaval)
Tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo
Tenho uma nêga
Chamada Tereza

Sambaby
Sambaby

Eu posso não ser um band leader
Pois é, mas assim mesmo lá em casa
Todos meus amigos, meus camaradinhas me
respeitam
Pois é, essa é a razão da simpatia
Do poder, do algo mais e da alegria.

A canção fazia coro ao otimismo que o regime militar buscava transmitir para a sociedade brasileira. Um menino de mentalidade mediana que vive em um país de beleza estonteante, sempre simpático com seu fusca e seu violão. Enquanto o violão é representativo da mestiçagem brasileira, o fusca simboliza o poder aquisitivo alcançado pela classe média com o milagre econômico. Se com “Tributo a Martin Luther King” Simonal desagradava os militares, com “País Tropical”, o músico fazia as pazes com o regime e tornava-se o garoto propaganda de certa imagem otimista, simpática e mestiça do Brasil.

A imagem simpática de Simonal é expressa com maestria em “País Tropical”. Aqui a simpatia não se limita a uma expressão do cantor, mas adentra na própria estrutura da ideia de brasileiro como homem cordial. Na famosa expressão de Sergio Buarque de Holanda (1995), a cordialidade pode ser definida como uma dificuldade do brasileiro em diferenciar o espaço público do privado, o que acarreta um abuso da pessoalidade nas regras de trato social. Não adaptado às regras de impessoalidade das sociedades modernas, o homem cordial, que “pensa com o coração”, é expansivo em sua emotividade e pouco afeito ao impessoalismo exigido nas relações sociais dentro da esfera pública. Assim, a simpatia é expressão desta cordialidade expansiva nas regras de trato.

Se a letra da canção em si já traz uma forte dose dessa cordialidade, a interpretação de Wilson Simonal, bem como as mudanças da letra operadas pelo intérprete, apresentava esse caráter cordial do homem brasileiro de maneira ainda mais incisiva. Acontece que o cantor literalmente inventa uma nova

língua dentro da canção, retirando as últimas sílabas das palavras e mudando completamente as orações. Assim a frase “Moro num país tropical”, com Simonal se transformava em “Mo...num pá... tropi”, “Abençoado por deus” tornava-se “Abençoa por de”, e “E bonito por natureza” virava “E boni...por nature..”. É interessante notar que o intérprete mantinha a pontuação dos tempos fortes, o que não prejudicava em nada a métrica da canção, além disso, ainda que “camuflando” a letra, esta não deixava de ser compreendida pelo público, ao contrário, a expressão “patropi” se difundiu na época como sinônimo de Brasil (cf. ALEXANDRE, 2009, p.145).

Essas mudanças nas palavras revelam também algo bem típico do caráter cordial. Sérgio Buarque observa que no Brasil há uma tendência à aproximação por meio de uma suavização vocabular. Assim, é comum que se use o sufixo “inho” como diminutivo para denotar uma maior proximidade nas formas de trato. Ao suprimir as últimas sílabas das palavras da canção, Simonal opera com uma redução morfológica para compor novas palavras que sugerem também uma maior aproximação no trato. Desse modo, o cantor criava um dialeto em formas de gírias que conseguiam traduzir uma visão cordial e simpática de Brasil como um país tropical. Outra mudança na letra foi o uso da expressão “algo mais”, acrescentada por Simonal. A expressão era o slogan da Shell, empresa com quem o cantor negociava sua contratação como garoto propaganda (ALEXANDRE, 2009, p. 145).

Alçado ao posto de garoto propaganda do otimismo brasileiro, Simonal tornou-se uma espécie de embaixador informal do Brasil. Além de acompanhar a seleção brasileira na copa do México de 1970, o cantor também serviu como representante do V Festival Internacional da Canção (FIC) no mesmo ano, produzido pela Rede Globo de Televisão em parceria com a Shell e a secretaria de turismo do Rio de Janeiro. Como se sabe, o evento televisivo internacional servia como um importante instrumento de promoção do regime civil-militar, buscando revelar para o mundo a produção musical brasileira e nossa suposta hospitalidade.

Seu disco gravado para o lançamento do V FIC é um verdadeiro elogio ao nacionalismo ufanista do regime militar, representado por duas canções: “Cada um cumpra com o seu dever” e “Brasil eu fico”⁸. As canções musicavam famosos *slogans* da ditadura, servindo não só como promoção do festival como também do próprio regime. “Cada um cumpra com o seu dever” convocava todos os setores da nação a cumprir com o seu dever para o desenvolvimento do país, enquanto “Brasil eu fico” inicia conclamando os diferentes estados do país para seguir no seguinte refrão:

Este é o meu Brasil,
Cheia de riquezas mil
Este é o meu Brasil
Futuro e progresso do ano dois mil
E quem não gostar ou for do contra
Que vá pra...

A música faz uma referência positiva ao slogan “Brasil, ame ou deixe-o”. Seguindo o direcionamento moralista do regime há um efeito de sugestão do palavreado de baixo calão “puta que o pariu”, amenizando o processo de extradição pelo qual passavam os militantes de esquerda no país.

O regime militar investia em publicidade para criar uma imagem de apaziguamento e otimismo no país. Neste contexto, as canções promocionais do V FIC buscavam retratar este otimismo, apresentando o Brasil como um país em processo de desenvolvimento e harmonia social. Como embaixador do V FIC, Simonal se apresentou no MIDEM na França, um dos maiores eventos da indústria fonográfica mundial. O cantor ainda faria um especial para a televisão italiana e um show comemorativo da televisão portuguesa em Lisboa (cf. ALEXANDRE, 2009,

⁸ Canções gravadas em: SIMONAL, Wilson. **V Festival Internacional da Canção**. Rede Globo: homenagem da Shell Brasil. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1970. EP.

p. 157). Assim, a imagem carismática de Simonal promovia o festival pela Europa, levando também certa imagem descontraída, otimista e simpática de brasilidade.

Como podemos observar, durante os anos 1960 Simonal era reconhecido como um importante astro da música brasileira, apadrinhado pelos poderosos do regime civil-militar e pela grande mídia. Cabe agora questionar o que teria ocorrido para o seu apagamento. Como um artista tão prestigiado pelos que detinham o poder foi, da noite para o dia, não apenas esquecido pela imprensa como também perseguido por seus pares? Uma análise das configurações de poder construídas no contexto da ditadura pode nos auxiliar a responder esta questão. Buscaremos compreender como a biografia do cantor e sua posição de artista e negro se entrecruzam com as relações de poder estabelecidas durante o estado de exceção brasileiro.

O outro lado da democracia racial

No início dos anos 1970 a carreira de Simonal sofreu uma verdadeira reviravolta que lhe custou o ostracismo e a alcunha de “dedo-duro”. O caso se deu após um desentendimento com o seu contador. O cantor, que possuía amigos no Departamento de Ordem Política e Social (DOPs), teria pedido aos policiais que inquirissem seu contador a fim de que ele confessasse que estava roubando o músico. O inquérito truculento dos policiais acabou de maneira violenta com a tortura do funcionário. O ocorrido foi amplamente divulgado pela imprensa e acabou associando Simonal aos delatores da ditadura, afastando o cantor dos programas musicais e criando uma imagem extremamente depreciativa do cantor.

O envolvimento de Simonal com a ditadura e a acusação de delator que caiu sobre ele afetou diretamente sua carreira. Apesar de se dizer a favor do regime, Simonal não era ativista; sua relação com os militares, como observamos, era uma relação

de troca de favores, o regime se utilizava de sua fama assim como o artista aproveitava as redes de relações possibilitadas pela sua posição conveniente ao regime militar. Entretanto, o uso da força militar para tramar uma conspiração contra seu contador parece ter surtido um efeito extremamente negativo. O problema é que não sendo um militar, Simonal foi acusado judicialmente de uso particular da máquina pública e o evento “alcançou caráter de polêmica”.

A campanha deflagrada pelo jornal *O Pasquim* contra o cantor é representativa da insinuação que recaiu sobre ele, o jornal apresentava em uma de suas páginas um dedo em riste como o nome Simonal, aludindo à alcunha de alcaguete (ARAÚJO, 2010, p. 290). Com a acusação o jornal buscava criar uma polêmica em torno do caso. Como se sabe, o semanário era um dos poucos veículos da imprensa abertamente de oposição e não economizava nas tintas ao ridicularizar os apoiadores do regime militar.

Em fins de 1971 o maestro Julio Hungria denunciava o boicote pelo qual passava Simonal:

Recentemente, no Brasil, uma série de emissoras ignorou, por várias semanas, os discos de Wilson Simonal. A par da validade dos motivos e das virtudes ou pecados que se acumulam em maior ou menor dose num artista ou numa atitude, o boicote será, sempre no mínimo, falta de respeito para com o compromisso geral que o veículo assume com o público e que está acima dos problemas e vaidades, eventuais e transitórias⁹.

Em 1972 a carreira de Simonal já estava comprometida, boicotado pela mídia e isolado no campo artístico, Simonal passou ao ostracismo; suas parcas apresentações públicas eram recebidas com vaias ou simplesmente ignoradas. O *Jornal do Brasil*, que até então era um dos grandes propagandistas da imagem

⁹ Cf. HUNGRIA, Júlio. “Boicote”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 out. 1971, p. 2.

do superastro, apresentava da seguinte maneira a drástica transformação do artista.

O sorriso fácil de quem sabe, antes de entrar no palco, que a parada está ganha; as reportagens de muitas páginas nos jornais e revistas; a trupe que o seguia em busca de favores e promoção, nada disso existe mais para Wilson Simonal, o homem que conquistou o Maracanãzinho roubando o show de Sergio Mendes¹⁰.

A nota do jornal é representativa do final da carreira de Simonal. Acusado de delator, o cantor foi relegado ao ostracismo em menos de dois anos. Desprestigiado, Simonal perdia seu capital social, deixava de ser apadrinhado e se isolava cada vez mais.

Não há como negar a relação entre Simonal e a ditadura, entretanto, não se sabe ao certo qual a sua real influência. Apesar de seu apoio à ditadura, o cantor não fazia parte do regime, usou o regime civil militar em seu próprio benefício e pagou caro por isso. Porém, é pouco provável que tenha servido às forças militares como delator de artistas comunistas.

Mais interessante do que nos atermos ao quanto Simonal se envolveu com o governo militar é nos questionarmos os parâmetros que construíram a imagem do cantor como delator. Afinal, outros cantores de prestígio também foram acusados de delatores. Teria Simonal servido como bode expiatório no meio musical? Ou o fato de ser um negro com uma carreira meteórica teria lhe custado a alcinha de dedo-duro?

É fato que Simonal nunca teve apoio da esquerda, a campanha contra o cantor e o boicote costumam ser explicados como uma perseguição das chamadas “patrulhas ideológicas”. Tal perspectiva nos parece parcialmente verdadeira; muito embora a esquerda brasileira tivesse relativa hegemonia no campo

¹⁰ Cf. “Agora um outro Simonal”, *Jornal do Brasil*, Caderno 2, Rio de Janeiro, 22 set. 1972, p. 1.

cultural, a sistematização da indústria cultural no país começava a minar essa hegemonia. A lógica empresarial no campo cultural podia comercializar tanto o discurso da esquerda, representada pela MPB nacionalista, quanto as canções que não tinham nenhum compromisso político. Embora a campanha deflagrada pelo *Pasquim* tenha iniciado o processo de escárnio contra o cantor, acredito que a manutenção desta campanha e o isolamento social de Simonal podem ser mais bem compreendidos a partir de uma análise das relações raciais no Brasil dos anos 1960/1970, bem como da visão que a mídia e a opinião pública tinham a respeito do negro na sociedade brasileira.

Dentre os diversos relatos sobre Wilson Simonal, uma característica do cantor é sempre ressaltada, sua arrogância e ostentação. O cantor também não possuía nenhum pudor em confessar o seu comercialismo e aquilo que ele mesmo definia como “pilantragem”. A ostentação e a arrogância de Simonal são relatadas pelo produtor Nelson Motta:

Quanto mais sucesso fazia, mais arrogante se tornava, mais vaidoso, mais autossuficiente, e mais gente tinha à sua volta. No palco, era divertidíssimo, o público o adorava, mas na vida real cada vez mais gente o detestava pelas costas (MOTTA, 2000, p. 126).

Em uma matéria especial de cinco páginas no *Jornal do Brasil*, o próprio Simonal confessava sua fama de antipático:

[...] o que aconteceu é que eu criei fama de antipático e até hoje tem gente que diz que sou ‘banqueiro’ só porque não faço o tipo marginal. Por quê? Porque a imagem do negro é aquele tipo marginal. Preto tem que ficar tocando pandeiro, caixa de fósforo, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é gênero de branco, então dizem que fiquei pretensioso, sou metido a importante. Isto é uma consequência do preconceito

racial e a gente tem que denunciar. Mas são os brancos também que acham que eu sou o maior *showman*, essas coisas todas¹¹.

Pela sua fala nota-se que o cantor possuía relativa consciência de sua condição de negro em uma sociedade hierarquicamente racializada. Simonal expõe a tentativa de folclorização do negro e o enquadramento de seu comportamento como tipicamente branco.

Assim, o superastro não se enquadrava na imagem de negro humilde e subserviente correspondente às expectativas da opinião pública. Ou seja, diferente das expectativas sociais a respeito de um negro originário das camadas populares, Simonal era “um negro que não sabia o seu lugar”. Como bem demonstrou Emilia Viotti Costa (1999), a democracia racial no Brasil enfatiza um discurso em que é permitida relativa ascensão social do negro, desde que este adote os padrões sociais brancos e “saiba o seu lugar” por meio de regras subjetivas de comportamento. Assim, o estilo de vida adotado por Wilson Simonal e seu prestígio social não se adequavam à visão hierárquica sobre o lugar do negro na sociedade brasileira.

O estudo comparativo entre as relações raciais no Brasil e nos EUA, feito por Oracy Nogueira (1985), pode ser particularmente útil para compreendermos como Simonal lidou com a ambiguidade entre sua posição de prestígio social e a negritude. Como demonstra o sociólogo, o tipo de preconceito no Brasil é diferente do preconceito dos EUA. Enquanto neste último prevalece um “preconceito de origem”, na chamada *one-drope rule*, em que um descendente negro é suficiente para categorizar o indivíduo como negro, no Brasil o preconceito racial se baseia na marca ou na aparência, não na ascendência. Assim, a questão racial no Brasil é relacional, o indivíduo negro pode ou não ser identificado como pertencente

¹¹ Cf. Wilson Simonal. In: “Simonal: eu sou um deles”, **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 2 fev. 1970, p. 10.

ao grupo negro de acordo com seu status e poder econômico. Pode ainda ser aceito dentro de certos círculos de acordo com o seu prestígio, ou seja, no Brasil desenvolveu-se um sistema social de coloração.

Oracy Nogueira observa que o preconceito de origem, presente nos EUA, “leva à retenção no grupo racial oprimido de seus membros mais bem-sucedidos” (NOGUEIRA, 1985, p. 23) e conseqüentemente forma um patrimônio cultural distinto neste grupo. Já o preconceito de marca, tal como existe no Brasil, tende a direcionar os grupos raciais oprimidos à incorporação dos valores dos grupos raciais hegemônicos por meio da miscigenação. Esses dois tipos de preconceitos têm suas conseqüências políticas na formação de identidades étnicas mais coesas entre os grupos raciais oprimidos que sofrem o preconceito de origem, tais como nos EUA. No Brasil o grupo classificado como negro tende a se adaptar à ideologia mestiça ou formar um grupo *outsider* pouco coeso.

É interessante notar como o próprio Simonal elaborava a sua condição de superastro negro. Quando questionado sobre o racismo no Brasil, Simonal afirmava: “Eu tive mil problemas porque era preto, antes de fazer sucesso. Não tenho agora porque sou rico, os meus problemas já são outros. Há uma frase que define bem o que eu penso: em lugar em que preto não entra, pobre também não entra” (ALONSO, 2011, p. 85).

O cantor parece ter consciência do caráter relacional das formas de classificação raciais no Brasil, ou seja, as marcas de prestígio tais como a fama e o dinheiro tendem a incorporar o indivíduo ao grupo branco, enquanto os status negativos se concentram nos grupos negros. É justamente por isto que a aceitação do negro no grupo dominante passa por um maior controle de suas ações, bem como um ajustamento destas às expectativas do grupo branco hegemônico.

Ainda que o fator econômico seja um dos principais elementos de prestígio social, a aparência que aciona o “preconceito de marca” funciona como um fator constrangedor e de incoerência

no status social. Dentro da lógica da democracia racial brasileira a aceitação do superastro negro passava por uma adequação às ordens e às expectativas sociais da opinião pública.

O caso de Simonal é revelador deste sistema relacional proporcionado pela democracia racial brasileira. Outro episódio nos oferece um parâmetro a respeito de suas posições políticas e sua identidade racial: a jornalista Lea Penteado relata que certa vez, meses depois da polêmica com o DOPS, o cantor se encontrava em um restaurante e notou que alguns jornalistas presentes no mesmo recinto riam e o hostilizavam. Irritado com as provocações, Simonal respondia: “a diferença entre nós é que eu sou um negro rico, e não tenho compromisso com a esquerda nem com a direita” (Wilson Simonal *apud* PENTEADO, 1993, p. 131).

Simonal acionava sua condição material para justificar seu posicionamento político, deixando transparecer que seu status econômico lhe dava sustentação e prestígio suficientes para contrabalancear sua condição étnica e seu posicionamento político.

Apesar de acionar sua fama e sua condição material para menosprezar aqueles que o provocavam, a verdade é que o cantor estava isolado. Não podia contar com o apoio dos músicos e intelectuais da esquerda, tampouco podia contar com o apoio da mídia, que representando a opinião pública viam agora Simonal como um “negro arrogante”, portanto, fora dos padrões esperados pela elite branca e pela ideologia da democracia racial.

Em 1975, Simonal tenta uma última aproximação com seu antigo público. Convidado para comemoração de dez anos do Beco das Garrafas, a apresentação do cantor foi frustrada pela plateia. Como relata Nelson Motta:

Eis que começa o show. No palco Wilson Simonal – um cara que cometeu muitos equívocos e erros, desacertos, calhordices e passou o diabo nos últimos tempos – lutando para sobreviver no seu ofício, que, diga-se de passagem, pelo menos tecnicamente, exerce com competência. Ouve-se um berro na seleta plateia: “negro (impúblicável)”. E depois outros, sempre

do mesmo indignado e “intransigente” defensor da integridade e do caráter das pessoas...¹².

A passagem é reveladora do esgotamento do prestígio social de Simonal. Foi nessa dissolução que a imagem do superastro simpático e representante de nossa democracia racial se transfigurou em uma imagem do negro arrogante que “não sabe o seu lugar”.

É importante observar que simpatia e arrogância se configuram como dois lados da mesma cordialidade brasileira. O arrogante, assim como o simpático, apresenta na epiderme uma extensão de sua vida privada e, fazendo parte da mesma estirpe do homem cordial, possui uma imensa dificuldade em reconhecer a igualdade impessoal nas regras de trato precipitando uma hierarquização nas relações sociais. O problema é que dentro da democracia racial as expectativas sociais sobre o negro, mesmo quando figura reconhecidamente pública, é que seja sempre simpático e nunca arrogante.

A análise de Roberto DaMatta (1987) sobre as relações raciais brasileiras pode ser particularmente útil para compreendermos a trajetória de Simonal. Como afirma o antropólogo a sociedade brasileira, dada a sua hierarquização autoritária, é uma sociedade onde cada um sabe o seu lugar num sistema orientado verticalmente. Em um sistema hierarquizado desta forma, a discriminação só ocorre com aquele que se encontra incongruente com seu lugar. No contexto social brasileiro, as pessoas-alvo de discriminação são aquelas que se encontram fora das redes de relações construídas e legitimadas.

Assim, dentro do sistema relacional de coloração já explicitado por Oracy Nogueira, DaMatta (1987) assinala que indivíduos afro-brasileiros podem ser mais ou menos enegrecidos de acordo com o contexto e com a conformidade ou não das expectativas sociais e normas de condutas.

¹² Cf. MOTTA, Nelson. “De Boca Cheia”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 out. 1975, p. 35.

Tal fenômeno pode ser observado pela metamorfose da imagem de Simonal. Enquanto estava no auge da fama, e podia contar com uma extensa rede de relações, o superastro representava a simpatia brasileira e a nossa malandragem (ou “pilantragem”, nos termos do próprio cantor). Uma vez envolvido em um escândalo, a simpatia transformava-se em arrogância e a malandragem dava lugar ao dedo-duro. Uma mudança do polo positivo do mestiço integrado ao polo negativo representado pelo negro que “não sabe o seu lugar”.

O episódio demonstra como Simonal viveu a contradição de ser um negro rico no mundo dos brancos. Não correspondendo às expectativas sociais sobre o negro no Brasil, o cantor perdia também sua rede de relações, seu capital social, que no Brasil se configura como o principal tipo de capital para a manutenção do prestígio social. Sua transformação social em um delator do regime acompanhou a imagem e a própria cor do superastro. O dano ao seu prestígio foi seguido por um processo de enegrecimento de sua imagem. Ou seja, a perda de carisma e status de superastro foi acompanhada de uma classificação racial, Simonal deixava de ser o mulato simpático para tornar-se o negro arrogante.

O caso de Simonal é sintomático da forma como se estruturaram as relações étnico-raciais no Brasil durante a ditadura. Busquei enfatizar como o cantor viveu dois lados da democracia racial, de um lado a fama e o prestígio vinculados à perspectiva mestiça e simpática, de outro a marginalização e o emudecimento acompanhados pela construção de uma imagem *outsider* do compositor.

Para Antonio Sérgio Guimarães (2004) a democracia racial teve seu fundamento durante as décadas de 1930-1960, quando parte da intelectualidade brasileira e da militância negra acreditavam sinceramente na convivência harmoniosa entre pessoas de diferentes cores, credos e crenças. O golpe de 1964 representou o fim deste pacto. Como afirma o autor:

A partir desse momento, a democracia racial já não serve nem mesmo como ideal ou inspiração: não por acaso, a luta contemporânea dos negros pelos direitos sociais inerentes à democracia brasileira passou a ter como mote a luta por cidadania e respeito aos direitos humanos (GUIMARÃES, 2004, p. 23).

Embora concorde com a perspectiva de Guimarães, acredito que o fim do pacto entre classes, e incluo aqui entre raças e etnias, balizado pelo golpe militar, fez surgir de maneira ainda mais incisiva um lado obscuro da democracia racial. O que termina com o golpe militar é a democracia racial como pacto conciliatório construído idealmente, entretanto, no plano político a ideia de democracia racial torna-se ideologia oficial do regime. Nesta perspectiva a democracia racial transfigura-se de utopia em ideologia, para usar os termos de Mannheim¹³; ou seja, de utopia de uma sociedade sem conflitos para ideologia oficial de mascaramento dos conflitos étnico-raciais.

É neste contexto que podemos compreender o silenciamento e o execramento público de Simonal. O autoritarismo do regime de exceção realçou ainda mais as estruturas hierárquicas verticais, e como assinala DaMatta (1987) o lugar para cada coisa e, complementarmente, cada coisa em seu lugar. Em tal situação Simonal tornava-se um negro fora do seu lugar. Destituído de seu de carisma, o antigo superastro da democracia racial tornava-se um negro arrogante, fora do padrão de resistência apregoado pela esquerda, mas também excluído da ideologia oficial que outrora lhe oferecera suporte, fama e prestígio.

¹³ Embora os termos de Mannheim possam ser usados para pensar a democracia racial brasileira, uso aqui de maneira ilustrativa e metafórica, sem a conotação da teoria do conhecimento desenvolvida pelo autor.

Referências

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

ALONSO, Gustavo. Simonal: **Quem não tem swing morro com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1997.

COSTA, Emília Viotti. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: Uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: Ditadura, propaganda e imaginário no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 9-43, 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos Cebrap**, XX (61): 147-162. São Paulo, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: Estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

PENTEADO, Lea. **Um instante, maestro!**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

Fontes jornalísticas

“Agora um outro Simonal”, **Jornal do Brasil**, Caderno 2, Rio de Janeiro, 22 set. 1972, p. 1.

HUNGRIA, Júlio. “Boicote”, **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 out. 1971, p. 2.

“Maracanãzinho: termômetro musical”, **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 jul. 1969, p. 2.

MOTTA, Nelson. “De Boca Cheia”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 out. 1975, p. 35.

“Simonal: eu sou um deles”, **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 2 fev. 1970, p. 10.

Discos citados (ordem cronológica)

SIMONAL, Wilson. **Wilson Simonal tem algo mais**. Rio de Janeiro, Odeon, 1963. LP.

SIMONAL, Wilson. **A nova dimensão do samba**. Rio de Janeiro, Odeon, 1964. LP.

1821

Wilson Simonal: vida e morte...

SIMONAL, Wilson. **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1969. LP.

SIMONAL, Wilson. **V Festival Internacional da Canção**. Rede Globo: homenagem da Shell Brasil. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1970. EP.

SIMONAL, Wilson. **A Bossa e o balanço**. São Paulo, Warner Music, 1994. CD.

Leci e Januário: escrituras negras contemporâneas na música e fotografia¹

Vilma Neres Bispo²
Elisângela de Jesus Santos³

Resumo: O trabalho em questão propõe articulações entre diferentes linguagens do campo artístico brasileiro no século XX. Para isso, realiza diálogo entre a produção cancional e fotográfica de Leci Brandão e Januário Garcia, pontuando elementos de escrituras (EVARISTO, 2003; 2008). Por fim, aponta para as narrativas cancionais e fotográficas compostas para os discos *Coisas do meu pessoal* (Polydor/Polygram, 1977) e *Essa tal criatura* (Polydor, 1980) como produtos artísticos que abrigam poéticas narrativas reveladoras de subjetividades e lugares de memória vinculados às trajetórias e relações sociais de seus produtores, desnudando sentidos importantes para a construção de saberes, fazeres e artes com foco no prisma étnico-racial e de gênero.

Palavras-chave: Leci Brandão. Januário Garcia. Escrituras negras.

Leci e Januário: black escrituras in contemporary music and photography

Abstract: The work in question proposes articulations between different arts of the Brazilian field in the late twentieth century. In order to do so, he conducts a dialogue between the production of two contemporary black artists, Leci Brandão and Januário

¹ Recebido em 15/05/2017 e aprovado em 20/08/2017.

² Mestre em Relações Étnico-Raciais pelo CEFET/RJ (2016). Jornalista e Fotógrafa. Atualmente é professora temporária na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

³ Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPREER) e no Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Relações Internacionais (LEANI) do Centro Federal de Educação Tecnológica “Celso Suckow da Fonseca” (CEFET/RJ), campus Maracanã. Pós-doutorada pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (2016). Doutora em Ciências Sociais (2013) e Mestre em Sociologia (2008) pela UNESP/Araraquara.

Garcia, to punctuate elements of *escrevivências* (EVARISTO, 2003; 2008). Finally, it points to the compositional and photographic narratives for the discs *Coisas do meu pessoal* (Polydor/Polygram, 1977) and *Essa tal criatura* (Polydor, 1980) as artistic products that harbor poetic narratives revealing subjectivities and places of memory linked to the trajectories and social relations of its producers, important meanings for the construction of knowledges, practices and arts with a focus on ethnic-racial prism and gender.

Keywords: Leci Brandão. Januário Garcia. Black *escrevivências*.

Leci y Januario: escrevivencias negras contemporáneas en la música y la fotografía

Resumen: El trabajo en cuestión propone articulaciones entre diferentes lenguajes del campo artístico brasileño en el siglo XX. Para ello, realiza diálogo entre la producción cancional y fotográfica de Leci Brandão y Januário Garcia, puntuando elementos de *escrevivências* (EVARISTO, 2003; 2008). Por último, apunta a las narrativas cancionales y fotográficas compuestas para los discos *Coisas do meu pessoal* (Polydor/Polygram, 1977) y *Essa tal criatura* (Polydor, 1980) como productos artísticos que albergan poéticas narrativas reveladoras de subjetividades y lugares de memoria vinculados a las trayectorias y relaciones sociales de sus productores, desnudando sentidos importantes para la construcción de saberes, hacer y artes con foco en el prisma étnico-racial y de género.

Palabras-clave: Leci Brandão. Januário Garcia. *Escrevivências negras*.

*Pela lente do amor
Sou capaz de entender
Os detalhes da alma de alguém
Pela lente do amor
Vejo a flor me dizer
Que ainda posso enxergar mais além...*

(Gilberto Gil, "Lente do amor",
LP *O Luar*, Warner, 1981)

Enquanto ato eternizado, uma imagem fotográfica carrega dimensão memorial. Este modo de expressão visual capta a vida humana a partir e de acordo com as formas, contextos e ângulos de visão dos grupos e pessoas produtoras. Processos semelhantes aos que ocorrem com a fotografia como (re)produção de uma visão de mundo específica, acontecem também em termos musicais, se pensarmos a linguagem musical como produtora de poéticas que resultam em textos estético-narrativos expressos na forma canto.

O objetivo deste trabalho é realizar uma discussão transdisciplinar sobre o campo artístico brasileiro articulando fotografia e canção através das amarrações conceituais literárias de Conceição Evaristo. Refletimos sobre dimensões expressivas da subjetividade e da construção memorial coletiva de artistas contemporâneos, brasileiros negros, através dos trabalhos fotográficos de Januário Garcia e das letras de música de Leci Brandão. Trata-se de reflexão sobre processos de conotação e denotação da produção artística de negras e negros nos anos 1970 e 1980, para compor uma definição possível e potente de Movimento Negro no Brasil.

O texto realiza três movimentos: a) tem como pressuposto o conceito de *escrevivência* desenvolvido pela escritora Conceição Evaristo para evocar o sentido social da canção como palavra cantada; b) trata a fotografia como escrita, isto é, como (foto) escre(vivências) negras (cf. BISPO, 2016) para o caso do *ativismo visual* de Januário Garcia (1943-), e de vivências poéticas para tratar dos versos cancionais e formas discursivas (letras das canções) de Leci Brandão (1944-), observando como ambas as *escrevivências* expressam elementos e articulam discursos sobre as trajetórias estudadas; c) parte das imagens construídas para a veiculação comercial nas capas de discos e dos versos proferidos na forma cancional⁴ como instrumentos de *ativismo* e construção identitária.

“me perguntaram: você tem status?”⁵

Leci e Januário iniciam profissionalmente no campo artístico na década de 1970 na cidade do Rio de Janeiro. Coincidentemente, esse período da história brasileira é referência de luta do movimento negro contemporâneo, seja no campo da expressão simbólica e artística ou da ação política organizada. As trajetórias de Leci

⁴ Aqui corresponde às letras das canções.

⁵ Verso de “Status”, faixa do LP *Coisas do meu pessoal*, 1977.

e Janu aproximam-se pela luta em combate ao racismo e pelo direito do sujeito negro de viver em liberdade, seja onde e como quiser estar e agir.

A 12 de setembro de 1944 estreia neste mundo Leci Brandão da Silva, mulher negra “brasileira bem-nascida em Madureira”⁶, filha de dona Lecy de Assumpção Brandão e Antonio Francisco da Silva. Criada em Vila Isabel, tem a própria trajetória marcada por bairros-lugares de memória e redutos de sambistas na cidade do Rio de Janeiro e em São Paulo. Leci Brandão, como é conhecida artisticamente, compôs a primeira canção, “Tema do amor por você”, em 1965⁷. Foi a primeira mulher a compor a ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira⁸, após destacar-se, em 1970, no I Festival de Música da Gama Filho, universidade na qual trabalhava como secretária. Alcançou o segundo lugar com a música “Cadê Mariza”, gravada em 1975 no seu primeiro compacto *Antes que eu volte a ser nada*, pelo selo Marcus Pereira. A canção retrata tema recorrente na obra de Leci: a trajetória de uma mulher periférica, empregada doméstica na zona sul carioca que deixa de ser passista da escola de samba para se tornar capa de revistas. Ao ocupar um espaço majoritariamente masculino na Mangueira, ela conta:

Eu já era compositora desde 1964, comecei a fazer música por causa de uma desilusão amorosa e o Zé Branco, componente da ala dos compositores da Mangueira, conhecido da minha família e que já sabia que eu era compositora, foi quem teve a ideia de me apresentar na ala. Nessa época, os compositores faziam

⁶ Verso de “Seu João”, faixa do LP *Essa tal criatura*, 1980.

⁷ Cf. Dicionário Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leci-brandao/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/05/2016.

⁸ Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Maiores informações institucionais em: <<http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/historia-da-mangueira/>>. Acesso em: 28/05/2016.

reunião no centro da cidade, na garagem da Limpeza Urbana. Ele resolveu me apresentar lá e houve um espanto para os quase 40 homens de uma escola de samba tradicional e respeitada como é a Mangueira. Essa reunião, para você ter uma ideia, tinha o Pelado, o Turco, Mãe Léo, Tantinho, Jurandir, todo esse pessoal. Grandes baluartes da ala dos compositores da Mangueira estavam presentes⁹.

Inserida artisticamente no universo mangueirense, entre outros bairros repletos de bambas¹⁰, a relação de Leci com o universo do samba da Mangueira constitui legado familiar por matrilinearidade. Herdeira da avó, mãe e madrinha, todas mangueirenses, foi por conta delas que forjou o amor pela agremiação. Leci sempre teve sua mãe, dona Lecy, como referência primordial. A artista passou parte da infância vivendo com os pais numa casa de cômodos na rua Senador Pompeu no centro do Rio e ficava sob os cuidados de uma vizinha portuguesa, Esther, a dona Estelinha. Posteriormente, quando a família se muda para o bairro da Abolição, na zona Norte da cidade, Leci terá a avó materna, dona Ormevinda, como referência. Com a mudança para Vila Isabel, Lecizinha passa a estudar na mesma escola onde sua mãe trabalhava como servente (cf. SOUSA, 2016).

Januário Garcia Filho, ou simplesmente Januário Garcia, nasceu na cidade de Belo Horizonte (MG), em 1943, no auge da Segunda Guerra Mundial. Ele é filho de mãe mineira, dona Geralda da Mata Garcia, e de pai paulista, seu Januário

⁹Cf. Leci Brandão. Entrevista publicada na revista Raça. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/leci-brandao-fala-da-vida-politica-em-entrevista/>>. Acesso em: 18/10/2017.

¹⁰ Conforme já notamos em outros trabalhos (cf. SANTOS, 2014a; 2014b), o termo “bamba” pode ser (auto)referencial para definir notórios e consagrados sambistas, geralmente do sexo masculino. Vários trechos cancionais da poética popular brasileira, sobretudo letras de samba, constituem metalinguagem dessa honrosa construção discursiva.

Garcia. Mãe e pai se encontram na capital de Minas Gerais e, juntos, formaram a família de classe média baixa. Dona Geralda trabalhava em casa, cuidando do lar e da família e seu Januário era funcionário público. Janu ficou órfão de pai com cinco anos e de mãe, com dez anos.

Januário é uma das principais lideranças orgânicas do Movimento Negro contemporâneo, além de ter sido um dos membros fundadores do Movimento Negro Unificado (MNU) e do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN). Possui formação e vivência no campo do cinema e, antes de atuar como fotógrafo profissional, na área de publicidade e imprensa, foi soldado paraquedista do Exército Brasileiro. As orientações da mãe serviram-lhe de luz que o conduziu, ainda nos anos 1970, ao trabalho de documentação visual, tanto dos momentos de articulação política e cultural do movimento negro (MN¹¹) brasileiro, quanto dos aspectos socioculturais da população negra e de grupos situados nos países do continente africano como Marrocos, Togo, Senegal, além de países da América Latina e Europa.

Alfabetizada em casa por dona Leci¹², Lecizinha sempre se destacou na vida escolar. Suas qualidades como escritora ainda na infância certamente contribuíram para sua vivência como compositora, para que se tornasse “jornalista musical”, como se autodefine (cf. SOUSA, p. 86). Ao concluir o ensino primário, hoje fundamental I, Lecizinha ingressou numa das escolas públicas mais tradicionais e elitizadas do Rio de Janeiro, o Colégio Pedro II. Ainda que tenha percebido as especificidades de seu próprio cor/po, muito distinto do das outras alunas,

¹¹ De acordo com o sociólogo Amauri Pereira (2008), é a partir da década de 1970 em instituições políticas constituídas por militantes negros (mulheres e homens) que a expressão MN passa a ser comum para identificar as ações dessas entidades. A expressão caracteriza a reunião de diferentes segmentos da sociedade organizada, que têm como causa principal o combate ao racismo, além do reconhecimento e valorização da cultura negra.

¹² Leci com “y” distingue mãe da filha, Leci. O mesmo se dá com ‘Lecizinha’.

e que tenha sentido as piadas racistas dos colegas de sala, a única menina negra da turma, moradora do subúrbio, integrou-se socialmente no colégio também por via musical. Ao parodiar uma música marcante do surgimento da jovem guarda, a versão brasileira de "I'm in love", de H. Earnhart, assinada por Renato Corte Real, "Broto legal", que fazia muito sucesso na época na voz de Sergio Murillo, Leci ficou conhecida por bolar a letra que elegeu a chapa Pedro II para o Grêmio estudantil (cf. SOUSA, 2016, p. 65-6).

Dos 11 aos 16 anos, Januário Garcia viveu nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, onde dormia sem cama fixa debaixo de marquises. A formação herdada de sua mãe possibilitou ao adolescente enfrentar as adversidades e perigos das ruas. Por cinco anos, ele tomou banho com água apanhada de chafariz; comeu o que ganhava dos feirantes ou do que comprava com os cruzeiros que conquistava como engraxate. Ele conta que viver na rua foi difícil e, durante esse período, pôde refletir sobre a importância da educação, dos valores passados em seu núcleo familiar:

[...] eu sempre achava que eu não podia fazer nada errado, porque a minha mãe sempre dizia que eu não deveria fazer coisa errada. [...] Então, esse norte que a minha mãe me deu foi o que me balizou na rua. Eu não podia fazer nada ilícito! Porque a minha mãe não ensinou a gente a fazer nada ilícito. [...] Viver na rua era um negócio muito difícil, porque você estava sujeito a todo tipo de violência. Sujeito a todo tipo de discriminação. Sujeito a todo tipo de exclusão. Era um negócio muito sério¹³.

¹³ Cf. Januário Garcia. Entrevista a Vilma Neres Bispo, 2 áudio digital TASCAM (2h27min.), Rio de Janeiro/RJ, 10 out. 2014.

Desde cedo, “a filha da dona Lecy”¹⁴ experienciou práticas religiosas. Na infância, teve contato com o universo religioso católico por influência de sua madrinha Estelinha, mas foi a cosmovisão de matriz afro-brasileira que permeou sua vida e carreira. A partir da vivência nos terreiros de umbanda e candomblé, a artista forjou sua sonoridade:

[...] em dias frios, as pessoas ficavam no terreiro e dormiam lá. Sua mãe vestia um pijama, ela fazia o mesmo, sendo que havia um lugar separado para as crianças dormirem. Leci, no entanto, não dormia, ficava observando as pessoas tocarem. Conta que teve então um dia que alguém faltou e ela disse “deixa que eu toco”. Começou então a aprender a tocar tambor no centro de umbanda. O tantã que toca hoje em seus shows foi, portanto, algo que veio dos aprendizados adquiridos na vida religiosa (SOUSA, 2016, p. 80).

O entendimento que Leci faz de si mesma como artista que forja composições está estreitamente ligado às experiências no universo dos orixás. Para ela, compor é como estar numa espécie de transe, pois ainda que nem tudo que escreva diz de si mesma, tudo passa por sua forma de entender e sentir as coisas e o mundo. A vivência marcada pela cosmovisão negra afrobrasileira ficou explícita em 1980, quando passa a gravar canções homenagens aos orixás, somando-se a outros artistas que realizam escre(vivências) do universo religioso por via da canção popular (cf. *idem*, p. 85-85). Sua vida pessoal é regida por Ogum e Iansã, sendo o primeiro seu orixá de cabeça. Embora saibamos que a relação entre o pensamento do artista e a forma da obra nunca são simples e imediatas (cf. GARCIA, W., 2013b, p. 87), podemos

¹⁴ Título de uma das canções que Leci compôs em homenagem à sua mãe. Também intitula o estudo da trajetória de Leci realizado por Fernanda Kalianny Martins Souza (2016), que embasa a maior parte das informações contidas neste trabalho.

estabelecer algumas relações entre a fala que a artista compõe de si mesma e o que ela expressa em suas composições.

Durante a infância em Minas, Januário guarda memórias do fascínio pela imagem que descobriu em contato com alguns exemplares da revista *Tico-Tico*¹⁵ e ao manipular películas de filme cinematográfico. Ele aprendeu a montar um projetor com lâmpada incandescente e caixa em madeira, brincadeira que lhe despertou a criatividade. Os pedaços de película retiradas do lixo da única sala de cinema, sala que ficava próxima à sua casa, formavam fotogramas de filme cinematográfico. Ele recolhia os fotogramas e os projetava no quintal de sua casa. As projeções eram realizadas sempre à noite e ele criava e narrava as estórias conforme a leitura que ele próprio fazia das imagens.

Januário produziu seu primeiro filme de animação com fotogramas de película, pintados com pena de peru e tinta de urucum. A produção desse filme aconteceu por intuição e acaso, depois de ter esquecido uma tira de película no bolso da bermuda que a mãe lavava junto com outras peças de roupas. Durante a lavagem, a emulsão soltou, deixando a celulose lisa. Depois disso, começa a criar ilustrações e pintá-las quadro a quadro inventando, com a ajuda de sua irmã caçula, muitas estórias animadas projetadas à noite para o público, seus colegas de infância.

Além da musicalidade expressa e sentida através da religiosidade, Leci foi muito influenciada por seu pai, que gostava de ouvir desde ópera a chorinho e comprava discos de 78 rpm sempre apresentando novos artistas à filha. Essa relação com o disco é muito relevante para artistas hoje consagrados, mas que têm origens periféricas. De maneira semelhante,

¹⁵ Segundo o banco de dados digitais da Biblioteca Nacional, a revista *Tico-Tico* influenciou gerações de 1905 a 1962 e era direcionada ao público infante-juvenil. Elaborada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva, a publicação reproduziu charges e ilustrações de cunho racista contribuindo para o caráter racista de, ao menos, quatro gerações consecutivas. Para saber mais, ver: Oliveira Neto (2015).

o universo da fotografia era inacessível às populações empobrecidas e grupos negros.

Dos 1950 aos 90, o campo musical quase obrigava os artistas a filiarem-se às gravadoras para ter impacto no mercado e obter (re)conhecimento público (cf. SANTOS, 2014b). Tendo em vista que a indústria fonográfica foi um espaço de acesso restrito a determinados grupos sociais, tanto para gravar discos quanto para consumir canções (cf. *idem*), posar para uma foto e produzir para capas de discos é ainda mais significativo para pessoas negras. Dessa forma, as ausências tornam-se presenças relevantes expressas na atuação de fotógrafos como Januário Garcia¹⁶, dedicando-se a escrever com a luz a história de outras pessoas, buscando mudança de paradigmas para as relações étnico-raciais no Brasil.

Os atributos guerreiros fazem de Leci conhecida também por seu engajamento político na tessitura poética de suas canções. Assim, ela “tem talento” e “dá sentido a tudo que faz” de modo que possa caminhar enquanto mulher negra para garantir seu lugar¹⁷ na cena artística emplacando músicas de sucesso¹⁸, mas também em outros espaços, como a legislatura¹⁹.

¹⁶ Mas também de fotógrafas como Lita Cerqueira, que vem contribuindo para a memória social de pessoas negras ao vincular a questão profissional com o aspecto social e étnico-racial. Sobre a trajetória de Lita ver: Bispo (2016).

¹⁷ Verso final da faixa-título do LP *Essa tal criatura*.

¹⁸ O engajamento político de Leci a teria feito uma artista cujo público consumidor pertencia às classes sociais intelectualizadas. O caráter mais popular de sua obra teria mudado após o disco *Leci Brandão* pela gravadora Copacabana em 1985 (cf. SOUSA, 2016, p. 98).

¹⁹ Leci foi membro do Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial e do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Em 2010, eleita deputada estadual de São Paulo pelo Partido Comunista do Brasil tornando-se segunda mulher negra a ocupar o parlamento paulista; reeleita em 2014. Dedicou-se às religiões de matrizes africanas, populações negras e indígenas, juventude, mulheres e mulheres negras, segmento LGBTT e cidadania, universo do samba e assuntos relacionados à mobilidade urbana e transporte público. Na Assembleia do Rio, destacou-se à Comissão de Educação e Cultura e à Comissão de Direitos Humanos. Como presidente da Frente Parlamentar em

Conforme atesta sua ampla discografia, bem como os vários prêmios que recebeu, entre eles: finalista do *Prêmio Shell de MPB* na Rede Globo com o LP *Essa tal criatura*, em 1980, participando do *Word Popular Song Festival* no Japão, e vencendo o Prêmio Sharp em 1995 e 2008, com o LP *Anjos da guarda* e com o CD *Eu e o samba*, seu trabalho encontrou amplo reconhecimento de público e de crítica.

O teor político crítico contemporâneo das letras das canções de Leci implica em enfrentamentos com a indústria fonográfica, que culminaram em firmes escolhas feitas para direcionar sua própria carreira. Em depoimento transcrito por Fernanda Sousa (2016), Leci relata seu rompimento com a gravadora Polygram, fato que a retirou do mercado fonográfico de 1981 a 1985. A artista volta a gravar pela Copacabana, um ano depois de retornar de Angola, numa viagem feita em 1984 a convite de Martinho da Vila:

Minha saída da Polygram se deu porque não aceitavam meu repertório em geral, disseram que tinha muita música política. Achavam que eu tinha um trabalho muito pesado em termos de letra, era muito contestadora, era muito preconceito sendo questionado. Falaram que eu tinha que fazer um outro som, que era para eu ir para casa e pensar em fazer outro tipo de música [...]. Cheguei em casa, peguei a máquina de escrever, peguei uma folha e fiz uma cartinha, dizendo que não queria mais continuar. Pedi rescisão de uma multinacional, ninguém faz isso e eu fiz (*apud* SOUSA, 2016, p. 98).

Defesa da Cultura em São Paulo, atuou de forma propositiva como frente ao Projeto Cultura Viva. Na questão da igualdade racial, avançou a discussão sobre as cotas nas universidades públicas em São Paulo e apresentou o Projeto de Resolução 01/2013, que instituiu o Prêmio Doutora Theodosina Ribeiro, para destacar a ação de mulheres e organizações voltadas às mulheres negras. Conseguiu a aprovação da Lei 15.082/2013, que amplia a rede de atendimento às vítimas de homofobia em São Paulo. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/alesp/deputado/?matricula=300513>>. Acesso em: 26/10/2016.

Do episódio narrado por Leci pode-se perceber que os parâmetros exigidos pela indústria fonográfica não estão conectados com os anseios e concepções artísticas da realizadora. As produções de suas narrativas cancionais adquirem sentidos próprios, conduzidos pela autora, constituindo marcadores de classe, gênero e etnicidades, ainda que essas imagens sejam utilizadas para propagação de um produto comercial.

Interessante notar que foi justamente a propaganda que aproximou os caminhos de Leci e Januário, já que o encontro para a realização das capas da compositora se deu a convite do diretor de criação da Polygram em meio aos trabalhos que Januário realizava na MPM, importante agência de publicidade brasileira. Por outro lado, não podemos esquecer de que a propaganda constitui-se como lugar de produção de potentes discursos ideológicos com longo alcance nas sociedades contemporâneas. Por conseguinte, para as pretensões deste trabalho, privilegiamos o campo artístico como lugar onde são produzidos sentimentos que nos humanizam, para além da esfera lucrativa e exploratória. O cotejo das obras como narrativas específicas (cf. GARCIA, W., 2013a), isto é, enquanto textos musicais e fotográficos, permite situar Leci Brandão e Januário Garcia em suas trajetórias, construídas a partir da identidade étnico-racial e de gênero no campo da música artística durante o século XX.

Para isso, tomamos como referência as fotografias, de Leci, feitas por Januário Garcia para compor as capas de *Coisas do meu pessoal* e *Essa tal criatura*. Seleccionamos versos das letras que compõem os álbuns, com destaque para o primeiro, tendo em vista que tanto um quanto o outro, surgem num período em que a música popular brasileira constitui espaço fundamental para o debate social de temas como gênero, por via do feminismo e identidade negra, sob o prisma étnico-racial (cf. PEREIRA, 2010), sendo o disco o veículo com maior visibilidade e difusão do que as produções realizadas no ambiente acadêmico-universitário.

(foto)escre(vivências) e *artivismo* antirracista: duas capas de Leci (1977-1980)

Afinal, a poética cancional de Leci e a luminosidade de Januário podem ser vistas como escritas, em que a compositora e o fotógrafo compõem sobre si mesmos e sobre o mundo. Compreendemos ambas narrativas e trajetórias como *escrevivências*, conceito de Conceição Evaristo (2003; 2008), Buscamos os três eixos fundamentais propostos pela autora: corpo, condição e experiência. A corporeidade funciona como porto seguro de afirmação dos traços identitários em contraponto aos estereótipos. O segundo eixo concentra a condição do sujeito negro, a tomada de consciência étnico-racial. O terceiro diz respeito às experiências do sujeito negro no curso histórico-social e na construção de redes de solidariedade.

Tal como Leci, a obra de Januário aparece como *escrevivência*, mas na forma de (foto)escre(vivências) (cf. BISPO, 2016). Trata-se das fotos como escrita com a luz que possibilita narrar sobre o que é visível ao olho humano. A produção da escrita com a luz é uma construção social, tal como o uso que se faz dela. No *artivismo* antirracista não se constroem representações imagéticas que reforcem estereótipos raciais e estigmas sociais. O objetivo é realizar abordagens críticas e criativas em busca de modos alternativos de ver o mundo e de humanizar o Outro. Como Azoilda Loretto da Trindade (2013, p. 16) observa, o racismo não é natural, não é intrínseco ao ser humano, às pessoas. Aprendemos a ser racistas, a (re)produzir o racismo. Sendo assim, também podemos aprender a não ser racistas (cf. TRINDADE, 2005, p. 51).

Escrevivência entendida, aqui, como imagem e/ou poética, constitui-se como ferramenta discursiva e refere-se a quem se debruça em compor, apresentar e defender repertórios que possam provocar reflexões acerca da produção artística de/sobre pessoas negras, tal qual se percebe o ser humano como o ser-sujeito negro é. Os recursos imagéticos e poéticos, além de romperem com silêncios e proporem mudanças em torno

da representação visual e musical, permitem mobilizar discursos estéticos de *artivismo* antirracista no campo artístico e político das relações étnico-raciais e de gênero, ao referenciar os diferentes modos de ser, agir e estar no mundo. Tanto em Leci quanto em Januário temos *escrevivências* negras.

Desde o princípio, eu sempre vislumbrei a possibilidade de que essas fotos, que eu estava fazendo, fossem contribuir, de uma maneira ou de outra, para contar a história de um tempo; é a história de um tempo importante na sociedade brasileira, que foi a retomada da luta negra no Brasil, numa luta contra o racismo e contra a ditadura, [porque] [...] as coisas caminhavam juntas. Então, eu sempre vi a possibilidade de documentar esses momentos como momentos que pudessem no futuro, não só, fazer parte de um relato escrito, mas também com imagem²⁰.

Escrevivências negras inspiram e permitem pensar a construção de discursos visuais fotográficos, poéticos e musicais como instrumentos políticos que possam reivindicar, reconhecer e expressar a diversidade de gênero e identidades étnico-raciais específicas. Tal movimento acontece nos versos de Leci:

Se a gente ainda tem uma chance/ De sair pra passear/
Então vamos ao teatro/ Acho o melhor lugar/ Para
encontrar/ Para abraçar/ Nossos amigos/ Que ainda
podem/ Nos representar/ Em cada ato/ Uma verdade/
Que cada ator/ Nos aponta/ A gente encontra a
realidade/ Que aqui fora/ Nem deu conta/ E aquele
palco/ Tão estranho/ Limitou nosso cantar/ Não por
culpa de tamanho/ Sim/ Por medo do falar/ Mas o
elenco/ Sempre atento/ Sobrevive/ E ainda pode/ Nos
representar.

²⁰ Cf. Januário Garcia. Entrevista a Vilma Neres Bispo, 2 áudio digital TASCAM..., op. cit.

Os versos de “Vamos ao teatro” remetem imediatamente, mas também de modo metafórico, ao campo artístico como campo político: cada ato vivido no palco revela uma verdade nem sempre percebida no âmbito da realidade cotidiana. Assim, o meio artístico torna-se meio de vivência e de escre(vivência), quando resulta em amplo espaço de lutas e fonte, na qual bebem os próprios artistas e intelectuais militantes da sociedade no período em que teve lugar a canção. Outra leitura possível remete à vivência da compositora, no início da década de 1970, junto ao Grupo Opinião, espaço cultural relevante por fazer frente ao regime militar e realizar debates artísticos de protesto.

Quando consideramos a cor/poralidade da compositora e o nome do disco no qual a canção foi gravada, Leci revela seu lugar de fala. “Vamos ao teatro” é faixa do disco *Coisas do meu pessoal* (1977), que celebra o campo artístico como palco de militância social nos anos 1960/70, não apenas contra a ditadura militar, mas também como frente ampla de lutas antirracistas, de identidade étnico-racial e de gênero. Pouco se fala da presença e atuação de mulheres negras como dona Ivone Lara e Leci Brandão no universo do Teatro Opinião nos anos 1970 (cf. SOUSA, 2016, p. 95). A canção expressa, portanto, um discurso de metalinguagem, sintetizando amplo diálogo com a realidade histórica de fins dos 60 e início de 70, resultando na constituição de histórias e geografias poéticas, potentes imagens cancionais e atributos de memória social.

Logo, o contexto histórico-social e cultural é alicerce dos processos de construção das imagens poéticas e imagéticas. Quando pensamos que as artes constituem, historicamente, um lugar das lutas negras antirracistas por excelência, já que a cosmovisão afro-brasileira implica necessariamente na arte como campo político, religioso e como construção de saberes sociais, o chamado para “ir ao teatro” não pode ser reduzido ao mero entretenimento, ainda mais no contexto do regime militar. Trata-se de chamado combativo à própria classe artística cujo “elenco, sempre atento, sobrevive”, ao produzir discursos e narrativas (imagéticas, cancionais, teatrais, visuais, literárias,

sonoras, religiosas, plásticas, entre outras) que produzam contra-representação, gerando e fomentando novas e amplas formas de conhecimento. É, em suma, remeter à própria trajetória de Leci, mas também de Januário.

A oposição entre lentes convexas e côncavas – luz para dentro, de modo a propagar a imagem de forma invertida e, a segunda, permitindo efeito contrário – é metáfora que nos ajuda a pensar os usos e sentidos da imagem do ser-sujeito negro produzido por seus pares para ver Januário atuando organicamente junto à coletividade, como resultado de uma luta anterior, de muitas pessoas. Ele se entende “como negro brasileiro, não como aquele negro que sei onde é o meu lugar, porque o meu lugar não existe. O meu lugar é onde eu estou! Já é, aqui e agora! ‘O lugar é aqui e agora’, como diz o Gil”²¹.

Tanto Leci quanto Januário passaram por processos importantes que ajudam na compreensão do desenvolvimento da indústria fonográfica e fotográfica no Brasil. Faz-se relevante discutir a produção discográfica de artistas negros brasileiros, para pensar a forma disco além da esfera meramente comercial, encarando-a como materialização de processos de subjetivação e conotação das trajetórias individuais e coletivas. Deste ponto em diante, discutimos a produção de dois discos de Leci, *Coisas do meu pessoal* (1977) e *Essa tal criatura* (1980).

A fim de problematizar nossos objetivos, pensamos a forma disco enquanto produto-síntese que concentra diversas facetas, entre as que importam para essa discussão, a expressão de subjetividades dos artistas realizadores, pois a estética do LP para além da canção (melodia e letra) implica também na construção de imagem fotográfica que atue como síntese da mensagem geral da produção discográfica.

Dentre os diversos encontros celebrados na produção de um disco, estão aqueles que marcam a compositora-intérprete e o fotógrafo de capa, ambos empenhados em criar uma representação cor/pórea e estética da artista, que diga algo de suas

²¹ Cf. *idem, ibidem*.

peculiaridades individuais e, no campo artístico, que seja sugestivo dos sentidos produzidos através/por meio de pistas que geraram as canções gravadas. Leci Brandão, ao ser fotografada por Januário para as capas dos discos, deixa-se captar poética e subjetivamente pelo olhar do outro, mas também do semelhante.

FIGURA 1 – Leci Brandão por Januário Garcia. LP *Coisas do meu pessoal*. Polydor/Polygram, 1977.



A capa do disco *Coisas do meu pessoal* (fig. 1), produzida em 1977 por Januário Garcia, apresenta seis imagens fotográficas, isto é, uma imagem que incorpora outras cinco e que, em conjunto, propõem narrativa visual de metalinguagem. As cinco imagens estão dispostas em primeiro plano e, em segundo

plano, observamos uma câmera laboratório, um lambe-lambe²². A composição fotográfica dessa imagem que, literalmente, embala a capa do disco, expressa signos que conotam um espelho repleto de memórias negras. Segundo Januário, a capa buscou pensar as “coisas do meu pessoal” de Leci como música de alcance popular, que circule na rua. Januário trouxe a questão do lambe-lambe justamente por seu caráter de fotografia popular, laboratório que se monta nas praças; forma de fotografia acessível a amplos públicos.

Historicamente, antes da segunda metade do século XX, são pouco difundidos os registros fotográficos marcantes da contra-representação negra. Desta forma, o movimento de representatividade orgânica realizado por Leci e Januário, dentre outros artistas em fins dos anos 1960 e decorrer da década de 1970, viabiliza e difunde narrativas próprias dos grupos e pessoas negras. No caso das capas de Leci, a concepção de Januário promove e inspira os temas refletidos nas letras cancionais da artista e de sua personalidade, reportando, reconhecendo e valorizando as coisas do seu pessoal e, ainda que o universo autoral de Leci não esteja restrito ao samba como gênero musical, tais fotografias dialogam com a cosmovisão negra afro-brasileira, que é muito marcada pela musicalidade. As canções desse álbum atuam como meio de expressão potente para definir aspectos socioculturais e políticos como, por exemplo, a articulação de pessoas e grupos envolvidos numa escola de samba frente ao racismo, ao mesmo tempo em que apontam os processos

²² A câmera laboratório, conhecida também por câmera escura, tem esse nome por se tratar de um mecanismo tradicional que fixa a imagem diretamente sobre um papel fotográfico e que também dispõe de recipientes com revelador e fixador, produtos químicos necessários para a revelação. A câmera laboratório vem acoplada dentro de uma caixa de madeira coberta por um tecido na cor preta. E essa caixa é presa num tripé, o que permite certa mobilidade ao fotógrafo ao perambular pelos espaços públicos em busca de pessoas que desejam ter a sua imagem fixada imediatamente e sob o olhar de transeuntes.

de exploração capitalista que supostamente as desagregam, conforme se notam nas canções “Apenas um bloco de sujo” e “Marias”.

“Formar um bloco de sujo” para sambar, a fim de realizar enfrentamento às transformações dos desfiles do carnaval carioca na década de 1970, é o mote principal da primeira narrativa: “O pessoal lá do morro resolveu/ Formar um bloco de sujo pra sambar/ Porque a escola enriqueceu, e a gente nossa já não tem lugar”. Os processos de injeção de capital e promoção exterior ocorrem “quando aparece um ‘cidadão’ externo à vida cotidiana da comunidade do samba e, repentinamente, assume a direção de harmonia da Escola”. Processos de embranquecimento dos cor/pos dos destaques surgem quando “a loura manequim, de jeito diferente puxará, a comissão de frente”. A poética da narrativa aponta para a intensificação dos processos de re-produção capitalista articulada à organização das agremiações e à padronização dos cor/pos dos sujeitos-brincantes no prisma da branquitude, fazendo com que, nas escolas de samba, já não tenha “lugar” a “gente nossa”.

Em contraste com o que mencionamos antes, o mesmo samba infere: “Tião, nosso primeiro ritmista, nunca recebeu uma homenagem/ e Conceição, aquela negra passista, foi cortada por não ter, imagem”. A memória de lutas de grupos negros contra o racismo e apropriação cultural de seus saberes e práticas, por grupos alienígenas, confronta: “O pessoal, por estas razões, tomou as decisões: um bloco de sujo sem promoções”.

Como se nota, “Apenas um bloco de Sujo” construindo narrativa oficial dos processos vivenciados no samba, a partir da ótica dos grupos envolvidos nos processos, expressa um retrato falado da realidade desses sujeitos partindo das tensões que permeiam suas relações sociais e étnico-raciais, tornando o samba prática poética de re-produção de conhecimentos sobre a população negra na cidade, contribuindo para historicizar o Carnaval do Rio de Janeiro em fins do século XX, resultando

numa forma singular e histórica de *escrevivência* (cf. EVARISTO, 2003, 2008).

Retomando a capa do álbum no sentido de *escrevivência*, pode-se dizer que ela remete ainda ao próprio Januário como fotógrafo lambe-lambe, ao compor, criativamente, um espectro de imagens que vão revelando Leci: suas coisas pessoais e do seu pessoal, tal como a tinta e a tessitura de imagens em movimento que Janu montou ainda criança, ao inventar suas estórias/histórias com pedaços dos filmes descartados pelo cinema em BH.

Na sequência da audição do disco, a canção “Marias” expressa um *continuum* narrativo crítico em tom de crônica, apontando a dicotomia específica imposta pela geografia social da cidade do Rio de Janeiro da segunda metade da década de 1970, cuja configuração ainda é atual. Na poética de “Marias”, Leci entoia: “Maria da cidade anda bem vestida/ Maria do subúrbio não sabe de moda/ Maria da cidade vive a boa vida/ Maria do subúrbio faz da vida roda/ Maria da cidade tem boa empregada/ Maria do subúrbio tem que se empregar/ Lavando cozinhando e arrumando a mesa/ Pois dinheiro da despesa tem que se poupar/ Laialá” [...], para sobreviver no Rio de Janeiro do século XX.

A canção tem início e termina com ‘laialá’, sentido pela compositora e intérprete, expressando o lamento de alguém cujo cor/po ocupa lugar socialmente determinado. Tais lamentos expressam constatação da realidade e, justamente por isso, implicam numa necessária transformação social, via percepção e conscientização das tensões impostas pela normatividade. A voz ativa de mulher negra pensando sobre a geopolítica da cidade desnuda conflitos de raça e classe entre mulheres negras e brancas, empregadas e patroas na zona sul carioca. Ainda que retome o universo cancional de “Cadê Mariza”, aqui já contemplado, do primeiro compacto de Leci, Mariza também se confunde e retoma Conceição, passista de “Apenas um bloco de sujo”, com a diferença de que Mariza buscou a projeção de sua imagem na mídia hegemônica ao custo de ausência

na agremiação, enquanto Conceição permaneceu na escola, mas foi excluída da projeção do desfile midiático por não ajustar o cor/po a tal imagem. Tais operações explicitam facetas veladas dos processos de empobrecimento, do machismo e do racismo crivados por questões de gênero na contemporaneidade.

FIGURA 2 – Leci Brandão por Januário Garcia. LP *Essa tal criatura*. Polydor/Polygram, 1980.



Do ponto de vista étnico-racial entremeando as trajetórias das personagens está o racismo: Conceição é a “negra passista”, enquanto Mariza “era uma morena”. Percebe-se que a própria lógica cancional e poética de Leci é auto-referencial, tanto na esfera ficcional quanto no âmbito da realidade, permeando diferentes

álbuns e assumindo distintos aspectos de uma mesma temática ou de temáticas entrecruzadas.

A imagem (fig. 2) ilustra a capa do sétimo álbum de Leci Brandão, de 1980. Ela sorri timidamente e, como se quisesse dispensar um requebrado para o lado, parece estar de pé, porém com a perna esquerda levemente apoiada em algo, com o braço direito curvado sobre os quadris e o outro braço se apoia sobre a perna esquerda. Usa pulseiras nos punhos e um par de pequenas argolas nas orelhas. O seu rosto exibe a aplicação de maquiagem, como sombra nas pálpebras, batom nos lábios, rímel nos cílios e as bochechas foram acentuadas com *blush*. Veste uma bata rendada na cor branca e transparente, pois, é possível visualizar os seios. Além disso, ela veste uma saia rodada, também na cor branca.

Tanto a escrita com a luz quanto a produção desta imagem foram elaboradas pelo fotógrafo Januário Garcia, pois, foi dele a ideia de a cantora retirar o sutiã, numa tentativa de refletir o tema do álbum *Essa tal criatura*, cuja canção homônima diz: "Tire essa roupa/ Pisa na terra/ Rasgue essa roupa/ Mostra teu corpo/ Seja essa cara/ Sinta meu gosto/ [...] Ama na maior liberdade/ Abra, escancara esse peito/ Clama!/ Só é linda a verdade/ Nua sem ser preconceito [...]". No verso final da canção, a afirmação de duplo sentido ganha potencial de protesto e enfrentamento de questões silenciadas como o racismo e o relacionamento homoafetivo:

[...] rasga essa roupa, mostra teu corpo/ [...] Morda
uma fruta madura/ Lamba esse dedo melado/ Transa
na mais linda loucura/ Deixa a vergonha de lado/ [...] Ama na maior liberdade/ Abra, escancara esse peito/
Faça da vergonha loucura/ Abra, escancara a verdade/
[...] Só é linda a verdade, nua, sem ser preconceito/ [...] Sinta esse tombo/ Rala esse rosto/ Transa com a lua/
Morda essa cara/ Linda, tão nua, faça da vergonha
loucura/ Abra, escancara a verdade/ Ama essa tal
criatura que envergonhou a cidade.

Além de outras questões, essa composição aborda o tema de liberdade; a liberdade do corpo do ser-sujeito negro. Retomando a análise dessa capa (fig. 2), verifica-se que o fotógrafo produziu a imagem em um estúdio e, certamente, pôde utilizar o recurso da luz artificial, a exemplo de *flash* nas laterais e, possivelmente, luz de enchimento, muito utilizada para diminuir o contraste entre as cores. O tipo desta imagem é pousado, identificado na encenação física da cantora. A vestimenta, e também pela maneira como Leci ampara as suas mãos, nos remete ao arquétipo comportamental de uma “baiana”, construído no imaginário social brasileiro, sobretudo através da música. Como exemplo, a composição “Conceição da Praia”, de Luiz Carlos Máximo, que traz o seguinte trecho: “[...] Tem baiana formosa de bata rendada; de brincos de ouro e sandália enfeitada; como requebra bem; quem me dera/ Ai, se eu pudesse ir à Conceição também [...]” numa referência ambivalente entre mulher e santa, remetendo aos universos sagrado e profano.

“Fotografar alguém é roubar seu *dyaa*²³”, conforme nos conta Youssouf Tata Cissé (cf. KEÏTA, 2014, s/p.) ao ouvir de uma senhora Malinke que o soberano Somari Touré (1830-1900) só foi derrotado por ter sido fotografado pelos franceses, tendo seu “espírito ativo” roubado. Segundo o antropólogo, essa crença é ainda disseminada entre pessoas de mais idade por resistirem ao ato fotográfico, sobretudo se for operado por pessoas desconhecidas. Essas pessoas se preocupam com a autoimagem e, portanto, são cuidadosas por não saberem como o uso das imagens de si poderá impactar determinadas perspectivas que, por vezes, fogem do controle das pessoas fotografadas.

Seguramente, essa é uma crença histórico-filosófica interessante para aprofundar a compreensão acerca do discurso da (foto)escre(vivência). Tal discurso envolve percepção técnica,

²³ O termo “*dyaa*” é utilizado na cultura Malinke para denominar diferentes sentidos: “duplo vital”, “espírito ativo”, “inteligência”, “reflexo”, “atenção”, “sombra”, “imagem”.

política e crítica do contexto histórico-social, além de senso estético para dirigir a distribuição da luz que ilumina o objeto, e/ou a pessoa em foco. Além de ser resultado do modo de perceber e avaliar o mundo conforme o olhar da fotógrafa ou do fotógrafo, as imagens produzidas para as capas de disco exigem um cuidado especial. Januário observa que é necessário estar enturmado com a/o artista, perceber seu estado de espírito e a proposta artística para criar uma imagem que resulte na 'cara do disco'. A fotografia vai "embalar" o que a/o artista tem de melhor no momento de produção daquele álbum. Para Leci, Janu produziu cerca de seis a sete capas.

É sob tal perspectiva que refletimos a respeito das (escre) vivências sociais de Leci Brandão e Januário Garcia, conscientes de si. Com isso, vislumbra-se a compreensão da produção artística no sentido da *contra-representação às imagens de controle* e (auto) representação de seus pares, em igual condição de sujeito negro. É importante salientar que o "si" extrapola a noção de um eu individualizado e particularista para dar lugar a um eu coletivo que se constitui pela experiência compartilhada de uma história social, de uma cultura, de uma espiritualidade de matriz afrocentrada.

Focos e versos finais

Deixar-se fotografar é permitir que a imagem de si seja dominada, no sentido de permanecer à mercê de quem fotografa. O ato fotográfico, enquanto "reprodutibilidade técnica", é, também, "a percepção humana condicionada ao processo histórico" (BENJAMIN, 1987, p. 174). A fotografia não está limitada à reprodução da imagem, pois é texto visual que envolve a relação que o fotógrafo/a constrói com a pessoa fotografada e com todos os aspectos do entorno, sendo esses discursivos e visíveis. Quando admitida na forma disco, o discurso visual soma-se e vem completar a materialidade do discurso poético de quem compõe, toca e canta, aproximando e justapondo formas artísticas

narrativas contempladas subjetiva e coletivamente, articulando memórias individuais e coletivas (cf. HALBWACHS, 2006).

O disco, como produto cultural, atua também como discurso escrito com a palavra cantada, em conjunto com o som e com a luz fotográfica, envolvendo percepção artística, técnica, política e crítica do contexto histórico-social, além de senso estético ao dirigir a distribuição da luz, que iluminará o objeto e/ou a pessoa em foco, seja pela crônica ou pela foto revelada. Este processo resulta ainda no modo de perceber e avaliar o mundo conforme o olhar dos artistas: Leci e Januário são reveladores da realidade dos cor/pos negros/as dispostos/as nas grandes cidades, numa leitura mais ampla dos discos aqui contemplados. Como artistas negros usam suportes e linguagens artísticas distintas, mas complementares e em relação, para dar materialidade à forma disco enquanto produto cultural e objeto de consumo. O fato é que essas formas de discurso, não apenas por questões estéticas, mas como potencializadoras de meios e lugares de memória, possibilitam argumento a ser debatido via recepção e, portanto, passível de crítica sociocultural.

É desse modo que o olhar do fotógrafo Januário Garcia constrói fragmentos de diferentes contextos do universo da cultura negra dentro e fora do Brasil. E como tal, fotógrafo profissional, ativista visual e militante político, a trajetória desse filho de Obaluaiyê e de Nanã que, como regem essas divindades, traz movimentos de decantação, de renovação e de evolução para a luta negra brasileira, sobretudo para as gerações seguintes de fotógrafas negras e de fotógrafos negros brasileiros.

Pensamos, então, nas fotografias de Januário Garcia que ilustram as capas de discos de Leci, bem como as escritas poéticas (letras) expressas em suas canções, como recursos da memória individual e coletiva capazes de conectar tempos na história e as pessoas deste tempo, sobretudo quando se trata dos povos negros nas Américas. Para nós, no Brasil, a memória fotográfica, narrativa, sonora e poética das pessoas negras pode imortalizar e reviver humanamente as alegrias, tal como as dores. Como escreve Sérgio Cabral na contracapa do disco de 1977,

abaixo da foto de Leci feita por Januário: “A compositora é também cronista, ao relatar os fatos de sua realidade e consolidando registros de sua época”.

Essas trajetórias sociais transcorreram no auge da fotografia como dispositivo de registro informativo e documental, e quando da expansão do samba como música cujas narrativas atuam como construção identitária de compositores e intérpretes. Hoje, Leci e Januário acompanham as mudanças na produção musical e fotográfica: a música incrementada pelo *samplers*, tendo transformadas seus suportes e mídias, do *long-play* ao *streaming* e, no campo fotográfico, testemunham o processo de apropriação e popularização do discurso imagético.

Compreendemos as *escre(v)ivências* como textos visuais e sonoros produzidos no curso da trajetória profissional e política de Leci Brandão e Januário Garcia. Em Leci e Januário, os atravessamentos musicais e imagéticos compõem *escrevivências* desde a infância. Os processos de musicalização em Leci, seja em casa por influência do pai, seja junto à mãe na vivência em terreiros de umbanda e candomblé, acompanharam também seu desenvolvimento escolar, haja vista a habilidade precoce em escrever, fundamental para o desenvolvimento das canções que vão sendo produzidas de forma autorreferencial das trajetórias individuais e de processos coletivos, coordenando denotação e conotação; e, em Januário, o aproveitamento criativo de filmes lançados ao lixo para a composição óptica (cinemato-fotográfica) foram ensinamentos que, junto às lições da mãe, perpetuaram-se efetivamente em suas memórias e vida pessoal, contribuindo para a atuação política no âmbito do Movimento Negro.

Ambos os artistas compõem discursos visual fotográfico e cancional-poético que podem funcionar como um (entre tantos) instrumento da luta antirracista – ainda que não precisem fazer isso o tempo inteiro, sobretudo pelo caráter disfuncional constituinte da criação artística – na medida em que carregam profunda conexão com os temas vividos de maneira experiencial, tanto no âmbito individual, quanto na dimensão coletiva e na medida em que dialogam com a realidade sociocultural

e étnico-racial de um país extremamente racista e marcado pelas diferentes formas de colonialidade.

Por fim, cientes da necessidade de ruptura completa com as lógicas de colonialidade de saber, fazer e poder (cf. LANDER, 2005), buscamos perceber foto e música, bem como as trajetórias artísticas de Januário e Leci, como poéticas narrativas que apresentam potencial de discursos construtores de produtos que resultam em percepções de outras *escrevivências*, nas quais o “conhecimento” discursivo não constitui a representação do “real” na linguagem, mas consiste na articulação da linguagem em condições e relações sociais reais (cf. HALL, 2013, p. 434).

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. V. 1. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BISPO, Vilma Neres. **Trajetórias e olhares não-convexos das fotoescre(vivências)**: condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros. Dissertação de Mestrado em Relações Étnico-raciais. Rio de Janeiro: Centro Federal de Educação Tecnológica “Celso Suckow da Fonseca”, 2016.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face, **Texto apresentado na mesa de escritoras convidadas do Seminário Nacional X Mulher e Literatura – I Seminário Internacional Mulher e Literatura**, Universidade Federal da Paraíba, p. 1-15, 2003.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória, **Releitura**, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, p. 1-17, nov. 2008.

GARCIA, Januário (org.). **25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil/ Concepção, organização e fotografia** Januário Garcia. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006), **Idéias**, Campinas, v. 4, n. 2 (7), 2º sem. 2013a.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê, 2013b.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

KEÏTA, Seydou. Texto: **Youssef Tata Cissé**; tradução: Dorothee de Bruchard. Coleção Photo Poche. Vol.12. - São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

PEREIRA, Cristiane dos Santos. **Coisas do meu pessoal**: samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão. 2010. Dissertação de Mestrado em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

OLIVEIRA NETO. **Entre o grotesco e o risível**: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil, 2015.

SANTOS, Elisângela de Jesus. “‘São velhas agonias, novas tecnologias’: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista”, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, p. 229-260, dez. 2014a.

SANTOS, Elisângela de Jesus. “Intelectuais e História: identidade caipira e o com-texto civilizatório brasileiro do século XX”, **Revista História e Cultura**. Dossiê História e Sociologia, v.3, n. 3 (Especial), dez, 2014b.

SOUSA, Fernanda Kalianny Martins. **“A Filha da Dona Lecy”**: estudo da trajetória de Leci Brandão. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas/USP, 2016.

TRINDADE, Azoilda Loretto. **A formação da imagem da mulher negra na mídia**. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, 2005.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Reinventando a roda: experiências multiculturais de uma educação para todos, **Africanidades brasileiras e educação**, Rio de Janeiro, ACERP, Brasília, TV Escola, 2013.

Fontes Discográficas

BRANDÃO, Leci. LP **Coisas do meu pessoal**. Polydor, 1977.

BRANDÃO, Leci. LP **Essa tal criatura**. Polydor, 1980.

GIL, Gilberto. LP **O Luar**. Warner, 1981.

Entrevistas

GARCIA, Januário. Entrevista a Vilma Neres Bispo, 1 áudio digital TASCAM (44min19seg.), Rio de Janeiro, 29 ago. 2014.

Sites

Dicionário Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leci-brandao/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/05/2016.

Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Maiores informações institucionais em: <<http://www.mangueira.com.br/a-mangueira/historia/historia-da-mangueira/>>. Acesso em: 28/05/2016.

Leci Brandão. Entrevista publicada na revista *Raça*. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/leci-brandao-fala-da-vida-politica-em-entrevista/>>. Acesso em: 18/10/2017.

Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/alesp/deputado/?matricula=300513>>. Acesso em: 26/10/2016.

A *mimesis* do Quinteto Armorial: uma busca pela autenticidade da música brasileira¹

Nívea Lins Santos²

Resumo: Este artigo teve por finalidade analisar, sob o conceito de *mimesis*, as referências artístico-culturais do grupo musical Quinteto Armorial e sua atuação em prol da construção de certa “autêntica música brasileira”, em meio à modernidade. Sob a orientação de Ariano Suassuna, a paisagem sonora do quinteto foi uma resposta a um determinado momento histórico brasileiro que parecia colocar em xeque perspectivas e práticas mais tradicionais sobre laços identitários (tanto nacional quanto nordestino). Sendo assim, buscou-se refletir como o grupo atuou mimeticamente tendo por cenário a relação entre tradição e modernidade no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Quinteto Armorial. *Mimesis*. Música brasileira. Modernidade. Tradição.

The *mimesis* of the Armorial Quintet: A quest for the authenticity of Brazilian music

Abstract: The purpose of this article was to analyze, under the concept of *mimesis*, the artistic-cultural references of the musical group Armorial Quintet and its performance in favor of the construction of a certain “authentic Brazilian music”, in the midst of modernity. Under the guidance of Ariano Suassuna, the quintet’s sound landscape was a response to a particular Brazilian historical moment that seemed to put more traditional perspectives and practices on identity ties (both national and northeastern) in check. Thus, it was sought to reflect how the group acted mimetically by setting the relationship between tradition and modernity in the Brazilian context.

Keywords: Armorial Quintet. *Mimesis*. Brazilian music. Modernity. Tradition.

¹ Recebido em 31/05/2017 e aprovado em 25/08/2017.

² Doutoranda em História e Cultura Social no Programa de Pós-graduação da UNESP/Franca, desenvolvendo a tese “*Brasilíndia: o mosaico sonoro de Alberto Marsicano (1984-2009)*”, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integra o Grupo de Estudos Culturais (GECU) da UNESP/Franca.

La mimesis del Quinteto Armorial: Una búsqueda de la autenticidad de la música brasileña

Resumen: Este artículo tuvo por finalidad analizar, bajo el concepto de mimesis, las referencias artístico-culturales del grupo musical Quinteto Armorial y su actuación en pro de la construcción de cierta “auténtica música brasileña”, en medio de la modernidad. Bajo la orientación de Ariano Suassuna, el paisaje sonoro del quinteto fue una respuesta a un determinado momento histórico brasileño que parecía poner en jaque perspectivas y prácticas más tradicionales sobre lazos identitarios (tanto nacional como nordestino). Siendo así, se buscó reflejar cómo el grupo actuó mímicamente teniendo por escenario la relación entre tradición y modernidad en el contexto brasileño.

Palabras-clave: Quinteto Armorial. *Mimesis*. Música brasileña. Modernidad. Tradición.

O Quinteto Armorial (1970-80)³, pertencente ao Movimento Armorial de Ariano Suassuna, foi um grupo de música de câmara surgido em Recife, cuja intenção era fortalecer a música brasileira baseada nas ditas raízes da tradição popular (com destaque para aquelas vinculadas à região nordestina), de modo a dialogá-las com elementos da tradição erudita europeia, uma vez que havia o entendimento de que ambos os universos culturais eram heranças fundantes da música brasileira, que precisariam ser rememoradas constantemente, ainda mais em tempos de modernidade.

Vale lembrar que, durante o século XX, associar a ideia de brasilidade a lugares mais “intocados” pela modernidade foi uma prática recorrente entre intelectuais e artistas brasileiros direcionados à consolidação da ideia de nação por meio do protagonismo do Estado. A partir da década de 1970, no entanto, houve uma maior consolidação do mercado de bens culturais. Dessa forma, de interesse do poder público, mas agora

³ Os músicos integrantes do Quinteto Armorial eram os seguintes: Antônio José Madureira na viola sertaneja, tambor e zabumba; Edilson Eulálio no violão, ganzá e matraca; Antônio Carlos Nóbrega de Almeida no violino, rabeca e caixa; Fernando Torres Barbosa no marimbau e tambor; Egildo Vieira no pífano e prato. Quanto aos álbuns, eles produziram quatro no total: *Do romance ao galope nordestino*, de 1974; *Aralume*, de 1976; *Quinteto Armorial* (com participação da Orquestra Romançal Brasileira), de 1978; e, por fim, *Sete flechas*, de 1980.

também das iniciativas privadas, a integração da nação se orientou a partir da expansão modernizadora dos meios de comunicação de massa no país⁴. Sentindo ainda a repercussão do milagre brasileiro, a política fiscal de incentivos e isenções facilitou ainda mais a entrada de capital estrangeiro, o que favoreceu o estímulo ao consumo, principalmente de bens materiais duráveis e industrializados. A modernidade brasileira, porém, não resolveu diversas contradições e impasses sociopolíticos, uma vez que a modernização chegou ao país, mas não conseguiu nos tirar da situação de nação dependente das principais economias mundiais⁵.

Perante esse panorama dos anos 70, o Quinteto Armorial (assim como o próprio Movimento Armorial), interpretou com criticidade os efeitos da modernização no Brasil, pois considerou uma faceta imperialista a presença de estrangeirismos (especialmente aqueles vindos dos EUA)⁶, importados a partir dos meios de comunicação de massa em ampla expansão internacional. No que se refere à música, de acordo com os armorialistas, a música popular veiculada pelas grandes indústrias fonográficas era fundamentalmente comercial e, por isso, deveria ser problematizada, pois não se voltaria para questões de “autenticidade” e de “memória nacionais”. Se o caráter insólito do mundo moderno estabelecia novas relações (mais dinâmicas e mesmo contraditórias), a relação entre tradição e modernidade foi pauta de debate para vários artistas e intelectuais, sendo os armorialistas alguns deles. Segundo o Movimento Armorial, alguns elementos da modernidade tinham o potencial de colocar em risco características mais tradicionais, podendo desconfigurar, portanto, nossa identidade

⁴ Para mais informações, ver: Ortiz (1989).

⁵ Para mais informações, ver, por exemplo, Hollanda (2004).

⁶ Ariano Suassuna chamava de imperialismo americano essa presença em larga escala dos valores culturais e dos ditames políticos e econômicos dos Estados Unidos em território brasileiro. Saber mais em: Medeiros (2013) e Suassuna (2008).

(tanto nacional quanto nordestina), e não valorizar devidamente as nossas heranças.

Sem defender um regionalismo militante, o Quinteto Armorial elegeu o Nordeste como um importante espaço simbólico das raízes do povo brasileiro, pois havia a ideia de que as regiões Sul e Sudeste se encontravam em um processo mais acelerado de desenvolvimento industrial, urbano e cosmopolita e, então, não conseguiam preservar tradições mais remotas, ao contrário do Norte e Nordeste, que se inseriam nesse processo de modo mais lento e mantinham mais intactas tais raízes. Faz-se necessário destacar que os integrantes do Movimento Armorial eram originários da região nordestina e demonstravam certa resistência aos acontecimentos culturais e econômicos das grandes capitais do Sudeste e do Sul. Eles defendiam uma arte popular nordestina (particularmente rural e sertaneja) como símbolo de uma brasilidade autêntica.

Sendo assim, o Quinteto Armorial buscou desenvolver uma paisagem sonora⁷ que transportasse afetivamente o ouvinte brasileiro às suas origens históricas, de modo a fortalecer

⁷ De acordo com Schafer (2001), o conceito de paisagem sonora consiste em abarcar tanto a experiência humana em apreender o ambiente sonoro que o cerca (incluindo os sons da natureza, os ruídos da cidade, etc.), quanto reconhecer os impactos históricos e culturais sobre a música em diferentes momentos da história da música ocidental. A ideia de uma paisagem sonora nordestina (ver: Ventura, 2007) é retomada neste artigo, pois o Quinteto Armorial se valeu de uma estética dita nordestina como base fundamental para a sua concepção artística. É evidente que o espaço cultural nordestino foi permeado por construções imaginárias e imaginadas, as quais devem ser analisadas criticamente. Nesse sentido, entendemos que o quinteto buscou reforçar a magnificência de tal espaço, para se evitar sentimentos de inferioridade nordestina e “[...] valorizar no âmbito dos sentidos e dos afetos aquilo que, no entender dos armorialistas, sempre fez do nordestino sentir e ser o que é; não como um sujeito imutável ou passivo, mas como um sujeito consciente de si, [...] que [...] sempre fora parte integrante fundamental da identidade brasileira e que, portanto, não deveria em nenhum momento cair em esquecimento/menosprezo nacional” (SANTOS, 2015, p. 159).

tanto a identidade nacional, quando a identidade nordestina, com a finalidade de que tais origens fossem reconhecidas, bem como engrandecidas. Compreende-se que a atuação armorial se orientou a partir de uma *mimesis* mais aristotélica, pois houve a projeção de uma arte, uma imagem mimética, enquanto representação mais próxima daquilo que seria a sustentação mais genuína da noção de brasilidade.

O conceito de *mimesis* deriva da filosofia clássica da Grécia Antiga e que, perante o desenvolvimento da racionalidade ocidental ao longo dos séculos, apresentou diversas formas interpretativas (sobretudo em questões estéticas e políticas). “Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mimesis*, na representação, ou, melhor, na ‘apresentação’ da beleza do mundo [...]; a música é o exemplo privilegiado de *mimesis*, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito” (GAGNEBIN, 2005, p. 80).

As reflexões de Platão e Aristóteles muito serviram de fundamentação para tal conceito⁸, bem como para estudos posteriores, ainda que ambos os filósofos tenham divergido acerca do mesmo. Segundo Platão, a maneira como é constituída a “apresentação” da beleza do mundo, ou melhor, a *mimesis*, deve ser uma pauta importante dentro de um aparelho político, pois ela possui potencial persuasivo, que estimula aspectos mais “sensíveis” do indivíduo, podendo enganá-lo, e, então, não contribuir para o desenvolvimento de uma comunidade justa. Platão buscava traduzir e reproduzir um paradigma ideal de educação moral e cívica, pois o encanto da *mimesis* (muito associado ao universo das artes), somado à ingenuidade dos ouvintes, se não tivessem a devida atenção dos políticos, seriam capazes de colocar em risco o equilíbrio político-social. Por isso sua desconfiança à prática mimética.

⁸ Saber mais em: Aristóteles (1998) e Platão (2000).

Com efeito, a imagem mimética é, primeiro, definida na sua falta essencial de ser: em relação à ideia, à forma primeira que os objetos concretos reproduzem inabilmente, a imagem poética ou plástica não é mais que cópia [...]. Talvez possamos dizer que a mimeses possui essa força não apesar de não participar do ser verdadeiro, mas, mais secretamente, justamente porque ela não participa dele, porque ela aponta para o engodo, para a mentira, para a ilusão e a falta. [...]. Sabendo da força das imagens, Platão tenta domar, controlar a produção dessas imagens, impondo-lhe normas éticas e políticas (GAGNEBIN, 2005, p. 81-82).

Por outro lado, para Aristóteles, a *mimesis* diz respeito a uma forma privilegiada de aprendizado, uma vez que não incentivaria um desvio moral do indivíduo; ao contrário, estimularia imagens de similaridade metafórica por meio da linguagem e, como consequência disso, produziria graça e momentos prazerosos. Por exemplo, associar a beleza de uma flor com a da pessoa amada não significa que a imagem de uma é concretamente igual a da outra, mas que a partir da linguagem elas podem ser relacionadas metaforicamente na abordagem estética do interlocutor. “O impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e produzi-las na linguagem” (GAGNEBIN, 1993, p. 91).

Importante ressaltar que dentro da perspectiva da Antiguidade Clássica, a *mimesis* – a despeito de tais objeções aqui brevemente mencionadas – pertencia, intrinsecamente, ao mundo mítico e ritualístico, ao qual o ser humano ainda se baseava em instintos impulsivos de medo e encanto pela natureza, sendo esta, até então, compreendida como indomável. O caráter mítico se fazia presente justamente por tal natureza ser indomesticável e misteriosa. A partir do momento em que se iniciou o processo de desenvolvimento da racionalidade ocidental, o ser humano buscou se livrar do medo do indomável – e, portanto, do mundo mágico –, uma vez que a racionalidade trouxe a promessa

de dominação da natureza (externa e interna ao indivíduo), o que séculos depois culminou no pensamento Iluminista, nos anseios dos tempos modernos.

Ao longo do século XX, a sensação de que a construção de nossa nacionalidade não havia se consolidado plenamente teve ápices de protagonismo dentro dos debates sobre identidade e cultura brasileira. Desse modo, as definições de cultura brasileira foram marcadas por reflexões divergentes, em que a reflexão entre modernidade e tradição se mostrou acirrada e característica fundamental perante nossa compreensão sobre o “ser autenticamente brasileiro”. O Movimento Armorial, visando um reestabelecimento de vínculos e de tradições, atuou sob os efeitos de tal sensação.

A partir de tais apontamentos, vejamos, por conseguinte, como se construiu a prática mimética do Quinteto Armorial. Um dos eixos centrais do quinteto (nesse ponto fortemente influenciado pelo Ariano Suassuna) se direcionou para a relação entre o apolíneo e o dionisíaco, pois se percebeu nela uma maneira de compreender o processo de formação do povo brasileiro, ou melhor, do “ser castanho” tal qual Suassuna tanto defendia em suas reflexões. Ariano Suassuna se apropriou da ideia de união dos contrários personificada nas duas divindades Apolo e Dioniso, com o objetivo de reconciliar as dicotomias do “ser brasileiro”.

Para Nietzsche, em *A origem da tragédia*, tais divindades representariam uma espécie de “antagonismo natural”, em que um necessariamente traz consigo o outro, mesmo que indiretamente, já que eles se desafiam e se estranham o tempo todo. Porém, em busca do equilíbrio natural da vida (e por que não dizer da arte), por vezes elas se apaziguam, propiciando espaço para uma criação inovadora e interpretativa sobre o mundo⁹.

⁹ Segundo Nietzsche, “[...] é, pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e Dionisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra

Partindo desse princípio nietzschiano, Ariano Suassuna aprofundou esse pensamento em contexto brasileiro: para ele era preciso reviver os antagonismos fundantes de nossa identidade, pois eles tinham sido essenciais, criativos e inovadores para a diversidade sociocultural brasileira, bem como marcados pela tendência assimiladora e unificadora de contrários:

Se examinarmos o povo brasileiro do ponto de vista de seu comportamento social, de sua Psicologia, de sua História, de sua Arte, de sua Literatura, encontraremos sempre essa tendência assimiladora e unificadora de contrários – o espírito mágico e fantástico complementado pelo realismo crítico e satírico; a metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo; violência e mau-gosto do popular e refinamento do erudito; o épico e a introspecção individual chegando esta às vezes à idolatria do Eu; o lirismo personalista e o social coletivo; as convenções e a festa; o Belo e o Feio; espírito profético e comportamento orgiático; o vegetal da Mata e o deserto do Sertão; o Trágico e o Cômico; a aldeia e o mundo; otimismo e pessimismo; embriaguez da Vida, o pó e a cinza da Morte; o Dramático e o Humorístico; o fogo da destruição e o culto da florescência e ressurreição (Ariano Suassuna *apud* VENTURA, 2007, p. 56-57).

aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra “arte”, comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, geralmente a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca [...]” (NIETZSCHE, 2008, p. 19).

Dessa maneira, Suassuna interpretou uma reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo a música uma expressão privilegiada para a efetiva aliança de “contrários” no ato da criação e representação do real. Como bem discorreu o filósofo Roberto Machado, em Apolo há um processo de criação do indivíduo, ou seja, de um princípio de individuação/consciência de si mesmo, na sua forma mais plena possível; “[...] Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar” (MACHADO, 2005, p. 7) e representa a medida e a serenidade. Já em Dioniso há o oposto desse processo, pois se trata de um sentimento místico de unidade e, portanto, de abandono de si mesmo; “[...] a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade” (MACHADO, 2005, p. 8).

A ordem e a desordem, o racional e o místico, personificados respectivamente por Apolo e Dioniso, apazíguam-se na tentativa de atingir a mais íntima essência da vida humana; a partir de tal ótica eles não são simplesmente adversos, mas sim, necessariamente, complementares um do outro, pois buscam uma espécie de equilíbrio cósmico, cuja relação se faz por meios mágicos e naturais. A partir disso, nota-se que Suassuna se aproximou dessa perspectiva e, então, frequentemente associou o “sublime” e o “profano” sob um olhar que não nega os “contrários”, uma vez que “[...] o Romanceiro popular do Nordeste, como toda a Arte e toda a Literatura mais autenticamente brasileiras, tem muito do espírito dialético do Barroco” (SUASSUNA, 2008, p. 141). A ideia de fusão dos “contrários” no Brasil, presente na representação mimética entre o apolíneo e o dionisíaco, muito se concretizou por meio do Barroco brasileiro (sendo este visto uma importante herança identitária), colaborando – na visão de Suassuna – para a formação do “ser castanho”.

O termo “castanho” foi desenvolvido em sua Tese de Livre-docência *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*, de 1976, em que a “onça castanha” representava literária e simbolicamente o caráter mestiço do povo brasileiro,

sendo o sertão nordestino o lugar social que mais preservava as heranças culturais da mestiçagem entre o indígena, o negro e o europeu. No pensamento de Suassuna, o litoral sempre fora um território mais suscetível à presença internacional, então, mais movediço e não confiável quanto à preservação dos laços identitários ditos mais genuínos e tradicionais. Para ele, a miscigenação brasileira se fez de certo modo harmoniosa¹⁰ e deu origem ao povo castanho; sendo assim, é válido destacar que Suassuna se aproximou de muitas perspectivas de Gilberto Freyre, não negando que por ele tinha grande admiração. No excerto a seguir, Suassuna, além de admitir a influência de Freyre, explicou o porquê de sua resistência ao modernismo pós-1922 e de sua busca pelo retorno à tradição:

[...] a influência de Gilberto Freyre veio a se concretizar não mais diretamente em minha arte mas em minhas ideias, agora através da tradição, o que tem, aliás, se acentuando nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez –, antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. Minha simpatia, no âmbito deste movimento, vai mais para aqueles que renegaram o fundamental das ideias de 22, como acontece, a meu ver, com Carlos Drummond de Andrade. Eu detesto aquilo que se chama “arte de vanguarda”. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me à procurar a tradição, voltando-me

¹⁰ Embora a ideia de um Brasil mestiço seja muito lembrada por causa dos estudos de Gilberto Freyre, ela é anterior a este autor. Desde o final do século XIX, em meio às teorias evolucionistas e à campanha pela abolição no Brasil, a mestiçagem serviu de fundamento para forjar “unidades” e “autenticidades” em prol de um Brasil dito próspero e civilizado. Houve uma produção intelectual significativa, mesmo que não homogênea, transcorrida para o início do século XX e direcionada a construir por vezes uma imagem harmônica da mestiçagem (a exemplo do escritor Olavo Bilac). Faz-se necessário dizer que tal imagem deve ser problematizada, uma vez que as hierarquias sociais e raciais não se dissiparam, de modo a conduzir ações discriminatórias – nos âmbitos do político e do cultural – em defesa do embranquecimento da nação.

para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos”. Eu sentia e sinto que é preciso reencontrar os tesouros da tradição mediterrânea que a arte contemporânea renega (SUASSUNA, 2008, p. 55).

Cabe frisar que ao negar a arte de vanguarda e qualquer produção moderna que se pautasse na inserção de “imperialismos externos descaracterizantes”, Suassuna não realizou simplesmente uma busca pelo passado, mas sim um reencontro com o perene em todas as expressões artístico-culturais. Isto significa que elencar e, conseqüentemente, valorizar alguns nomes consagrados, tais como Camões, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, entre outros, ocorreu pelo fato de que Suassuna percebeu neles alguns princípios e valores universais – para além de suas respectivas nacionalidades e temporalidades – pelos quais, então, mereciam ser rememorados (cf. SANTOS, 2015, p. 77).

Ele argumentou que muito do perene poderia ser encontrado nos períodos Clássico e Barroco. Nesse processo de seleção sobre o que deveria ou não ser resgatado, a Antiguidade Clássica – com suas epopeias e tragédias gregas – e a cultura medieval – com seu canto gregoriano, trovadores e cavalarias – também foram referências para o Movimento Armorial. Porém, no discurso de Suassuna, não houve a proposta de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira (bem como a nordestina), mas sim de encontrar em tais referências alguns legados que teriam sido importantes para a construção da noção de brasilidade ao longo do tempo. As xilogravuras dos folhetos nordestinos, por exemplo, apresentavam mimeticamente reis, guerreiros, profetas, seres encantados, místicos e religiosos correspondentes, de certo modo, ao mundo místico medieval, como também ao universo tragicômico dos ditos clássicos da Grécia Antiga. “Para mim, porém”, diz Suassuna,

[...] o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românticas e pré-renascentistas a que me referi. [...] Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira; é apenas por reconhecer e reencontrar tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo. [...] Meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldoni, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela de cavalaria, pela de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito dos romanceiros e dos espetáculos populares nordestinos; as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares; os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico (SUASSUNA, 2008, p. 214-215).

Tendo em vista tais referências plurais, o processo de criação musical, que os armorialistas idealizaram, foi uma forma de retomar a discussão – ainda não resolvida – de como se elaborar uma produção autenticamente nacional¹¹. Nesse sentido, para eles era preciso reestabelecer vínculos sociais entre arte e sociedade, pois dadas as rápidas transformações

¹¹ Os ideais armorialistas não obtiveram uma aceitação unânime, principalmente em Pernambuco. Em Olinda, no ano de 1968, foi lançado o 1º Manifesto Tropicalista Nordestino escrito por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, que se mostrou o contrário do discurso defendido pelo Armorial. Isso porque para outros artistas, também engajados na discussão sobre cultura brasileira, o Armorial tinha um olhar engessado sobre cultura popular. Para mais informações, ver: Teles (2012) e Vargas (2007).

da modernidade, tais vínculos corriam o risco de se dissiparem e de comprometerem os sentidos mais remotos de identidade.

A presença de uma sonoridade mais ritualística no Quinteto Armorial foi outra característica mimética e estratégica para se resgatar uma expressão artística mais artesanal (que visasse o reestabelecimento de tais vínculos), que se pretendia, portanto, na contramão das padronizações estéticas cada vez mais imperiosas em tempos de mundialização da cultura. Os músicos do quinteto atuaram como “artesãos”, na medida em que buscaram uma produção mais holística de suas obras musicais, pois o artesão possui a noção de todo o processo de construção daquilo que desenvolve. Somado a isso, os armorialistas tiveram suas referências de inspiração que deveriam ser preservadas (como já mencionados anteriormente). É evidente que essa intenção artesanal não se concluiu por completo, ou seja, ela teve apenas alguns momentos de certo protagonismo. Isso porque na modernidade não há como se reconciliar – ainda mais de forma apaziguadora – os processos envolvidos entre indústria cultural e as retomadas idealizadas do pré-moderno. Sempre haverá um aspecto tensionado não resolvido.

No seu fazer mimético, o Quinteto Armorial retomou (como referência artístico-cultural) a tragédia grega, o imaginário medieval, bem como os contrastes rebuscados do Barroco e o rigor formal do Classicismo. Mas outras influências também foram relevantes, tais como Erik Satie. Segundo Antônio Madureira,

Eu tenho como ícone Erik Satie [...], que foi de encontro a toda uma postura erudita europeia. Suas peças são “miniaturas”, muito simples, e um pianista que toca Beethoven não respeita isso. Mas nem por isso ela deixa de ser uma música poderosa, uma música de muitas ideias, uma música que eu não troco por aquele monte de acordes e toda aquela bravura de Beethoven (*apud* VENTURA, 2007, p. 170).

A partir desse relato, é possível notar certa contradição do Quinteto Armorial, pois ao mesmo tempo em que não houve

uma retomada do caráter exuberante das tendências românticas em seu fazer musical, a proposta de exaltação de uma comunidade (característica do Romantismo) em busca da consolidação de uma identidade (fosse ela nacional ou e/ou regional) foi também um parâmetro fundamental em seu discurso. Satie foi uma referência para Madureira por prezar por certa simplicidade harmônica nas composições. Quando Madureira, e mesmo Suassuna, encontra inspiração nos períodos Clássico e Barroco, isso se deu mais pelo fato de eles valorizarem a objetividade formal desses períodos (cf. SANTOS, 2015, p. 79).

Além disso, entre os armorialistas houve a percepção de que o cantar e o tocar da cultura popular não eram práticas que exigissem um alto grau de erudição (se comparada às dimensões da música de concerto). Elas apresentariam certa simplicidade na maneira de expressar suas ideias e sentimentos no aspecto harmônico, mas justamente por isso seriam riquíssimas em “clareza” formal, pois tocariam fundamentalmente na dita essência do nosso povo, não possuindo maiores interferências externas que as descaracterizariam (cf. *idem*, p. 80).

Podem-se perceber que, aliada a essa visão de busca pela essência, houve também uma espécie de *mimesis* do campo/ do sertão, isto é, um enaltecimento dos sons, dizeres, crenças e rituais de todo o ambiente “natural” do sertanejo (tanto geográfico quanto sociocultural), uma vez que o sujeito interiorano seria aquele quase intocado pelas descaracterizações da modernidade. Tal essência, portanto, estaria ainda muito ligada ao mundo mágico e ritualístico, cujos vínculos entre arte e sociedade permaneceriam inexoravelmente conectados.

Relevante mencionar que a música pertencente à tradição nordestina – que tanto o quinteto exaltou – não era tão racionalizada ao ponto de desenvolver-se perfeitamente sob os parâmetros do sistema tonal, até mesmo porque parte da estética musical nordestina (seu martelo agalopado, galope à beira-mar,

sextilha, quadrão, etc.) teve a cultura moçárabe como herança¹². O uso de repetição em temas melódicos, em detrimento do aprimoramento harmônico tonal, proporciona ao ouvinte a sensação de se estar presenciando um ritual. Note-se, até mesmo, um efeito de hipnose a fim de que ele atinja o sublime e o transcendental (cf. SANTOS, 2015, p. 82).

Esse efeito de hipnose ritualístico é uma característica fundamental da música modal pré-moderna, que muito faz uso das repetições melódica e rítmica, e possui desenvolvimento harmônico rudimentar, ou mesmo inexistente¹³. Essa repetição proporciona um caráter místico à música, pois esta possui um papel social bem definido de representação e relação com tudo o que não se compreende racionalmente. Há de se reforçar que essa música é anterior ao processo da racionalização moderna e, muitas vezes, foi interpretada ao longo da história da música ocidental como “primitiva” e/ou “exótica” (*idem*, p. 82).

O Quinteto Armorial, ao se valer de dinâmicas modais, coletivas, hipnóticas, ritualísticas e repetitivas (rítmicas e melódicas), estimulou uma escuta musical não somente apreciativa, no sentido concertista do termo. Interpretamos o seu material sonoro como uma tentativa mimética de levar o ouvinte ao sertão, às heranças identitárias do “ser brasileiro”, e também de fazer com que o mesmo pense com o corpo, ou melhor, tenha uma experiência musical coletiva que lhe remeta sensorialmente às sonoridades e vivências mais remotas. Os ritmos tradicionalmente identificados como sendo nordestinos, a exemplo do coco, baião, frevo, maracatu, embolada, entre outros, trazem a dança como

¹² Sobre a herança da cultura moçárabe na cultura popular nordestina, ver: Soler (1995).

¹³ Conforme José Miguel Wisnik, “[...] o mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da história, até que o capitalismo o desintegre, modernamente” (WISNIK, 2011, p. 77).

elemento essencial de suas práticas (uma audição pelo corpo)¹⁴, e que, portanto, foram retomados de alguma forma pelo Quinteto Armorial.

Diante de uma regressão da audição cada vez mais perceptível em tempos modernos, o Quinteto Armorial pode ter sido uma alternativa (ainda que não resolvida) para se quebrar esta lógica a partir da reconexão com o universo do sagrado, do mítico e do coletivo. Ouvir com o corpo é trazer à lembrança o movimento da relação entre música e ouvinte; este que não só ouve, mas participa ativamente da prática musical, por meio de cantorias conectadas às danças, cortejos, preces, marchas, etc. O avanço da racionalização capitalista diante da história da civilização ocidental foi permeado por um processo de reificação do ser humano, solapando muito dessa prática mais holística da música. É significativo perceber que Ariano Suassuna orientou o Quinteto Armorial a partir também da negação da coisificação humana.

A crítica de Suassuna à transformação do ser humano em objeto, para fins mercadológicos massivos, é perceptível na sua arte e concepção de cultura. Por isso que encontramos nele e, conseqüentemente, no Quinteto Armorial, uma valorização do ser humano enquanto sujeito, enquanto indivíduo consciente de si no tempo e no espaço histórico. A paisagem sonora produzida pelo quinteto, portanto, foi a consequência de uma prática mimética e de mediação sobre vivências identitárias, mnemônicas e afetivas acerca do nordestino e do brasileiro, enquanto um sujeito ativo no seu próprio fazer artístico, cultural e histórico, bem como daquilo que podia ser considerado sua identidade.

¹⁴ Segundo Albuquerque Junior (2006, p. 156), o nordestino tradicionalmente escuta música com o corpo, e não simplesmente a partir de uma apreciação auditiva e imóvel do caráter musical. Tendo em vista tal análise, é evidente que não se deve corroborar com estereótipos limitantes e generalizadores; porém, o autor está se referindo mais especificamente ao fato da cultura popular nordestina, muito vinculada ao universo do meio rural, fomentar a relação entre música e dança.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3ª ed. Recife: FJN; Massangana / São Paulo: Cortez, 2006.
- ARISTÓTELES. **Política** (Tradução de Roberto Leal Ferreira). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. 13ª ed. São Paulo: Centauro, 2008.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PLATÃO. **A República** (Tradução de Carlos Alberto Nunes). 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno**. Dissertação de Mestrado em História. Franca: UNESP, 2015.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001.

SOLER, L. **Origens árabes no folclore do sertão nordestino**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial** (Organização de Carlos Newton Júnior). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial, **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, Recife, v. 4, n. 1, p. 39-65, jan./jun. 1977.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê, 2007.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial**. Dissertação de Mestrado em História. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

MEDEIROS, Wandecy. **Entrevista de Ariano Suassuna a Wandecy Medeiros**, 4 maio 2013. Disponível em: <<http://www.patosonline.com/post.php?codigo=33916>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O livre-arbítrio em Agostinho: gênese do conceito no livro VII das Confissões¹

Maria Janaina Brenga Marques²

Resumo: Para considerar o livre-arbítrio, Agostinho deve mobilizar concepções já estabelecidas sobre a natureza divina, sobre a natureza do mal e também sobre a natureza da alma humana. À medida que tais concepções se modificam no pensamento do autor, o livre-arbítrio assume contornos diversos até obter sua forma mais acabada, na qual se revela como raiz do mal moral e também como essencialmente viciado. Este artigo tem o objetivo de analisar as tramas conceituais supostas na concepção de livre-arbítrio, evidenciando a lógica interna no movimento envolvendo a conversão de Agostinho ao cristianismo.

Palavras-chave: Livre-arbítrio. Deus. Mal. Alma humana. Cristo. Agostinho.

The free choice of the will in Augustine: The genesis of the concept in the book VII of the Confessions

Abstract: In order to consider the free choice of the will, Augustine has to mobilize concepts already established about the divine nature, the nature of evil and also the nature of the human soul. As such concepts change, the free choice of the will takes on different features until it reaches its most defined form, in which it is revealed as the origin of moral evil and also as essentially vicious. The aim of this work is to analyze the conceptual webs entailed in the concept of free will, evincing a certain internal logic in the movement involving Augustine's conversion to Christianity.

Keywords: Free will. God. Evil. Human soul. Christ. Augustine.

¹ Recebido em 08/08/2016 e aprovado em 01/03/2017.

² Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: marqfilosof@gmail.com.

El libre albedrío en Agustín: origen del concepto en el libro VII de las Confesiones

Resumen: Para considerar el libre albedrío, Agustín debe movilizar concepciones ya establecidas sobre la naturaleza divina, sobre la naturaleza del mal y también sobre la naturaleza del alma humana. A medida que estas concepciones se modifican en el pensamiento del autor, el libre albedrío adquiere contornos distintos hasta alcanzar su forma más acabada, en la cual se revela como la raíz del mal moral, así como también esencialmente viciado. Este artículo tiene el objetivo de analizar las tramas conceptuales que supone la concepción de libre albedrío, haciendo evidente la lógica interna del movimiento asociado a la conversión de Agustín al cristianismo.

Palabras-clave: Libre albedrío. Dios. Mal. Alma humana. Cristo. Agustín.

Introdução

No livro VII das Confissões, Agostinho nos oferece o retrato de um emaranhado no pensamento que se desfaz lentamente sem muita ordem; mas se visto com cautela, tal movimento segue uma ordem configurada na transformação de certas ideias, quais sejam, a de substância e a de causa. Conforme ambas assumem determinados caracteres, diversamente se mostra a relação divina com o mundo (inclusive o mal físico) e também com o humano (inclusive o mal moral). É necessário, então, separar os fundamentos vigentes no pensamento, região onde a transformação ocorre, e as ideias entendidas em consonância com tais fundamentos, sendo basicamente as mesmas. Além da implicação estabelecida entre os fundamentos e as ideias de substância e de causa, cabe sobretudo evidenciar o elemento unificador contido em toda evolução do pensamento de Agostinho, dado no conceito de livre-arbitrio. De acordo com nossa leitura, o conceito de livre-arbitrio se torna decisivo como único fio condutor capaz de conectar os estágios assumidos no pensamento de Agostinho – o materialismo, o neoplatonismo e o cristianismo – embora não tenha sido muito considerado na tradição dos comentários.

O Materialismo

No início do livro VII, Agostinho já não aceita a doutrina do maniqueísmo, mas ainda retém traços do materialismo devido a certas ideias que continuam válidas no pensamento. Então habituado à atmosfera do mesmo paradigma, ele não consegue se despojar inteiramente em um único movimento, guardando resquícios conceituais no caminho ao cristianismo. O meio-termo em que fica serve de ocasião ao impasse: em busca de sustentar o recente conteúdo da fé no velho fundamento do materialismo, Agostinho conduz o pensamento somente por vias tortuosas.

Quais são tais ideias ainda válidas no pensamento? Uma é a ideia de substância, outra é a ideia de causa. Importa medir agora o domínio de ambas no detalhe. Ainda que já bem longe do maniqueísmo, Agostinho continua a ver na ideia de substância unicamente o caráter corpóreo. Assim, ele tem uma visão ontológica concretizada somente como volume localizado no espaço, capaz de assumir proporções maiores ou menores. Apesar da contínua busca em elevar o pensamento, Agostinho recai toda vez no antigo hábito do materialismo por não achar alternativa. Quando retira a imagem corpórea, não possui outro fundamento que sirva de apoio. Ocorre exatamente assim no caso da natureza divina: Agostinho reconhece Deus como ser de absoluta perfeição – incorruptível, inviolável, imutável – no entanto fechado em substância corpórea.

Além disso, a ideia de substância conduz a uma determinação não só positiva, mas também negativa. Assim como Agostinho atribui à substância unicamente caráter corpóreo, atribui à ausência de substância unicamente caráter de um nada absoluto: “[...] tudo aquilo que eu representava fora do espaço me parecia ser o nada: mas o nada absoluto (*prorsus nihil*) e não o simples vazio (*spatiosum nihil*).”³ (AGOSTINHO, 2002: 146).

³ Todas as traduções do texto das Confissões são de nossa autoria.

O pensamento de Agostinho encontra um limite na ideia tanto positiva quanto negativa de substância. Uma corresponde tão somente ao corpóreo, enquanto outra corresponde tão somente ao nada absoluto. O limite constituído no pensamento deve assim fechar toda modalidade do ser, enquadrando não só Deus e o mundo como também o próprio mal. De fato, em relação ao último, Agostinho formula o mesmo raciocínio: ou o mal existe – necessariamente identificado com a substância corpórea – ou o mal não existe – necessariamente identificado com o nada absoluto. Uma vez, porém, sendo objeto de análise, nenhuma hipótese parece jogar coerência no todo. Quanto à primeira, torna-se uma dificuldade elucidar como o mal existe sem levar a uma restrição da natureza divina. Embora Agostinho procure conciliar a existência do mal com a suma bondade e a onipotência divina, jamais obtém desfecho satisfatório.

Assim, o mal deve equivaler ou à substância corpórea ou ao nada absoluto, mas se a primeira hipótese não resiste à análise, também não a segunda. Quando Agostinho aborda negativamente o mal, tão logo se choca com uma aporia. “[O mal] absolutamente não existe? Então por que tememos e evitamos o que não existe? [...] Portanto, ou existe o mal que tememos, ou existe o mal no fato de temermos” (AGOSTINHO, 2002, p. 151). A hipótese do mal como nada absoluto nem é desenvolvida por rapidamente se constituir em aporia: não admitindo existência, o mal sequer configura objeto de temor. Porém, semelhante lógica é desmentida na realidade, uma vez que o mal ganha status de objeto não somente temido, mas também evitado. Fica assim claro que o mal existe ou de modo ontológico como objeto de temor ou de modo psicológico como o próprio temor. Agostinho deve então retomar o mal como substância corpórea, todavia já ciente do problema envolvido: situá-lo em relação a Deus.

Além disso, outra dificuldade está dada devido à limitada ideia de causa. A causa, tomada em sentido estritamente natural, tem igual estatuto para a criação e para o mal. Agostinho segue

então um só procedimento na tentativa de estabelecer a causa primeira, remontando à origem antecedente com relação tanto ao ser quanto ao tempo. Mas se desse modo ele consegue facilmente chegar à origem da criação, em circunstância alguma consegue chegar à origem do mal. No caso da criação, cada criatura é marcada de insuficiência ontológica enquanto constituída no ser através de outra criatura. Assim, a relação de causa no tempo é entendida como cadeia em que um ser se refere ao outro, supondo logicamente no início uma Causa primeira fora do tempo.

Já a origem do mal não aparece com evidência por meio do mesmo procedimento. Ao admiti-la, Agostinho também admite a condição *sine qua non* de toda existência, isto é, ter origem positiva em situação de exterioridade. Logo, ele busca remontar à causa primeira do mal por consideração da seguinte alternativa: ou o mal remonta à matéria informe criada – posta em absoluto começo no tempo – ou o mal remonta à matéria informe não criada – posta desde sempre na eternidade. Contudo, é impossível aceitar uma ou outra sem prejuízo da natureza divina. Em uma é necessário assumir ou que a matéria vem do Criador Único, colocando Deus na origem do mal, ou que a matéria vem do princípio oposto, retornando ao erro difundido no maniqueísmo. Em outra é necessário assumir ou que a bondade de Deus não tem plenitude, utilizando matéria má na criação do mundo, ou que a onipotência de Deus não tem totalidade, sendo incapaz de suprimir a matéria má da criação do mundo. Portanto, em vão Agostinho busca discernir a origem do mal sem assim tocar minimamente na perfeita natureza divina.

Inclusive em relação ao mal moral, Agostinho espera encontrar uma causa relativa e não absoluta. Mas ao invés de então solucionar, apenas consegue fortalecer o dilema estabelecido no pensamento: se positivamente ele não admite a teoria dualista do maniqueísmo, já relacionando a causa do mal moral com a unidade do livre-arbítrio, negativamente admite os pressupostos do materialismo, ainda relacionando a causa do mal moral com uma origem exterior ao próprio livre-arbítrio.

E me aplicava para distinguir o que ouvia, a saber, que o livre-arbítrio da vontade é causa do mal que fazemos e o teu reto juízo é causa do mal que sofremos. [...] Mas, retrocedendo, dizia: Quem me fez? Por acaso não o meu Deus o qual não somente é bom, mas é o próprio bem? De onde, portanto, me vem o querer mau e não o querer bom? (AGOSTINHO, 2002, p. 149).

Apesar de então suprimir a dicotomia aceita no maniqueísmo, Agostinho verifica no livre-arbítrio uma causa associada com o domínio da natureza e não com o domínio da moral. A saber, toma o mecanismo de causa observado em um domínio ao considerar o outro, supondo haver no ato da vontade uma origem antecedente com relação tanto ao ser quanto ao tempo. Assim, na escolha do bem como na escolha do mal estaria essencialmente em jogo sofrer uma determinação externa e quase não operar uma determinação interna. Então se torna legítimo questionar de onde (*unde*) vem o movimento direcionador da vontade, como se estivesse localizado fora da própria vontade. Mas aceitando uma causa positiva no mal moral, Agostinho sustenta o problema de conciliá-la com a suma bondade divina.

Enquanto, por um lado, Agostinho vai da doutrina maniqueísta à doutrina cristã, por outro lado mantém o materialismo como único fundamento, inclusive visando uma elaboração racional da fé. Mas ao proceder assim, faz notar como o materialismo corrompe o sentido do cristianismo. Quando tenta enquadrar no velho fundamento a recente doutrina, ele raramente obtém harmonia, devendo optar entre exercer o ditame da razão ou salvar a certeza da fé. Agostinho fica paralisado, uma vez que não tem meio nem de analisar o fundamento tacitamente válido no pensamento, nem de avançar na doutrina cristã. Logo, a saída do impasse requer uma verdadeira mudança no primeiro capaz de sustentar a inteligência da segunda.

O Neoplatonismo

A introdução no neoplatonismo consiste num fator importante ao transformar completamente o pensamento de Agostinho. Ambas as ideias – de substância e de causa – assumem sentidos diversos, culminando na radical hierarquia do ser. Para entender como isso acontece, importa acompanhar a evolução interna de cada uma.

A ideia de substância vem revestir o caráter não somente corpóreo, mas também incorpóreo. O ajuste parece mínimo, no entanto motiva uma cisão: agora o ser recebe uma forma tanto de volume localizado no espaço como de espírito sem nenhum vínculo no espaço. Assim ocorre a separação entre o mundo, considerado no aspecto da quantidade, e o divino, considerado no aspecto da qualidade. Agostinho entende cada atributo divino sem nenhuma ocorrência no espaço.

O remanejamento do ser faz Agostinho novamente elaborar a relação entre o divino e o mundo, como também entre o divino e o humano. Mas ambos os casos obedecem a um único princípio, a saber: já que o divino não tem nenhum vínculo no espaço, não entra em relação nem com o mundo nem com o humano mediante o espaço, com isso sendo necessário estabelecer um novo denominador comum.

Na relação entre o divino e o mundo, o denominador comum aparece no ato do ser: o divino, como ser absoluto, origina o mundo como ser relativo. Ou ainda, o divino é Criador único, manifesto no caráter insuficiente do criado: tendo existência somente através de outro e nunca de si mesmo, o criado percorre uma cadeia no tempo necessariamente iniciada no ser autossuficiente fora do tempo; leva assim ao Criador no mero fato da existência conformada em medida, número e peso.

Entrei e vi com o olho de minha alma, acima do olho de
minha alma e de minha inteligência, uma luz imutável
[...] Não estava acima de minha inteligência como o
óleo está sobre a água ou como o céu está sobre a terra,

mas superior porque me fez e eu inferior porque fui
feito por ela (AGOSTINHO, 2002, p. 161).

Na relação entre o divino e o humano continua válida a nota acima, mas, além disso, importa destacar agora o contorno específico da relação. Deus faz o mundo com medida, número e peso, mas faz em acréscimo o homem à imagem e semelhança divina: não em referência ao corpo, mas sim em referência à alma, exemplar da trindade soberana unindo memória, conhecimento e vontade. É exclusivamente como imagem e semelhança que o homem entra na relação com o divino. Assim, o primeiro se volta a ou se distancia do segundo não conforme a determinação no espaço, mas conforme tendência cognitiva e moral. Quanto à tendência cognitiva, o homem se volta na recordação ou se distancia no esquecimento do divino. Quanto à tendência moral, o homem se volta no assentimento a ou se distancia no menosprezo do divino como apelo interior. Daí Agostinho vê o quanto permanece longe em consideração ao divino, não na região do espaço, mas na “região da dessemelhança” (*regione dissimilitudinis*) (AGOSTINHO, 2002, p. 162): a distância que o separa de Deus tem caráter qualitativo. No momento exato em que Agostinho então conhece, sabe simultaneamente não conhecer o divino na extrema dissonância interposta entre o sujeito e o objeto. Mas, apesar do abismo, o homem acha em compensação um meio de rumar infinitamente ao divino: “cresces e tu me comerás” (AGOSTINHO, 2002, p. 162). Ou melhor, o homem deve se fortalecer como imagem e semelhança até, enfim, suportar a visão do divino.

Importa ainda considerar a abertura não só na determinação positiva, mas inclusive negativa de substância. Na determinação positiva, a substância vem revestir o caráter tanto corpóreo quanto incorpóreo; já na determinação negativa, a ausência de substância vem revestir o caráter tanto do nada absoluto (*prorsus nihil*) quanto da mera privação (*spatiosum nihil*). O nada absoluto guarda uma genuína autonomia em relação ao ser; inversamente, a mera privação converge na esfera do ser.

De modo evidente ocorre um efetivo alargamento na ideia de substância, verificado tanto na determinação positiva quanto na determinação negativa. Em um caso o ser equivale a uma substância corpórea, mas também a uma substância incorpórea; em outro caso o não-ser equivale ao nada absoluto, mas também à mera privação. O limite traçado no pensamento assume um contorno bem diverso daquele do materialismo: tanto o ser quanto a ausência do ser não têm uma dimensão única, mas ganham certas nuances oferecendo enfim o jeito correto de abordar não só a relação entre o divino e o mundo – em específico entre o divino e o humano – mas sobretudo a natureza do mal.

Abordar agora a natureza do mal não reflete dilema algum; colocando-se claramente no lado do não-ser, o mal com efeito indica não o nada absoluto mas sim a mera privação. Logo nem vai contra a suma bondade e onipotência do Criador Único, nem vai contra o fato de constituir, senão um objeto em sentido forte, ao menos certo horizonte temido e evitado por todos. É daí notório como, mediante uma simples abertura na ideia de substância, os termos em jogo são reconsiderados sem recair no problema de conciliar a natureza de Deus com a natureza do mal.

No domínio físico, considerar o mal enquanto mera privação nada mais significa que reconhecer o caráter transitório do ser. Parecendo algo comum, não se deve, no entanto, esquecer como o ser transitório ou ainda, no vocabulário cristão, o ser criado anuncia uma contradição em termos, já que se enfraquece muito o sentido de um no acréscimo do outro. Pois claramente o sentido firme do ser está no caráter efetivo, ao inverso o sentido do criado está no caráter passageiro. Unir então um e outro significa fazer o efetivo entrar na ordem do passageiro. Ora, o que é em absoluto todo criado senão um ser com início num certo momento e fim noutra? E mesmo no intervalo está mergulhado em condição de incessante mudança, sofrendo inúmeras variações no breve curso da existência. Portanto o ser não crava um modo inalterado, submetido ao constante movimento em que

se torna outro em relação a si mesmo. Abandonando assim um estado ao assumir outro, obviamente o ser é acometido com uma certa privação ou ainda com um certo mal. De fato, semelhante transição não guarda nenhum aspecto positivo, indicando tão só uma natureza contingente ao ser fincado no limite espaço-temporal. Mas uma vez visto o mal como mera privação do ser, cabe também ver o bem como simples presença do ser. Quer dizer, no uso de uma nova terminologia tanto o sentido do mal quanto o sentido do bem não designam uma qualidade secundária, mas sim a negação ou a afirmação do ser. “[...] à medida pois que [as coisas] são, são boas; e o mal que eu procurava de onde (*unde*) vinha não é uma substância, porque se fosse uma substância seria algo bom” (AGOSTINHO, 2002, p. 163).

Ocorre uma inteira coincidência do ser com o bem, do não-ser com o mal. E vindo como nem um nem outro assumem sentido forte no mundo – nem o ser tem uma constância absoluta, mas somente relativa, nem o não-ser tem caráter do nada absoluto mas somente da mera privação – ambos sem nenhum absurdo se unem na constituição intrínseca do criado.

Conforme o arranjo dos termos acima, – em que o ser corresponde ao bem, o não-ser corresponde ao mal – cabe logicamente conferir uma origem tão só ao primeiro, mas em hipótese alguma ao segundo. Ou melhor, somente há uma origem do ser como absoluto, mas nunca como relativo – no sentido de sofrer uma privação ou caso se queira um mal. Com efeito, cada ser relativo tem origem no Ser Absoluto, mas o fato de ser relativo somente evidencia estar em certa hierarquia onde cada um ocupa o respectivo lugar.

Assim, a abertura na ideia positiva de substância assegura transcendência divina, e por sua vez a abertura na ideia negativa de substância faz do mal uma mera privação; enfim, nem há coexistência no espaço de Deus com o mal, nem há algum valor positivo no último capaz de evocar uma origem externa. Ao assumirem ambos um novo aspecto, não mais se contradizem

mutuamente, e então o problema de conciliar ambos nem tem como surgir. Fica claro que, ainda se o mal tem caráter único de mera privação, não consiste exatamente num objeto, mas sim num certo horizonte temido e evitado por todos. Não importa onde esteja na hierarquia, todo ser como regra absoluta guarda inscrito em si mesmo uma tendência contínua de se manter na existência, resistindo a custo máximo ao abandono do ser.

No domínio moral, considerar o mal enquanto mera privação também resulta em não mais investigar uma origem ou causa primeira com valor positivo. Mas diversamente do mal físico, o mal moral não termina em uma solução ontológica – quer dizer, não termina somente se encaixando na mera privação do ser –; todavia, daí inicia uma nova série de questões. Ora, no domínio físico cada ser vai necessariamente em direção ao bem, fugindo num só tempo do mal; já no domínio moral, cada homem vai voluntariamente em direção ao bem, fugindo num só tempo do mal. Portanto, aqui não está mais em jogo conciliar a suma bondade divina com uma certa natureza do mal, antes está em jogo elucidar como o homem vai contra si mesmo sem ver nisso a autoria do Criador. Pois conferindo livre-arbítrio ao homem, o Criador mais exatamente lhe confere a chance de escolha: assim o homem ou elege se realizar na busca do eterno ou elege se dispersar na atenção do passageiro. Quando então toma um ou outro caminho nada faz senão agir conforme a natureza recebida inteiramente de Deus. Em razão disso caberia concluir o seguinte: como autor do livre-arbítrio, Deus seria ao menos indiretamente autor das ações secundárias saídas do mesmo âmbito.

Logo, resta ainda entender como o homem tem chance de ir no sentido inverso do fincado por natureza sem com tanto transferir qualquer ônus ao Criador. A tarefa assim demarcada exige considerar não só o sentido vigente na ideia de substância – suficiente em matéria de mal físico – mas também o sentido vigente na ideia de causa – necessário em matéria de mal moral.

Quando no materialismo, Agostinho observava na relação de causa somente uma cadeia onde cada ser se refere ao outro, logicamente tendo início numa causa primeira. Ora, contudo já soubesse, via os sermões de Ambrósio, que “o livre-arbítrio da vontade é causa do mal” (AGOSTINHO, 2002, p. 149), não satisfeito ainda tentava encontrar uma determinação externa atuando na mesma causa, como se o livre-arbítrio estivesse numa cadeia de referência tendo forçosamente início no Criador.

Já em contato com o neoplatonismo, encontra enfim o terreno onde consegue ampliar a ideia de causa: além do sentido costumeiro verificado no domínio físico, há também outro novo sentido verificado no domínio moral. Em um, a relação de causa forma uma cadeia onde o ser age necessariamente conforme leis externas da natureza. Em outro, a relação de causa tem começo absoluto no ser que age livremente conforme determina leis a si mesmo. Ignorar semelhante distinção, relacionando o livre-arbítrio humano ao mecanismo de causa válido no domínio físico, consistiria em anular moralmente o indivíduo como sujeito da ação.

Deste modo, a natureza da alma humana em caráter livre não sofre nenhuma intromissão externa que forçaria necessariamente a ação. Ao invés de ser colocada numa cadeia tendo início fora de si mesma, ela dá o início a uma nova cadeia. Assim, ela carrega consigo o nobre encargo de causa primeira, fazendo começar em absoluto uma série inédita de acontecimentos. Nas palavras de Hannah Arendt: “Seu poder capaz de começar por si mesmo” que “não pode ter no mundo senão um começo relativamente primeiro” é no entanto “um começo absolutamente primeiro não quanto ao tempo, mas quanto à causalidade.” (ARENDR, 2007, p. 411, trad. nossa). Deus cria o homem à imagem e semelhança divina lhe delegando a função de um princípio no mundo; como autor, sim, do livre-arbítrio, não se torna em função disso autor (nem direto nem indireto) da cadeia uma vez iniciada no livre-arbítrio.

Com efeito, os demais seres guardam o respectivo lugar na hierarquia não enquanto tomam uma decisão voluntária,

mas enquanto seguem uma máxima da natureza; já o homem deve guardar o respectivo lugar na hierarquia não enquanto segue uma máxima da natureza, mas enquanto toma uma decisão voluntária. A liberdade faz então do homem um ser cambaleante, um ser buscando continuamente o estado de equilíbrio consentido desde sempre aos demais seres. A diferença reside no fato de o homem assumir uma essência inacabada, jamais completa no repouso sobre si mesma, mas somente completa no repouso acima de si mesma; assim não é tão simples guardar o respectivo lugar na hierarquia visto como semelhante fim exige constante superação. Pois se o homem não vai acima tentando ficar isolado, (na falta de equilíbrio) termina forçosamente abaixo. Logo está numa situação dinâmica, mas também dramática: só consegue ficar em si mesmo e com isso guardar o respectivo lugar na hierarquia ao se elevar; senão do contrário cai certamente no inferior, não comportando meio seguro onde ficar. Portanto, o valor do bem moral consiste na ação em se elevar ao divino; já o valor do mal moral consiste na inércia em não se elevar ao divino carregando a seguinte consequência: sem ser sujeito, o homem se torna mero cativo da variação sensível. Aqui novamente o bem recebe sentido positivo, indicando enfim ter uma causa primeira ou origem, e o mal recebe sentido defectivo, sem ter enfim uma causa primeira ou origem: “E eu procurei o que seria a iniquidade e não achei uma substância, mas achei uma perversão da vontade se desviando da sublime substância – Tu, meu Deus – em direção às coisas inferiores, expondo as entranhas e se inflando exteriormente” (AGOSTINHO, 2002, p. 166).

O homem consumido no mal moral não faz rigorosamente uma ação, mas sim sofre o assalto dos seres inferiores; sem oferecer nenhuma resistência, torna-se então comandado quando deveria comandar. Ao invés de usar o livre-arbítrio com acerto, em busca de elevação, o homem negligencia tão grande dom caindo nas amarras sensíveis. Assim, o homem traz continuamente uma essência inacabada que, ao não se realizar como efetiva liberdade em repouso no divino, abandona uma legítima autonomia, virando refém. Para retomar o devido lugar na hierarquia, o homem

necessita estar submetido ao divino (enquanto lei eterna) a fim de submeter o passageiro, um quesito sendo condição irrevogável do outro. Pois visto não originar, mas no máximo testemunhar a lei vigente em tudo, o homem tem como única saída se guiar nisso no intuito de guiar os demais seres. Caso tente em vão desligar-se do eterno buscando sozinho submeter o passageiro, acaba envolvido na variação sensível.

Logo, o fato exato de o homem estar em condição passiva com relação ao inferior, cabendo-lhe antes assumir o comando, define o sentido do mal moral. De modo similar, Agostinho descreve como em si mesmo a vontade havia se acomodado na variação sensível. Já desmanchadas as questões teóricas, constituindo até o momento verdadeiras barreiras contra uma adesão sem reservas do intelecto ao cristianismo, o mais urgente agora era agir correlativamente, fazendo a vontade seguir o conteúdo firmado na razão. Ao contrário, no entanto, do imaginado, a conversão do intelecto não trouxe como mera extensão a conversão da vontade, mas encadeou um novo drama sentido na falha em se libertar do doce trâmite com o mundo sensível. Pois retida numa longa servidão, a vontade não consegue (e quase sempre nem quer!) se libertar de jugo tão enganosamente encantador; sendo acostuada a não oferecer nenhuma resistência, mas somente a atender cada solicitação exterior, renuncia ao nobre encargo de causa primeira, cessando a ação em troca de sofrer o assalto sensível. Quando deveria, na verdade, começar absolutamente uma cadeia de acontecimentos, acaba ao invés disso acorrentada na firme cadeia do hábito: “Pois da vontade perversa nasce o desejo, e ao ser escravo do desejo nasce o hábito, e ao não ser freado o hábito nasce a necessidade. Por todos esses elos unidos – daí eu evoquei uma cadeia – me mantinha preso numa dura servidão” (AGOSTINHO, 2002, p. 184).

Mas diversamente de uma concepção fatalista, a vontade assume forma passiva não enquanto movida por uma determinação externa, mas enquanto movida por uma determinação interna, constituindo a si mesma causa da servidão. Quer dizer, a vontade decide servir ao inferior ganhando em revanche um certo deleite

embutido no passageiro, e, distraída com cada solicitação exterior, sem notar carrega docemente o fardo da escravidão. Ocorre assim máxima inversão da natureza humana: feita em vista de se cumular no superior, se aliena livremente na submissão ao inferior; feita em vista de governar o passageiro mediante o governo da lei eterna, se deixa juntamente levar na variação sensível.

O Cristianismo

Agostinho vem conciliar certas exigências teóricas consideradas em início autoexcludentes, chegando a uma visão coesa acerca da relação entre divino e mundo, como também da relação entre divino e humano. Uma vez satisfeitas as exigências teóricas do pensamento, que necessidade tinha ele ainda de continuar o movimento em direção ao cristianismo, quando seria esperado restar no neoplatonismo? Não se trata de buscar no último alguma inconsistência ou falha lógica dando vazão ao movimento, mas na verdade se trata de uma discordância com relação à conduta originada da mesma teoria. De fato, o neoplatonismo não só tem consequências teóricas, mas também morais, trazendo, junto com a boa formulação dos pressupostos, uma bem definida doutrina. Assim, tanto assinala no mal moral a inércia do livre-arbítrio em não se elevar ao divino, quanto simetricamente assinala no bem moral a ação do livre-arbítrio em se elevar ao divino. Logo, sugere haver uma natureza neutra no livre-arbítrio capaz não somente de tomar uma decisão, mas inclusive de agir em concomitância, ora no sentido de voltar atenção ao passageiro, ora no sentido de voltar atenção ao eterno. Portanto, o homem estaria numa situação de equilíbrio na medida em que viria efetivamente escolher entre ficar imobilizado no inferior ou seguir em direção ao superior. Ora, é exatamente com uma semelhante ideia de autonomia que Agostinho não deseja concordar, e assim a questão do livre-arbítrio se torna decisiva no abandono do neoplatonismo bem como no avanço ao cristianismo. O movimento derradeiro ocorre, então, segundo uma razão

interna que não só leva o pensamento adiante, mas também liga cada transição (no caminho feito do materialismo até o cristianismo), sendo o único elemento recorrente do começo ao fim. Contudo, a recusa em ver uma natureza autônoma no livre-arbítrio não indica somente uma mera divergência teórica, mas indica sobretudo uma divergência na conduta moral associada.

A imensa transformação realizada no pensamento deve continuar em uma imensa transformação realizada na conduta da vida moral. Observado agora o eterno em traços nítidos, resta fazer o decisivo ato de se lançar neste ao invés de ficar cativo no passageiro. Diversamente, todavia, do imaginado, a segunda transformação não sucede como mera decorrência, mas constitui um grande desafio em separado. Cabe daí notar certo descompasso entre o intelecto e a vontade, já que o conhecimento vindo de um não basta no sentido de engajar a outra no eterno. Pondo em relevo o caso de Agostinho, há uma inteira satisfação teórica motivada na descoberta dos *libri platonicorum*, cedendo, não obstante, lugar ao amargo gosto da fraqueza manifesta numa busca falida em se manter no eterno. Até então o esforço era somente no sentido de formular a verdade em termos cognitivos, mas agora começa a ser no sentido de observar a verdade em termos morais:

E eu via com admiração que já te amava e não mais um fantasma no teu lugar; mesmo se não estava firme na alegria do meu Deus, era seduzido com beleza em direção a Ti, mas em seguida era arrancado de Ti por meu peso e assim caía gemendo (AGOSTINHO, 2002, p. 166).

O movimento derradeiro acontece não em ocasião de uma necessidade teórica, mas, antes, em ocasião de uma necessidade moral. Não se trata agora de assumir outra forma no pensamento e sim de assumir uma nova doutrina com implicações morais diversas. Para começar, o cristianismo recusa uma visão neutra do homem à medida que este teria simétrica chance

de se fixar no passageiro ou no eterno, bastando livremente escolher entre ambas. Ao contrário, afirma uma visão disforme do homem à medida que carrega uma natureza como herança de Adão. Quer dizer, não uma natureza íntegra, mas certamente corroída tanto em relação ao corpo – jogado no estado da morte –, quanto em relação à alma – jogada na mais funda ignorância. Ao se reconhecer então na miséria da existência, o homem sabe não ter força a fim de bater o abismo até chegar em Deus; inversamente, só Deus tem força de instituir uma via reconduzindo o homem ao eterno, erguida assim na figura do Cristo.

Da filosofia à religião ocorre um simples deslize, não obstante fecundo nas implicações morais: em uma o meio exclusivo de acesso ao eterno está no homem, na outra está fora dele. Mas a divergência entre ambas não é tão específica, visto originar duas condutas bem marcadas. Quanto ao neoplatonismo, o homem se torna objeto de louvor segundo méritos intelectuais como também morais; sendo o único ator no movimento de ascese, o decorrente êxito ou fracasso lhe cabem em absoluto. Quanto ao cristianismo, o homem se torna objeto de acusação conforme inscrito numa natureza corroída, assumindo estado cada vez mais grave com o sucessivo descanso no passageiro; se o homem tem assim algum mérito, talvez consista somente no fato de reconhecer a miséria imanente em si mesmo, colocando como necessidade um meio externo no acesso ao divino. O neoplatonismo fornece um conceito digno da natureza divina: não é infinita no espaço, mas sim em potência como também em sabedoria; não sofre mínima mudança, mas é eternamente idêntica a si mesma; é ser absoluto e num só tempo origem única do ser relativo. Apesar disso, a natureza divina se torna objeto de ciência e não fim do louvor humano. Assume o caráter da mais alta cláusula metafísica, elevando, sobretudo, o homem conhecedor de tão sublime ciência ao invés de ser ela mesma elevada em louvor. Assim, Agostinho logo sente haver grave falha no neoplatonismo: se faz conhecer Deus, não faz, contudo, glorificar Deus, mas sim o homem cheio de ciência; se mostra o fim onde é necessário ir, não leva, contudo, ao respectivo fim. Portanto, a filosofia tem

forma inacabada já que não realiza os ideais assumidos como mais nobres, e nesse caso resta somente colocar a razão além de si mesma. Pois o extremo em falta na filosofia é atingido com folga na religião: desse modo o cristianismo não somente faz conhecer Deus, mas sobretudo glorifica Deus à altura; não somente mostra o fim onde é necessário ir, mas sobretudo leva ao respectivo fim.

O Cristo é a única via legítima na condução ao divino, já que não somente demonstra o cuidado de transmitir a verdade, mas além disso leva em conta o estado decadente da natureza humana. A magnífica síntese constituída no mediador está resumida num curto enunciado: “O Verbo se fez carne”: de um lado Cristo é o Verbo eterno, Filho com idêntica natureza à do Pai; de outro lado Cristo é um homem lançado na condição da morte como todos os demais, escrevendo assim certa história alojada no espaço e no tempo. Desse modo a introdução do Verbo eterno na carne em decomposição oferece exclusiva chance de o homem se elevar. Abaixando a verdade transcendente ao mesmo grau do homem corroído, Cristo conjuga maravilhosamente o mais sublime com o mais humilde ser no mistério da encarnação. O mediador se torna uma necessidade manifesta conforme os termos mesmos em definição. Do ser humano inscrito numa natureza corroída ao ser divino mantido em rigorosa transcendência não existe uma conexão direta, pois que o sujeito habituado no passageiro não consegue sustentar a visão do objeto eterno.

Portanto, se a filosofia claramente lança as bases definitivas, é a religião quem determina o último veredicto no pensamento. Uma fornece o instrumento teórico do acesso à verdade, mas a outra fornece o instrumento efetivo da conformação à verdade. Quer dizer, no neoplatonismo Agostinho conhece o Verbo como espírito, mas somente no cristianismo conhece o Verbo em carne e osso; no neoplatonismo conhece o Verbo como Senhor, mas somente no cristianismo conhece o Verbo como escravo; no neoplatonismo conhece enfim o Verbo como eterno, mas somente no cristianismo conhece o Verbo assumindo condição da morte.

Arriscando agora um conclusivo balanço sobre o alcance devido tanto ao neoplatonismo quanto ao cristianismo na conversão de Agostinho, cabe dizer o seguinte: a amarração filosófica do primeiro jogou luz no conteúdo já anteriormente assumido como verdadeiro; não sobra nenhuma exigência sem ser satisfeita – ao menos no âmbito teórico do pensamento. Mas com base numa extensão efetiva do livre-arbítrio, o neoplatonismo faz reinar no âmbito moral uma atitude de segura confiança em si mesmo. O homem se torna único ator no movimento de ascese visando assim tomar o divino como objeto a ser conhecido e nem tanto a ser louvado. Por causa disso é aberta uma distância entre o âmbito da teoria e o âmbito da moral: o reto conhecimento do divino não se traduz em exata medida no louvor ao divino.

Inversamente, o cristianismo dá fim a semelhante distância. Com base numa extensão quase nula do livre-arbítrio, faz reinar no âmbito moral uma atitude de não confiança em si mesmo. O homem então se recusa buscando inteira guarda no Cristo, e em troca de reverenciar a si mesmo reverencia exclusivamente o divino como ser digno do louvor. Por causa disso, existe máximo acordo entre o âmbito da teoria e o âmbito da moral: o reto conhecimento do divino se traduz em exata medida no louvor ao divino.

Embora a passagem da filosofia à religião tenha no horizonte satisfazer uma necessidade moral, ela não deve, contudo, ser vista no sentido ingênuo de ocorrer evocando um elemento fora da teoria. Quer dizer, o fato de Agostinho se lançar no Cristo em atenção a uma necessidade moral não faz do Cristo mero artifício alheio ao espírito da teoria ou quem sabe simples socorro vindo da fé. Antes o contrário, Cristo não está jamais descolado, mas sim teoricamente conjugado com grande acerto, se justificando como suporte necessário ao livre-arbítrio em seu estado de insuficiência. Assim, se o movimento determinante da conversão acontece em início no interior da ordem moral, acontece também como reflexo

no interior da ordem teórica. Portanto, ao se enfatizar a reforma na concepção específica de livre-arbitrio, emerge um elo comum amarrando do começo ao fim a evolução intensamente vivida no pensamento de Agostinho.

Referências

AGOSTINHO, A. **Les Confessions**. Trad. Labriolle. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

ALFARIC, P. **L'évolution intellectuelle de Saint Augustin**. Paris: Nourry, 1918.

ARENDT, H. **La vie de l'esprit**. Paris: Puf, 2007.

BOISSIER, C. La conversion de saint Augustin. In: **La fin du paganisme: étude sur les dernières luttes en Occident au quatrième siècle**. Paris: Hachette, 1925.

BOYER, C. **Christianisme et néo-platonisme dans la formation de Saint Augustin**. Paris: Beauchesne, 1920.

O conceito de representação inconsciente em Kant e Wolff¹

*Aline Brasiliense dos Santos Brito*²

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar a concepção de Kant e Wolff acerca da representação inconsciente, assim como analisar a referência crítica de Kant a Wolff no que diz respeito a alguns conceitos, como de “nota” e a “divisão das faculdades” entre inferiores e superiores com base no critério clareza-obscuridade. Wolff estabelece a dicotomia claro-obsuro e concebe a representação inconsciente como uma representação obscura pouco iluminada pela claridade da consciência. Kant mantém essa distinção de Wolff, porém, com relação ao conceito de obscuro, e ampliará seu alcance para o âmbito teórico, prático e estético.

Palavras-chaves: Representação. Inconsciente. I. Kant. C. Wolff. Obscuro. Claro.

The concept of unconscious representation in Kant and Wolff

Abstract: This article aims to present the conception of the unconscious representation in Kant and Wolff, as well as to analyze the critical reference of Kant to Wolff with regard to some concepts, such as “note” and “division of powers (of cognition)” between the lower and the upper on the basis of the clarity-obscurity criteria. Wolff establishes the clear-obscure dichotomy and conceives of the unconscious representation as an obscure representation dimly lit by the light of consciousness. Kant maintains that the Wolffian distinction with respect to the concept of the obscure, however, extends its reach to the theoretical, the practical and the aesthetic context.

Keywords: Representation. Unconscious. I. Kant. Wolff. Obscure. Clear.

¹ Recebido em 15/08/2016 e aprovado em 01/03/2017.

² Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: alinebrasiliensedebrito@hotmail.com.

El concepto de representación inconsciente en Kant y Wolff

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar la concepción de Kant y Wolff acerca de la representación inconsciente, así como también analizar la referencia crítica de Kant a Wolff en lo que respecta a algunos conceptos, como el de “nota” y la “división de facultades” entre inferiores y superiores a partir del criterio de claridad-oscuridad. Wolff establece una dicotomía claro-oscuro y concibe la representación inconsciente como una representación oscura, poco iluminada por la claridad de la conciencia. Kant conserva la distinción de Wolff; sin embargo, con relación al concepto de oscuro, ampliará su alcance al ámbito teórico, práctico y estético.

Palabras-clave: Representación. Inconsciente. I. Kant. C. Wolff. Oscuro. Claro.

Introdução

O conceito de inconsciente na filosofia de Kant e Wolff constitui um tema de estudos recentes, que procuram situar a importância da teorização destes autores para a genealogia deste conceito. Embora um inconsciente enquanto conceito se concretize mais propriamente em Freud, em filósofos como Leibniz, por exemplo, ele já se fazia presente enquanto uma “percepção inapercebida” (LEIBNIZ, 1983, p. (RUIZ, 2000, p. 7) 106), a ponto de certos comentadores situarem nisto uma teorização acerca de um “inconsciente cognitivo” (GÖDDE, 1999, p. 29). Mas em Wolff e Kant este conceito ganhará cada vez mais relevância, enquanto conceito autônomo³ e efetivamente ativo.

A existência de representações inconscientes (*unbewusst*), sem consciência (*nicht bewusst*) ou obscuras (*dunkel*) é apontada, além de outras obras, na *Crítica da razão pura*, onde Kant, ao dividir o gênero da representação, situa a representação com consciência apenas como uma espécie, deixando implícita a pressuposição de um possível gênero diverso, a das representações “sem consciência”, conforme destaca Rohden (2009, p. 3). Mas será na *Antropologia de um ponto de vista pragmático*

³ Mais precisamente em Kant, para o qual Wolff coloca-se como referência primordial.

que esse tema ganhará mais destaque. Com efeito, é nesta obra que se pode notar um maior tratamento para o conceito de representações inconscientes, como constituindo “um campo imenso do qual não temos consciência” e que, ao contrário do campo das “representações claras”, é tido como “infinidamente poucos pontos acessíveis à consciência” (KANT, 2009, p. 35).

A reflexão de Kant acerca de uma atividade inconsciente reporta a uma série de autores, mais especificamente Leibniz, Wolf, Meyer e Baumgarten, com os quais manteve um diálogo crítico, no que se refere à concepção de cada um acerca das representações inconscientes. Conforme destaca Rocca (2007), a posição de Kant frente a esses autores é particularmente ampla, pois concebe as representações inconscientes positivamente, no sentido de serem elas parte da atividade intelectual.

Nestes termos, Wolff é um autor relevante para a concepção de um conceito de representação inconsciente em Kant. O conceito de clareza e obscuridade em Wolff representa metaforicamente a consciência enquanto algo que aclara ou que ilumina as representações para que elas sejam cada vez mais conscientes e saiam assim da obscuridade. Kant mantém essa consideração acerca dos termos claro-obsuro, presente, sobretudo, nas *Reflexões*. Mas, ainda assim, o termo obscuro passará a referir-se a um duplo conceito mais amplo do que se pode encontrar em Wolff: o de grau e inconsciente. O primeiro termo já está presente em Wolff, mas o segundo constitui uma nova maneira de considerar o termo obscuro e que será devidamente exposta ao longo do artigo.

Contudo, Kant refere-se a Wolff em vários momentos em diversas considerações críticas; nesse sentido podemos elencar o conceito de nota e a separação entre faculdade “inferior” e “superior”⁴ baseada na oposição clara-obscura (MARTINEZ,

⁴ A divisão entre faculdade superior (intelecto) e inferior (sensibilidade), ocorre mais exatamente em Baumgarten, porém Kant refere-se comumente a Wolff em suas críticas (Kant refere-se em grande parte a uma tradição na qual estão inscritos Leibniz, Wolff e Baumgarten), apesar de em Wolff o ânimo ser

2014, p. 37). O que cabe destacar é que Wolff constitui uma referência importante para Kant conceber um conceito próprio de representação inconsciente que passa a designar um campo amplo que abarca os âmbitos mais diversos: há representações inconscientes na sensibilidade, conforme a *Antropologia de um ponto de vista pragmático*;⁵ na atividade intelectual, conforme a *Crítica da razão pura*, neste caso na formação de conceitos⁶ e no esquematismo do entendimento;⁷ assim como no âmbito estético na *Crítica da faculdade do juízo*⁸ e *Antropologia de um ponto de vista pragmático*.⁹

1. O conceito de inconsciente em Wolff

Embora comumente as obras de Leibniz e Wolff sejam em grande parte sistemas filosóficos estudados em paralelo, onde Wolff aparece como um divulgador da filosofia de Leibniz, cabe ressaltar aqui a correção no que diz respeito a tal tradição muito difundida, que constitui um grande equívoco e uma maneira simplificada de entendermos os dois filósofos (RUIZ, 2000)¹⁰. No caso específico de Wolff, pode-se situar uma concepção própria e mesmo objeções e reformulações a determinados conceitos de Leibniz, como o de Mônada, que apesar de constituir uma importante referência para Wolff não deixa de ser por ele reinterpretada em outros termos (RUIZ, 2000). Da mesma forma, acerca

concebido por meio de uma única faculdade absoluta, sendo a sensibilidade e o intelecto não faculdades, mas atividades do ânimo.

⁵ Na paginação da academia, AK135.

⁶ Na paginação da academia, B756.

⁷ Na paginação da academia, B180.

⁸ Na paginação da academia, B57.

⁹ Na paginação da academia, AK136.

¹⁰ Trata-se do excelente estudo de Ruiz apresentado no mesmo volume em que consta a tradução da obra de Wolff.

de um conceito de inconsciente, Wolff, apesar de manter a divisão de Leibniz em representações claras e obscuras, apresenta uma nova concepção, em que podemos destacar o conceito de grau, assim como a relação mais explícita entre clareza e consciência, e, inversamente, entre obscuro e não consciente.

1.1. Pensamentos claros, distintos e obscuros

Wolff segue a classificação de Leibniz, apresentada sobretudo nas *Meditationes*,¹¹ acerca da divisão das representações entre claras e obscuras¹², onde a representação clara, por sua vez, pode ser distinta ou confusa (WOLFF, 2000, p. 123, §275). “Pensamentos” – termo mais utilizado por Wolff no lugar de representação – claros são aqueles que “estão constituídos de tal maneira que sabemos muito bem o que percebemos, e podemos distinguir do resto” (WOLFF, 2000, p. 106, §198, tradução nossa); os pensamentos distintos são aqueles em que é possível também, além da clareza suficiente para a diferenciação, a determinação da diferença entre as partes (WOLFF, 2000, p. 108, §206); já os obscuros constituem aqueles pensamentos nos quais “nem nós mesmos sabemos bem o que dizer a respeito daquilo que percebemos” (WOLFF, 2000, p. 107, §199, tradução nossa), ou seja, nos quais não se é possível distinguir as partes de um objeto, suas *notas* características.

Neste contexto, o conceito de nota assume uma importância central em Wolff, já que clareza e obscuridade consistem essencialmente na presença ou falta de distinção das notas: “A clareza surge, portanto, do tomar nota da diferença

¹¹ “Est ergo cognitio vel obscura vel clara, et clara rursus vel confusa vel distincta, et distincta vel inadaequata vel adaequata, item vel symbolica vel intuitiva: et quidem si simul adaequata et intuitiva sit, perfectissima est” (LEIBNIZ, 1980, A2).

¹² Também Descartes já efetua essa classificação, ver *Princípios* da filosofia, em particular os §45, §46 e §47.

em um múltiplice; a obscuridade, ao contrário, da falta deste tomar nota” (WOLFF, 2000, p. 107, §201, tradução nossa). Nestes termos, também a representação confusa, embora seja uma espécie de representação clara, adentra o campo do obscuro, pela falta da distinção de notas suficientes à diferenciação de uma representação de outra, como quando se dá a impossibilidade de explicar a diferença de uma cor de outra:

Ocorre muito frequentemente, e em muitos homens na maioria das vezes, que não podem determinar a diferença daquilo que pensam e, portanto, tampouco podem dizer a alguém quando se solicita. Então são nossos pensamentos confusos. Por exemplo, quando vejo a cor vermelho, eu sei distinguir perfeitamente do verde, do amarelo e do resto das cores, e o pensamento que tenho, segundo isto, é claro. Porém, não posso determinar a diferença, e tampouco falar dele, quando alguém me pergunta, em que é diferente a cor vermelha da verde e de qualquer outra cor. E, portanto, é confuso meu pensamento a respeito disso (WOLFF, 2000, p. 110, §214, tradução nossa).

O pensamento confuso, assim, não oferece notas distintivas o suficiente para a distinção; isto porque a clareza está contida na representação confusa em um *grau* menor, que mais tende para o obscuro: “a confusão é uma carência de graus ulteriores de clareza e, de acordo com isso, surge quando nossos pensamentos são obscuros com respeito às partes” (WOLFF, 2000, p. 110, §215, tradução nossa). O conceito de grau¹³ também é um ponto central e de destaque para a compreensão da divisão das representações em Wolff, que aponta para a escala clareza-distinção-confuso-obscura como algo a ser compreendido em torno de uma variação de grau. Com efeito, se quanto mais o grau de clareza aumenta, mais os pensamentos se tornam

¹³ Embora a divisão claro-distinto-obscura aponte para um conceito de grau em Leibniz, isso dá-se apenas de maneira implícita.

distintos¹⁴ – a própria distinção também possuindo graus¹⁵ –, inversamente, quanto mais o grau de clareza decresce, mais o pensamento torna-se confuso e obscuro:

quando não se dá claridade alguma no conjunto de coisas que pensamos ao mesmo tempo, não podemos então distinguir entre si nada em absoluto [...], e não reina nem claridade nem distinção no pensamento completo que abarca tudo o que pensamos simultaneamente. E nos encontramos, por isso, no estado de pensamentos obscuros. (WOLFF, 2000, p. 110, §213, tradução nossa).

1.2. A metáfora da clareza e o campo da obscuridade

Para expor o conceito de clareza e obscuridade, Wolff faz uso da metáfora da luz em oposição às trevas. Com efeito, as duas expressões são referidas ao sentido da visão (WOLFF, 2000, p. 107, §200), já que a claridade remete à ideia de luz, ou seja, assim como a luz solar ilumina os objetos do mundo para que se tornem perceptíveis, a claridade lança sua luz sobre o pensamento para que possamos perceber a diferença de uma percepção para outra: “Do mesmo modo que podemos chamar luz no mundo aquilo que torna visível os corpos que nos rodeiam [...] assim chamamos também luz a aquilo que em nossa alma aclara os pensamentos”

¹⁴ “El primer grado de la claridad no posee distinción (...); con el segundo grado de la claridad comienza el primer grado de la distinción (...) y así sucesivamente” (WOLFF, 2000, p. 109, §211).

¹⁵ “cuando podemos determinar la diferencia dentro de aquello que pensamos, tenemos el primer grado de la distinción. Lo que determinamos como diferencia encierra, a su vez, algo en sí a partir de lo cual se lo conoce y se lo diferencia de otras cosas. Si podemos determinar aún más esta diferencia, tenemos entonces el segundo grado de la distinción y así sucesivamente hasta que ya no tengamos más que pensamientos claros de la diferencia” (WOLFF, 2000, p. 109, §210).

(WOLFF, 2000, p. 107, §203, tradução nossa). De maneira oposta, o obscuro é a ausência dessa luz, ou como Wolff designa em outro lugar, é *Tenebra in anima*, “trevas da alma” (WOLFF, 1709). Mas a questão ainda mais pertinente é a equiparação explícita ao conceito de clareza e distinção como o que implica consciência e, por sua vez, o obscuro à privação da luz a uma “não consciência”. A clareza, assim, ao diferenciar as coisas umas das outras na multiplicidade, e a distinção, ao tornar clara também as partes desta representação já clara no seu todo, fazem surgir a consciência: “a clareza e a distinção nos pensamentos fundamentam a consciência” (WOLFF, 2000, p. 240, §732, tradução nossa), e de maneira inversa, a incapacidade de estabelecer diferenças entre as coisas, como a que caracteriza os estados de pensamento obscuros, ocasionam a total indistinção do pensamento – e a supressão da consciência de si mesmo¹⁶ – e, portanto, a não consciência. Conforme esclarece Wolff, “Em tal caso não seríamos conscientes de nenhuma coisa [...], conseqüentemente *tampouco de nós mesmos* [...]. É assim que a total obscuridade suprime a consciência” (WOLFF, 2000, p. 240, §731, tradução e itálico nossos).

Agora, no que concerne a definir um campo próprio para o obscuro, em Wolff, temos que o âmbito das sensações é próprio da obscuridade: “nossas sensações são em sua maior parte confusas e obscuras” (WOLFF, 2000, p. 132, §319, tradução nossa). Porém, Wolff também situa nos conceitos e no conhecimento a presença do obscuro. No caso dos conceitos, o autor afirma que “possuem precisamente a mesma diferença que expliquei antes com respeito aos pensamentos em geral, a saber, que são *claros* ou *obscuros*” (WOLFF, 2000, p. 123, §275, tradução nossa). Mas essa presença do obscuro não aponta para uma consideração positiva, pois o que é obscuro é sempre tido como algo imperfeito, como indica a divisão do conhecimento entre perfeito e imperfeito, em que este último provém, sobretudo, do que é obscuro e confuso,

¹⁶ Para Wolff, a consciência de si mesmo dá-se a partir da consciência da diferença entre as coisas externas e o eu (WOLFF, 2000, §730).

pois “se originam, a partir da confusão e da obscuridade, os graus de conhecimento imperfeito” (WOLFF, 2000, p. 124, §281, tradução nossa). Esta visão mais negativa já fora outrora mencionada em sua obra *Psicologia empírica* (2012), em que o obscuro aparece como um *defeito*, uma *falta* (*defectus privatio*), tendência, aliás, presente tanto em Leibniz quanto em Baumgarten. Ademais, é por ser essencialmente um defeito que o obscuro tende sempre a não o ser completamente, como aponta Wolff, quando introduz o conceito de *atenção*, como aquilo que direciona a luz para o pensamento (WOLFF, 2000, p. 122, §268). É por meio da atenção que sempre se pode ser capaz de “aclarar” um pensamento, e o obscuro trata-se assim de uma forma de desatenção que pode, de certa forma, ser “corrigida”.

2. O conceito de inconsciente em Kant

Em uma passagem da *Crítica da razão pura* (KANT, 2012, p. 290), Kant desenvolve uma breve reflexão sobre o conceito de representação cujo intuito é fornecer uma classificação geral das representações. Para isso, ele parte do conceito mais extenso, a saber, a classe ou o gênero superior da “representação em geral” (*Vorstellung überhaupt*). A partir daí, ele apresenta apenas um único ramo da divisão deste conceito geral e se ocupa exclusivamente das suas partições. A este ramo ele denomina de “representações com consciência” (*Vorstellungen mit Bewusstsein*). Naturalmente, a partir deste fato, surge a seguinte questão: qual seria, então, o outro ramo da “representação em geral” não tratado sistematicamente por Kant nesta (e talvez em nenhuma outra) passagem? A suposição óbvia é a de que este ramo tácito se refere às representações opostas àquelas mencionadas por ele, a saber, as “representações sem consciência” (*Vorstellungen ohne Bewusstsein*).

Portanto, ao tratar explicitamente das representações com consciência (*mit Bewusstsein*), Kant remete implicitamente em suas obras a outra forma de representações: aquelas sem

consciência (*ohne Bewusstsein*). Em suas palavras: “o gênero e a representação em geral [...], sob ela está a representação com consciência” (KANT, 2012, p. 290). A respeito desta classificação, Rohden (2009, p.3) comenta que “sob as representações em geral poderia supor-se um segundo grupo, o das representações sem consciência”. Isto porque – continua ele – segundo a escala de Kant, “todas as demais representações que se seguem são especificações desta representação com consciência” (ibidem).

De fato, enquanto nesta passagem apresenta-se apenas uma indicação implícita de uma espécie de representação, as sem consciência, em outras obras – como é o caso da *Antropologia de um ponto de vista pragmático* –, Kant afirmará explicitamente a existência de tal espécie de representações. Porém, um conceito definido para tais representações apenas pode ser encontrado se recorrermos a várias obras do filósofo, pois Kant tratará deste tema de forma dispersa, no sentido de que não dedica um livro à questão, mas tece considerações ora breves, ora mais extensas em obras diversas. Quando realizado este empreendimento, pode-mos, contudo, identificar um conceito de representações sem consciência, ou inconscientes.

Kant apresenta uma terminologia variada para tratar das representações sem consciência e, nisso, estamos nos referindo particularmente a dois termos: inconsciente (*unbewusst*) e obscuro (*dunkel*). Em termos gerais, uma representação obscura é aquela que dispõe de certa consciência, porém, uma consciência débil, isto é, uma representação que é dotada de um grau mínimo de consciência. Em geral, o termo obscuro está ligado ao conceito de grau, que em Kant assume a divisão, também presente em Wolff, que varia entre claro, distinto e obscuro, onde a metáfora do claro, como consciência que pode vir a iluminar as representações obscuras, permanece. Assim, se a alma humana

puder ser representada como um “mapa”, “as partes iluminadas são, certamente, claras, as particularmente brilhantes são as representações distintas, e aquelas partes não iluminadas, as representações obscuras” (KANT, 2012, p. 353, tradução nossa).

A obscuridade é caracterizada pela debilidade da consciência e constitui um campo de representações sempre mediatizadas por outras representações, ou seja, são representações das quais não se tem um acesso direto pela consciência:

podemos ser mediatemente conscientes de ter uma representação, mesmo que não sejamos imediatamente conscientes dela. Tais representações se chamam então obscuras, as restantes são claras, e se a sua claridade se estende às representações parciais de um todo delas e à sua ligação, são representações distintas, do pensar ou da intuição (KANT, 2006, p. 35).

Já o termo inconsciente (*unbewusst*) aparece em poucas obras de Kant, e sempre em sentido adjetivado (nunca um substantivo, das *Unbewusste*, como, por exemplo, em Freud). Podemos destacar duas referências em que o termo é utilizado no original alemão: os textos dos *Manuais dos cursos de lógica geral e a Antropologia de um ponto de vista pragmático*.

Ao optar por dois termos diferentes, obscuro (*dunkel*) e inconsciente (*unbewusst*), poderíamos pressupor uma determinada diferença semântica entre os dois; entretanto, como não é precisamente o foco do trabalho presente empreender tal análise, utilizaremos, genericamente, o termo inconsciente como se referindo a representações que estão fora da consciência. A princípio, podemos tranquilamente trabalhar com a acepção mais abrangente deste termo, como então procedem comentadores como La Rocca (2008) e Heidemann (2012).

As representações inconscientes, conforme Kant, estão presentes nos mais variados campos, desde o teórico, prático

e estético¹⁷ até um campo de percepções¹⁸ obscuras sensíveis, ou como mais exatamente afirma Rohden em concordância com a divisão já feita por Rocca:

¹⁷ Cabe observar que esta separação entre a sensação e os três campos (teórico, prático e estético), constitui apenas uma forma de elencar os numerosos exemplos de Kant acerca das representações obscuras. Para sermos mais claros, a sensibilidade não está separada dos outros campos, se designamos um 'campo da sensibilidade' é apenas uma forma de referir aos exemplos que Kant apresenta acerca de uma obscuridade referente especificamente a percepções sensíveis, em especial, as da visão que são sempre as mais numerosas: nesta perspectiva encaixa-se o exemplo da visão que, estando inscrita dentro de certos limites, impede a percepção de objetos que embora o ser humano veja, não se tornam conscientes. Na seção da *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, intitulado *Das representações que temos sem delas sermos conscientes*, ao referir-se as representações obscuras como "(...) o campo das nossas sensações e intuições sensíveis" (*Antropologia*, AK135), encontramos um exemplo dessa natureza, " Tudo o que o olho armado descobre por meio do telescópio (por exemplo, na lua) ou do microscópio (em animálculos em infusão) é visto por nossos meros olhos, pois aqueles meios ópticos não trazem mais raios de luz, e com eles, imagens produzidas no olho, do que as que se pintariam na retina sem aqueles instrumentos artificiais, que apenas ampliam para nos tornar conscientes delas." (*Antropologia*, AK 135-136); dentre outros, o exemplo da incapacidade de percepção da força magnética também pode ser citado neste sentido (*Crítica da razão pura*, B273). Cabe ainda observar, que a divisão meramente formal, entre o campo da sensação e o campo teórico, prático e estético, é um recurso admitido e comumente utilizado pelos estudos acerca do conceito de inconsciente em Kant, é o caso de ROCCA, por exemplo (2007, p. 82).

¹⁸ Como explica Almeida (2013, p. 32), a "percepção, como sabemos, é um termo técnico kantiano que significa *qualquer representação*, mas, em particular, a intuição sensível, acompanhada de consciência" (itálico nosso). De modo mais preciso, a percepção é qualquer representação acompanhada de algum grau de consciência, ainda que muito obscuro. Assim, utilizaremos o termo *percepção* para nos referirmos ao âmbito da sensibilidade.

Kant tem uma concepção positiva do inconsciente, que envolve uma variedade de operações: percepções obscuras sensíveis de pequenas partes de um objeto só compreensível em sua totalidade (Via Láctea); sentimentos obscuros, pressentimentos etc., que envolvem atos de reflexão realizados inconscientemente; atividade reflexiva inconsciente de diferentes formas; - representações mais complexas metafísicas ou morais, a serem esclarecidas; cursos de representações imaginativas: muitas vezes somos “um jogo de representações obscuras”; o entendimento como um lugar de atividades espirituais parcialmente inconscientes (ROHDEN, 2009, p. 7).

Os exemplos são, quanto a esse ponto, abundantes nas obras de Kant: no campo da sensibilidade, são obscuras certas percepções que são mediatizadas por outras – é tendo em vista o todo que inferimos as partes que não são dadas à consciência –, é o caso da percepção da via láctea, ou de um “homem em prado”; em ambos os casos, não há uma consciência das partes constituintes, senão de maneira mediatizada (no caso primeiro, as estrelas individuais da via láctea só podem ser percebidas pela mediação do telescópio, e no segundo, a conclusão de que de fato seja um ser humano que vejo, mesmo não estando consciente das partes que lhe são constituintes, como, a boca, nariz, olhos, etc., é feita por inferência dessas percepções parciais das quais não se tem consciência).

No âmbito teórico há também representações inconscientes, como na definição de um conceito, tanto empírico, como aquele dado a priori, pois o conceito “tal como é dado, pode conter muitas representações obscuras que não percebemos ao analisá-lo, muito embora o utilizemos sempre na aplicação” (KANT, 2012, p. 540). Também o entendimento, embora sempre seja capaz de obter um resultado correto, conserva grande parte de seus fundamentos de uma maneira inconsciente:

O certo é que, se a solução de uma questão se baseia nas regras universais e inatas do entendimento [...], é mais inseguro buscar princípios estudados e artificialmente estabelecidos [...] e tirar sua conclusão de acordo com eles, do que deixar a decisão aos fundamentos-de-determinação do juízo que se encontram em massa na obscuridade da mente, a que se poderia chamar de tato lógico, onde a reflexão torna representável o objeto por muitos lados e obtém um resultado correto, sem se tornar consciente dos atos que ocorrem no interior da mente (KANT, 2006, p. 39).

No domínio prático, também grande parte dos fundamentos da moralidade permanece, de todo, inconsciente, ou obscuro ao ser humano, o que não os impede de tornarem-se claros pela própria atividade filosófica, ou seja, embora o agir moral sempre envolva a consciência – o indivíduo deve ser consciente de seus atos e, portanto, responsável por eles – os princípios que envolvem a moralidade nem sempre são absolutamente claros para o sujeito, de modo que cabe ao filósofo torná-los claros. Trata-se, pois, sempre de uma *análise*, de iluminar o que já é existente¹⁹:

¹⁹ Na Antropologia Friedländer (em: Lectures On Anthropology), Kant afirma que as representações obscuras são “a maior ocupação dos filósofos” (2012, p. 55, tradução nossa). Este é o caso em que se acham muitas representações, já que “o campo das representações obscuras é amplíssimo”, as quais os filósofos se debruçam a esclarecer, como se tratasse de uma espécie de “ciência” específica: “de fato, existem ciências desse gênero, é a filosofia analítica, a qual esclarece as representações obscuras para descobri-las” (KANT, 2012, p. 56, tradução nossa). Neste mesmo sentido, encontramos os exemplos de obscuridade na moralidade, e trata-se novamente do empreendimento de tornar consciente o que já existe de forma obscura, como é o caso do conceito de virtude: “Assim é a moralidade pela maneira de explicação da virtude. Deve-se apenas tornar a outra pessoa consciente de suas ideias, pois o conceito de virtude já existe nela” (KANT, 2012, p. 56, tradução nossa). Também podemos, nesta mesma perspectiva, acrescentar a interpretação de Madrid (2012, p. 214): “Um último grupo de representações obscuras, as quais possuem sua raiz na

Os princípios da moralidade e da metafísica se encontram em nós em obscuridade, e o filósofo tão somente nos aclara e desvela. É como se este jogasse um raio de luz sobre o ângulo obscuro de nossa alma (KANT *apud* MARTINEZ, 2014, p. 41, tradução nossa).

No campo estético, a imaginação é, pois, a faculdade que, estando menos sob a pressão das outras faculdades, embora esteja em concordância com o entendimento, é sempre capaz de mais originalidade. Dentre os exemplos de uma atividade inconsciente na imaginação, dentre tantos, podem ser citados o caso da elaboração do “ideal da beleza”, em que a imaginação “sabe de um modo totalmente incompreensível a nós” evocar incontáveis conceitos e imagens passados, sendo ainda capaz de compará-los entre si e deles extrair um intermediário (KANT, 2010, p. 79-80); e ainda o exemplo do músico elaborando uma *fantasia*,²⁰ já que, compondo livremente, ele ajuíza acerca de cada uma das notas de maneira inconsciente:

Quando um músico toca com dez dedos e ambos os pés uma fantasia ao órgão, e ainda fala com alguém que se encontra ao seu lado, um grande número de representações é em poucos instantes despertado na alma, representações que exigiriam,

metafísica e na moral, recordam ao filósofo que ele deve trazê-las à clareza, com o propósito de descobrir as forças ocultas que as movem [...]” (tradução nossa).

²⁰ A fantasia foi um gênero musical tipicamente alemão do século XVIII. Consistia em uma livre improvisação, em detrimento das regras formais da composição. A esse respeito, Kneller comenta que na fantasia a tarefa do músico era “instigar e acalmar muitas emoções na conclusão” e “efetuar a repentina mudança inesperada de uma emoção para a outra” de forma que “a emoção do público domine” (KNELLER, 2010, p. 175). O exemplo do músico compondo uma fantasia, como ilustrando uma representação da qual não se tem consciência, já é brevemente aludido por Kant na Crítica da razão pura, em nota de rodapé, B415, na numeração da edição da academia.

para a escolha de cada uma delas, um juízo particular sobre sua adequação, porque um só movimento de dedo destoando da harmonia seria imediatamente percebido como dissonância; e no entanto o todo produz tal resultado, que o músico, improvisando livremente, desejaria com frequência conservar, em notação musical, algumas das peças executadas por ele, peças que, por mais que se aplique, talvez não tenha esperança de realizar de novo tão bem (KANT, 2006, p. 35-36).

3. A referência crítica a Wolff

Para a elaboração de um conceito de representação não consciente, ou inconsciente, Kant contava com uma longa tradição, a qual havia travado um exaustivo debate acerca de tal temática. Partindo de Leibniz, essa tradição racionalista composta por Wolff, Meyer e Baumgarten vai teorizar acerca da representação, e o conceito de obscuro aparecerá como uma privação e como característica distintiva da faculdade inferior, a sensibilidade.²¹ Kant não era indiferente a tais teorizações. A tradição racionalista desempenha mesmo uma real importância para o conceito de representação inconsciente em Kant, conforme destaca Heidemann: “Kant, para sua discussão da possibilidade

²¹ Essa concepção aparecerá, sobretudo, em Leibniz: “as ideias que provêm dos sentidos são confusas, sendo-o também as verdades que deles dependem, ao menos em parte; ao passo que as ideias intelectuais e as verdades que delas dependem são distintas, sendo que nem as ideias nem as verdades têm sua origem dos sentidos” (LEIBNIZ, 1980, p. 37), e também em Baumgarten: “Segue-se que a obscuridade é um grau menor do conhecimento, enquanto que a clareza é um grau mais elevado, e, pela mesma razão, a confusão é um grau menor do conhecimento, ou ainda, um grau inferior, enquanto que a distinção é um grau maior ou então um grau superior. A faculdade de conhecer alguma coisa de modo obscuro e confuso, ou então de modo indistinto, é, pois, a faculdade do conhecimento inferior” (BAUMGARTEN, 2014, p. 201-201).

das representações inconscientes, até certo ponto, conta com os racionalistas antecedentes” (2012, p. 39, tradução nossa).

Entretanto, a leitura de Kant destes autores é particularmente crítica com relação à terminologia empregada por eles (HEIDEMANN, 2012, p. 39), bem como a determinados conceitos. Será nessa crítica empreendida mediante o diálogo com tais obras que mais propriamente emergirá a “teoria” do inconsciente na filosofia de Kant. Dada a limitação e conforme a proposta deste trabalho, apresentaremos, então, algumas destas críticas de Kant – particularmente à concepção de Wolff.

Em várias obras, Kant destaca o equívoco de Wolff, ou da tradição Leibniz-Wolffiana, com relação ao termo *confuso*. Uma representação, conforme Kant, ou é clara, ou obscura. Se a clareza se estende “à composição da representação”, ela se chama distinta, do contrário, é *indistinta* (KANT, 2009, p. 37-38). A representação distinta, pois, não pode se opor à confusa, conforme a terminologia utilizada por Wolff, conforme já frisamos, já que “Aquilo que é confuso tem de ser composto; pois no simples não há ordem, nem confusão. Esta última é, pois, a causa da indistinção, não a definição dela” (KANT, 2009, p. 38). Ainda nos *Manuais dos cursos de Lógica* – ou como é conhecida, “*Lógica Jäsche*” –, ao mencionar explicitamente Wolff e seus discípulos, a mesma crítica é apontada com relação ao termo:

Os discípulos de Wolff chamam confusa (*verworren*) a representação indistinta. Mas a expressão é imprópria, pois o oposto da confusão (*Verwirrung*) não é a distinção (*Deutlichkeit*), mas a ordem (*Ordnung*). Sem dúvida a distinção é um efeito da ordem e a indistinção um efeito da confusão, e todo conhecimento confuso é também indistinto. Mas não vale a proposição inversa – todo conhecimento indistinto é confuso –, pois, nos conhecimentos em que não há multiplicidade, não há ordem, mas não há também confusão (KANT, 2002, p. 71).

Da mesma maneira, o critério de “clareza-obscuridade” leva em conta apenas um aspecto lógico, meramente formal, que jamais pode fornecer uma base para a divisão entre faculdades “superiores” (intelecto) e “inferiores” (sensibilidade), pois o aspecto que distingue as faculdades entre inferior e superior é o aspecto transcendental, a sensibilidade como uma passividade, “como receptividade das sensações” e o intelecto como uma “espontaneidade da apercepção” (KANT, 2009, p. 40).

Conceber a sensibilidade como o campo de representações confusas²² e o intelecto como o campo da distinção consiste em um grande “equivoco” inaugurado pela tradição de Wolff:²³

A filosofia leibniz-wolffiana adotou por isso um ponto de vista inteiramente equivocado, em todas as investigações sobre a natureza e a origem de nossos conhecimentos, ao considerar meramente lógica a diferença entre sensibilidade e o intelecto, quando ela é na verdade transcendental e não diz respeito somente à forma da clareza ou obscuridade, mas sim à origem e ao conteúdo dos mesmos (KANT, 2012, p. 88).

²² Ainda sobre tal ponto, na *Crítica da Razão Pura*: “Imaginar, pois, que a nossa sensibilidade não fosse mais do que a representação confusa das coisas, contendo simplesmente aquilo que pertence a elas em si mesmas, mas apenas como um amontoado de características e representações parciais que não pudéssemos separar umas das outras conscientemente, seria uma deturpação dos conceitos de sensibilidade e fenômeno e tornaria inútil e vazia toda a doutrina dos mesmos” (KANT, 2012, p. 87).

²³ Cabe observar que sensibilidade e intelecto não constituem faculdades separadas. Para Wolff, existe uma única faculdade, o ânimo, tido como uma *força representativa* de onde se originam todas as mais variadas atividades (as sensações, a imaginação, a atenção, o entendimento, etc.) (ARAUJO; PEREIRA, 2014, p. 1661). Kant, ao contrário, não considera o ânimo como uma única faculdade; com efeito, a filosofia transcendental concebe três faculdades para o ânimo, reguladas por diferentes princípios: faculdade do conhecimento, do sentimento do prazer e desprazer e da faculdade de apetição (*Crítica da faculdade do juízo*, 2010, p. 40-42).

Porém, conforme o já exposto acerca da concepção de Wolff sobre a representação inconsciente, a crítica acima talvez possa ser relativizada, já que Wolff considera possível que o intelecto varie em graus e, assim, também é capaz de possuir uma certa obscuridade.

Da mesma forma, de acordo com o que já foi exposto nos dois tópicos de Wolff e Kant, nota-se que o último mantém em sua concepção de representação inconsciente a referência aos termos utilizados por Wolff, o claro e o obscuro. Kant ainda mantém a metáfora da clareza presente em Wolff: a consciência é como uma luz que aclara nossas representações outrora obscuras, e isto em uma concepção mais ampla para incluir as representações tanto no âmbito teórico, como prático e estético.

Outra referência crítica que se dirige particularmente a Wolff diz respeito ao conceito de nota, conceito este que embora já possa ser identificado em Leibniz, com Wolff ganha mais amplitude. A nota designa a parte de uma multiplicidade, e a distinção, conforme Wolff, consiste em tornar claras as notas. Kant concorda em geral com o conceito de nota nos termos de Wolff, ao afirmar que uma nota é aquilo que “constitui, numa coisa, uma parte de seu conhecimento, ou, o que é o mesmo, é uma representação parcial, considerada fundamento do conhecimento de uma representação total” (KANT, 2002, p. 119) – mas não ocorre o mesmo com o conceito de distinção. Com efeito, para Kant, a distinção não pode resumir-se na decomposição das partes, no tornar claras as notas, pois há uma diferença essencial em “tornar um conceito distinto” e “formar um conceito distinto”: no primeiro, a distinção consiste em tornar claras as notas existentes, mas, no segundo, as notas surgem apenas no final, produto da síntese. É assim que, conforme Kant,

Os lógicos da escola wolffiana faziam consistir toda operação de tornar distintos os conhecimentos (*Deutlichmachung*) em sua decomposição (*Zergliederung*) pura e simples. Mas nem toda distinção repousa sobre a análise (*Analysis*) de um conceito dado,

o que só ocorre em relação às notas que só entram no conceito como partes do possível conceito total (*als Teile des ganzen möglichen Begriffs*) (KANT, 2002, p. 129).

A crítica ao conceito de nota que Kant efetua tem por objetivo, assim, desvincular a relação entre consciência e nota (MADRID, 2012, p. 198) que pode ser encontrada na tradição racionalista, explícita ou implicitamente, de maneira que é possível, pois, para Kant, formar um conceito do qual me torno consciente, sem, contudo, ter em vista as notas – que surgem apenas no fim. O obscuro não é, assim, um “defeito”, uma “privação” que tem como consequência a indistinção das notas. Trata-se de outro registro, de um campo amplo e positivo, conforme a concepção de Kant.

4. Considerações finais

De acordo com o que foi brevemente exposto, pode-se afirmar que em Kant e Wolff o conceito de representação inconsciente está presente em uma referência direta aos termos claro e obscuro. Isso dá-se, entretanto, de maneira diversa nos dois filósofos. Em Wolff o conceito de clareza aparece como capacidade de tornar consciente uma representação obscura. Os graus de obscuridade variam assim como os graus de clareza, e, portanto, pode-se pressupor uma infinidade de estados intermediários entre um e outro. O conceito de grau, neste sentido, vai demonstrar sua continuidade em Kant: a consciência possui graus que variam entre claro-distinto-obscura, e até mesmo as faculdades poderão variar em graus. Além disso, Kant manterá a metáfora da luz: onde há luz, há clareza, ou seja: é a consciência que, aclarando a representação obscura, torna-a consciente.

Essa permanência de alguns pontos da concepção de Wolff indica-o como uma referência importante para Kant. De fato, a linha dos filósofos conhecida como “racionalistas” dentre os quais se situa Wolff – e também Leibniz, Meyer e Baumgarten – foi de todo importante para que Kant concebesse um conceito

de representação inconsciente. Entretanto, a leitura de Kant com relação a Wolff é sempre também crítica em torno de alguns pontos. A divisão das faculdades entre inferiores e superiores com base na distinção claro-escuro, por exemplo, é uma objeção feita por Kant a Wolff, assim como a outros autores que partilhavam dessa concepção, como Leibniz e Baumgarten: a sensibilidade seria uma “faculdade” inferior pelo fato de conhecer obscuramente, enquanto o intelecto seria uma “faculdade” superior por conhecer mais distintamente. O conceito de nota como algo similar à consciência constitui também outro ponto de crítica a Wolff. Esses aspectos em torno dos quais Kant centraliza sua discordância destacam outro ponto importante: a nova maneira de Kant conceber a representação inconsciente, que passa a designar um amplo campo de representações presentes tanto no âmbito teórico quanto no prático e no estético. O ato de atribuir à faculdade inferior o que é obscuro perde assim todo sentido de ser, pois mesmo os mais elevados processos cognitivos ocorrem em alguma medida de forma inconsciente. O mesmo acontece com o conceito de nota: uma representação inconsciente pode ter tantas notas quanto uma que é consciente. Mas todos esses pontos então em volta da forma de Kant conceber o conceito de obscuro: não apenas um grau, mais um campo de representações autônomas, as inconscientes.

Referências

ALMEIDA, G. A. Kant e a refutação do idealismo. **Analytica**, vol. 17, n. 2, p. 13-50, 2013.

ARAÚJO, S. F.; PEREIRA, T. C. Ribeiro. La idea de psicología racional en la Metafísica Alemana (1720) de Christian Wolff. **Universitas Psychologica**, vol. 13, n. 5, p. 1655-1666, 2014.

BAUMGARTEN, G. A. **Metaphysics**. Trad. Courtney D. Fugate, John Hymers. Nova York: Bloomsbury, 2014.

DESCARTES, R. **Princípios da filosofia**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, S. d.

GÖDDE, G. **Traditionslinien des "Unbewussten"**: Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Tübingen: Diskord, 1999.

HEIDEMANN, D. H. "The 'I Think' must be able to accompany all my representations". In: GIORDANETTI, P.; POZZO R.; SGARBI M. (orgs.). **Kant's Philosophy of the Unconscious**. Berlim/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

KANT, I. **Manual dos cursos de Lógica geral**. Trad. Fausto Castilho. Edição Bilingue. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2002.

KANT, I. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Trad. Cléia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2010.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: Ed. Vozes, 2012.

KANT, I. **Lectures on anthropology**. Trad. Robert R. Clewis. New York: Cambridge University Press, 2012.

KNELLER, J. **Kant e o poder da imaginação**. Trad. Elaine Alves Trindade. São Paulo: Ed. Madras, 2010.

LA ROCCA, C. L'intelletto Oscuro. Inconscio e Autocoscienza in Kant In: _____ (org.). **Leggere Kant: Dimensioni della filosofia critica**. Pisa: Edizioni ETS, 2007.

LEIBNIZ, G. **Novos ensaios sobre o entendimento humano** (Col. Os pensadores). Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

LEIBNIZ, G. **A Monadologia** (Col. Os pensadores). Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LEIBNIZ, G. Meditationes de cognitione, veritate et ideis. In: GERHARDT, C. I. (org.), **Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz**, vol. 4. Hildesheim: Georg Olms, 1980.

MADRID, S. N. A Linneaus of Human Nature: The pragmatic Deduction of Unconscious Thought in Kant's Lectures on Anthropology. In: GIORDANETTI, Piero; POZZO Ricardo; SGARBI Marco (orgs.). **Kant's Philosophy of the Unconscious**. Berlim/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

MARTÍNEZ, L. M. Las nociones de claridad y oscuridad en los Apuntes de Lecciones de Antropología de la "década silenciosa" de Kant. **Studia kantiana**, n. 17, p. 27-50, 2014.

ROHDEN, V. Representações não-conscientes em Kant. **Revista AdVerbum**, v. 4, p. 3-9, 2009.

RUIZ, A. G. La comunidad leibniziano-wolffiana. In: **Pensamientos racionales acerca de Dios, el mundo y el alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general**. Trad. Agustin Ruiz. Madrid: Akal, 2000

WOLFF, C. **Psychologia Empirica: Methodo Scientifica Pertractata**. Charleston, SC: Nabu Press, 2012.

WOLFF, C. **Pensamientos racionales acerca de Dios, el mundo y el alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general**. Trad. Agustin Ruiz. Madrid: Akal, 2000.

Interfaces entre gênero e dependência química: trajetórias femininas¹

Janine Targino²

Resumo: O presente artigo pretende analisar a trajetória feminina no que tange ao desenvolvimento da dependência química. Para tanto, serão apresentados e esmiuçados os discursos de mulheres em tratamento contra o vício de drogas entrevistadas em duas comunidades terapêuticas localizadas na região metropolitana do Rio de Janeiro: o Instituto Vida Renovada (IVR) e o Projeto Reconstruir. As entrevistas de caráter semiestruturado que servem de base para a análise aqui apresentada foram realizadas entre os anos de 2010 e 2014. Diante dos dados coletados é possível dizer que as experiências das entrevistadas no âmbito da dependência química são marcadas por peculiaridades que se tornam visíveis quando o gênero é adotado como norteador da observação.

Palavras-chave: Dependência química. Comunidades terapêuticas. Trajetórias femininas.

Interfaces between gender and drug addiction: female trajectories

Abstract: This paper intends to analyze the female trajectory in relation to the development of drug addiction. To this end, we will present and discuss the discourses of women in treatment against drug addiction interviewed in two therapeutic communities located in the metropolitan region of Rio de Janeiro: the Instituto Vida Renovada (IVR), and the Projeto Reconstruir. The semi-structured interviews that serve as a basis for the analysis presented here were carried out between the years 2010 and 2014. Given the data collected, it is possible to say that the experiences of the interviewees in the context of substance abuse are marked by peculiarities that become visible when gender is adopted as the guide of the observation.

Keywords: Drug addiction. Therapeutic communities. Female trajectories.

¹ Recebido em 10/08/2016 e aprovado em 01/03/2017.

² Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Contato: janine.targino.silva@gmail.com.

Interconexiones entre género y dependencia química: trayectorias femeninas

Resumen: El presente artículo pretende analizar la trayectoria femenina en lo que respecta al desarrollo de la dependencia química. Para ello, se presentarán y se escudriñarán los discursos de mujeres en tratamiento contra la drogadicción entrevistadas en dos comunidades terapéuticas ubicadas en la región metropolitana de Río de Janeiro: Instituto Vida Renovada (IVR) y Proyecto Reconstruir. Las entrevistas de carácter semiestructurado que constituyen la base para el análisis aquí presentado se realizaron entre los años 2010 y 2014. A partir de los datos reunidos, se puede afirmar que las experiencias de las entrevistadas en cuanto a la dependencia química están marcadas por peculiaridades que se hacen visibles cuando se adopta el género como hilo conductor de la observación.

Palabras-clave: Dependencia química. Comunidades terapéuticas. Trayectorias femeninas.

Introdução

O presente artigo pretende analisar a trajetória feminina no que tange ao desenvolvimento da dependência química. Considera-se que os relatos de mulheres usuárias problemáticas de drogas apresentam circunstâncias singulares que justificam uma análise pautada na distinção de gênero.

Os dados apresentados neste artigo são provenientes, sobretudo, de entrevistas realizadas com mulheres adictas em tratamento entre os anos de 2010 e 2014 com a finalidade de compor material de análise para minha tese de doutorado. Tais entrevistas foram realizadas em duas comunidades terapêuticas localizadas na região metropolitana do Rio de Janeiro, sendo a primeira delas o Instituto Vida Renovada (IVR) e a segunda o Projeto Reconstruir. Ambas as comunidades terapêuticas possuem perfil religioso, uma vez que o IVR apresenta uma ideologia marcadamente pentecostal enquanto o Projeto Reconstruir é estruturado sobre as orientações da Renovação Carismática Católica (RCC). Particularmente no que tange ao IVR, temos trabalhos como o de Birman & Machado (2012), no qual esta instituição é retratada através de sua postura rígida quanto aos preceitos religiosos

e pelas polêmicas com as quais esteve envolvida nos últimos anos. Ainda tratando sobre comunidades terapêuticas religiosas, Dorea (2011) nos oferece observações importantes a respeito deste tema.

Ao todo, foram realizadas dez entrevistas semiestruturadas com mulheres em tratamento que somam material robusto para a análise que será apresentada a seguir. A opção pela entrevista semiestruturada esteve ligada a fato de que esta técnica de investigação qualitativa possibilita a comparação e identificação de elementos recorrentes que podem surgir nos relatos dos indivíduos, sem desprezar as particularidades de suas biografias (COSTA, 2005, p. 356). O objetivo destas entrevistas fora levantar dados referentes à inserção de mulheres no IVR e no Projeto Reconstruir, assim como também buscou-se observar as trajetórias das entrevistadas no que diz respeito ao desenvolvimento da dependência química e ao afastamento do uso de drogas.

Diante dos dados coletados ao longo das entrevistas, tornou-se clara a necessidade de se organizar tais informações de acordo com uma perspectiva de análise que deliberadamente considerasse o gênero das entrevistadas em tratamento como um fator primordial. Assim sendo, este artigo está dedicado à apresentação desta perspectiva. Através dos discursos das mulheres foi possível ilustrar como diferentes trajetórias marcadas pela dependência química revelam vários pontos em comum quando o gênero é adotado como norteador da observação.

Ressalta-se que neste trabalho consideramos a definição de drogas presente em Araújo (2012) e em Laranjeiras & Zanellato (2013), onde as drogas são observadas como toda e qualquer substância que, ao ser inserida no organismo, promove alterações no mesmo. Contudo, enfatizamos questões referentes às drogas ilícitas, visto que o público usuário de tais substâncias constitui a ampla maioria dos indivíduos atendidos em comunidades terapêuticas.

Trajetórias femininas no uso de drogas

A verdade dolorosa é que nossa sociedade julga as mulheres viciadas com mais severidade do que os homens na mesma situação. Ser alcoólatra ou viciado em drogas é suficientemente ruim; ser uma mulher alcoólatra ou viciada em drogas é duplamente vergonhoso. As mulheres dependentes de bebida ou drogas são muitas vezes vistas de forma estereotipada como promíscuas, desregradas e imorais. Se temos filhos, somos ainda mais vilipendiadas por nós mesmas e pelos outros se nosso alcoolismo ou nosso consumo de drogas afeta nossa capacidade de cuidar deles. (COVINGTON, 2012, p. 16)

Ainda que o obscuro mundo do tráfico de drogas seja marcado em diversos aspectos pela atuação masculina, a participação das mulheres na produção, venda e consumo de drogas ilícitas tem sido desvendada e analisada por observadores das mais variadas esferas. No que diz respeito especificamente ao desempenho feminino na produção e venda de entorpecentes, obras como *Falcão – Mulheres e o Tráfico* (ATHAYDE & MV BILL, 2007) causam impacto justamente por apresentarem as várias nuances que envolvem a inclusão de mulheres em uma atividade marcadamente masculina. Neste livro, Athayde e MV Bill apresentam relatos de mulheres que, direta ou indiretamente, são absorvidas pelo narcotráfico para ocuparem uma série de funções.

Seja trabalhando na mistura dos componentes das substâncias entorpecentes, na endolação³ e na venda da droga, ou mesmo satisfazendo sexualmente os traficantes, a presença feminina no tráfico de drogas é algo crescente e altera, mesmo que superficialmente, os estereótipos atravessados de machismo que estão associados a esta atividade marginal.

³ *Endolar* refere-se ao ato de colocar em pequenas embalagens a substância entorpecente que será comercializada no varejo.

Além disso, Athayde & MV Bill destacam que, embora a maioria das mulheres que adentram o narcotráfico ocupem colocações periféricas aos homens, há casos de mulheres que conseguem romper a barreira do machismo e acabam por assumir os postos mais altos da hierarquia do tráfico. Dentro deste panorama, deve-se sublinhar que houve, como um efeito colateral da absorção de mulheres pelo narcotráfico, o aumento do número de mulheres encarceradas por envolvimento direto com o tráfico de drogas (SOARES; ILGENFRITZ, 2013).

Diante de tantos perfis de mulheres que se envolvem nas mais diversas funções relacionadas ao tráfico de drogas, o relato de Rosa,⁴ interna do IVR, sobre sua entrada no *movimento*⁵ ilustra perfeitamente o perfil de mulher narcotraficante que se recusa a ocupar um posto inferior aos dos homens. As condições que levaram Rosa a atuar nesta atividade marginal estiveram ligadas à necessidade de encontrar um meio que pudesse gerar recursos financeiros capazes de manter seu vício de drogas, ao mesmo tempo em que pudesse sustentar seus dois filhos. Segundo Rosa, o início de sua *carreira* no narcotráfico fora marcado pela escalada de posições que a permitiu alcançar um dos postos mais altos na hierarquia do tráfico da cidade de Macaé, estado do Rio de Janeiro. Rosa começou atuando como *olheiro do tráfico*, cargo essencial para a segurança dos traficantes, visto que o olheiro é o encarregado de avisar aos demais membros do grupo sobre a chegada de policiais ou sobre as investidas de traficantes de facções rivais. Na sequência, Rosa passou a exercer uma função de grande importância na contabilidade do tráfico, o que lhe permitiu ganhar ainda mais poder ao ponto conseguir um lugar de comando dentro da facção em que atuava após reformulações e disputas pelo poder que aconteceram no âmbito do tráfico de drogas da região.

⁴ Todos os nomes das entrevistadas são fictícios.

⁵ *Movimento* trata-se de uma gíria usada para se referir às atividades de venda de drogas por traficantes.

Todavia, seu envolvimento com o uso abusivo de entorpecentes fez com que Rosa desrespeitasse as instruções máximas sobre o consumo de drogas quando se ocupa uma alta posição no âmbito do narcotráfico. Visto que um grande traficante de drogas precisa gerenciar um grupo de pessoas, cuidar do recebimento e separação das drogas, ao mesmo tempo em que deve administrar a contabilidade dos negócios, o entorpecimento não parece agir favoravelmente para alguém que precisa executar todas estas funções. No entanto, Rosa pareceu simplesmente ignorar as indicações para que não utilizasse drogas enquanto estivesse no cumprimento de suas funções, e isso provocou uma situação que desencadeou a perda do controle sobre os negócios por ela geridos. A crise instalada levou à perda de parte do “território” comandado por Rosa, que acabou por se colocar em uma situação de perigo ao iniciar uma disputa para recuperar a influência que havia perdido diante da facção rival que enfrentava.

Tal como Rosa, Ruth, interna do Projeto Reconstruir, também se envolveu com o tráfico de drogas, mas, diferentemente de Rosa, Ruth nunca chegou a ocupar um alto posto na hierarquia do narcotráfico. Além disso, a associação com alguns amigos que, igualmente a Ruth, eram usuários de drogas, foi um dos motivos principais para que esta entrevistada decidisse por aderir à chamada *profissão perigo*. No momento em que resolveu se dedicar à empreitada da venda de entorpecentes, Ruth era moradora de uma favela localizada no município do Rio de Janeiro, localidade esta que vivia sob o comando de um grupo de milicianos⁶ que controlavam com mão de ferro qualquer tipo de investida do tráfico de drogas dentro daquele território. Contudo, Ruth e seus amigos consideraram que seria uma grande oportunidade investir na venda de entorpecentes dentro de uma favela em que não se tinha notícia de outras pessoas alimentando o tráfico

⁶ Milícia trata-se de um grupo de policiais que atua às margens da lei geralmente com o exercício do monopólio da venda de produtos e serviços e com a cobrança de taxas aos moradores da região sobre a qual exerce influência.

de drogas. Assim, mesmo com o perigo iminente de sofrerem algum tipo de represália por parte da milícia que dominava a favela, Ruth e seus amigos deram início às atividades.

Segundo Ruth, no início os negócios se mostraram muito prósperos e as vendas não paravam de aumentar. Ruth era a única mulher do grupo, e sua função era muito específica: era ela a responsável por ir até outra favela, esta dominada por uma facção de narcotraficantes, para buscar a droga que seria vendida pelos seus amigos. O trajeto entre a favela que morava e a favela onde buscava drogas não era muito seguro, e o perigo de ser abordada em uma investida policial era bastante considerável. Porém, por ser mulher e estar fora dos estereótipos associados aos indivíduos que se envolvem com o tráfico de drogas, Ruth se sentia mais autoconfiante para realizar esta tarefa tão perigosa.

Durante algum tempo, Ruth e seu grupo de amigos conseguiram atuar na venda de drogas sem maiores problemas. Até que um dia, membros do grupo de milicianos que comandavam o local descobriram a investida de Ruth e seus amigos e lhes repreenderam violentamente. Nenhum dos envolvidos fora morto, mas a mensagem dada pela milícia havia sido bem clara: Ruth e seus amigos deveriam sair da favela para evitarem uma medida mais drástica por parte da milícia. Após esse episódio, Ruth nunca mais teve contato com seus amigos e, como uma estratégia de sobrevivência, passou a viver em outra favela do Rio de Janeiro, onde atuou como olheiro do tráfico por um tempo antes de se tornar *garimpeira*⁷ de material reciclável.

Neste ponto torna-se interessante destacar a interferência que a tradicional divisão social do trabalho exerce sobre as possibilidades das mulheres ocuparem cargos de comando nas mais diversas esferas sociais. Pode-se perceber que no mundo do crime, tal qual na sociedade mais abrangente, repete-se a tendência de uma divisão hierárquica na qual as mulheres estão

⁷ Neste contexto, *garimpeiro* é o nome dado aos indivíduos que buscam meios para a compra de drogas através da coleta de materiais recicláveis nas ruas.

em clara desvantagem em relação aos homens. Isto quer dizer que quando uma mulher alcança algum posto de chefia no âmbito do tráfico de drogas, ela necessariamente precisa apresentar atributos que permitam a mesma se igualar ou até mesmo superar os homens no que diz respeito à manifestação de comportamento violento, sagacidade e estratégias de comando. Aqui, a identificação do feminino como algo frágil e dócil colabora para que estas mulheres passem despercebidas e consigam ocupar funções que comumente não lhes são atribuídas. No entanto, como pode-se ver no relato de Rosa, este disfarce se desfaz quando determinados erros, como o uso exagerado de drogas, são cometidos.⁸

Assim como Athayde e MV Bill (2007), Costa (2012) também expõe alguns apontamentos acerca da inclusão feminina no tráfico de drogas. Contudo, esta autora prioriza a análise dos relacionamentos afetivos que as mulheres estabelecem com homens associados ao tráfico de drogas como meio para que cada vez mais mulheres atuem como narcotraficantes. Segundo esta autora, as mulheres traficantes justificam suas práticas relacionadas ao tráfico de drogas através do contexto das relações sociais com o homem traficante e a partir das representações sociais que são construídas sobre o papel da mulher nos relacionamentos afetivos. Aqui, o ponto central da análise da entrada de mulheres no narcotráfico está nas relações de amor e afetividade mantidas com homens traficantes de drogas. Assim, de acordo com a autora

Estudar o universo representacional das mulheres traficantes de drogas exigiu a compreensão dos modelos criados convencional e socialmente com o intuito de padronizar nos mais diversos campos de atuação dessas mulheres – como mães, esposas, trabalhadoras – e perceber que há, na sua condição feminina, um sem-fim de convenções que determinam o seu lugar e seu papel na sociedade. Com isso, foi

⁸ Agradeço à/ao parecerista anônima/o pelas indicações que me fizeram atentar para este ponto específico da análise aqui apresentada.

possível perceber a estreita relação que essa realidade convencionalizada estabelece com as teias afetivas que corroboram para o envolvimento da mulher no tráfico de drogas, já que elas, dentro do campo da afetividade típico das relações familiares e amorosas, tendem a agir em nome desse afeto. (COSTA, 2008, p. 59-60)

Entre as mulheres entrevistadas para esta pesquisa, três delas relataram ter atuado no âmbito do tráfico de drogas e, entre estas três mulheres, uma declarou ter se envolvido com o narcotráfico por influência direta do homem que era seu cônjuge à época. Maria, interna do Projeto Reconstruir, disse em sua entrevista que vendia drogas juntamente com seu ex-marido, que era traficante de entorpecentes. O público alvo de Maria eram os clientes da boate na qual trabalhava como prostituta e onde também havia conhecido seu ex-marido.

A entrada de Maria no tráfico de drogas fora condicionada ao relacionamento amoroso que a mesma mantinha à época, pois, como relatou a entrevistada, fora seu ex-marido que lhe fez a proposta arrebatadora de vender drogas e aumentar significativamente os lucros de suas noites de trabalho. Foi assim que Maria adentrou o mundo do tráfico de drogas, onde permaneceu atuando até o fim do relacionamento com seu ex-marido.

O relato de Maria se encaixa perfeitamente no conjunto das indicações feitas por Costa (2008), uma vez que esta entrevistada busca justificar seu envolvimento com o tráfico de drogas por meio do seu relacionamento amoroso com um homem que agia como narcotraficante. Dessa maneira, o relacionamento afetivo de Maria acaba por servir para ilustrar a principal razão pela qual a mesma decidiu atuar ativamente no âmbito do narcotráfico.

Sobre a influência que as relações amorosas e afetivas exercem no sentido de que mulheres tornem-se usuárias abusivas de drogas, Leamon et al (2012) acrescentam alguns dados de suma importância. Segundo estes autores, mulheres alcoólicas possuem uma maior probabilidade de combinar seu padrão de consumo de bebidas etílicas com o de seus parceiros e, dessa forma,

a chance de que uma mulher desenvolva o alcoolismo dentro de um relacionamento com um parceiro alcoólico é muito maior se comparada às mulheres que vivem sozinhas ou que se relacionam com parceiros que não fazem consumo abusivo de bebidas alcoólicas.

Igualmente, Leamon et al (2012) indicam que as mulheres possuem maior probabilidade de serem induzidas ao consumo abusivo de substâncias entorpecentes, como a heroína ou a metanfetamina, quando influenciadas por uma pessoa que elas considerem afetivamente significativa como, por exemplo, o namorado ou o marido. E, tal como no caso das mulheres alcoólicas, mulheres que sofrem de dependência química tendem a conviver com parceiros adictos, fato que potencializa a dependência química do casal (LEAMON et al, 2012).

Para além da influência exercida pelas relações afetivas e amorosas no desenvolvimento da dependência química entre mulheres, existem outros aspectos que igualmente se relacionam ao consumo abusivo de drogas e que devem ser considerados. Um destes aspectos é a prevalência de transtorno de estresse pós-traumático provocado por abuso sexual entre mulheres dependentes químicas, assim como mulheres que apresentam algum tipo de transtorno afetivo e de ansiedade têm maior probabilidade de desenvolverem problemas de ordem psicológica vinculados ao uso de substâncias entorpecentes (LEAMON et al, 2012).

Um caso exemplar é o de Raquel, interna do Projeto Reconstruir, que indicou em seu relato uma série dos fatores que, segundo a entrevistada, seriam os principais responsáveis pelo desenvolvimento de sua dependência química. O primeiro deles, e que provavelmente fora o mais traumático, trata-se do estupro que sofrera aos doze anos de idade. Até então, Raquel nunca havia estabelecido contato com substâncias ilícitas, e nem mesmo pensara em usar qualquer tipo de droga. Contudo, diante do acontecimento sobremaneira traumático, Raquel acabou por iniciar o consumo de drogas sob influência de uma amiga que lhe indicou a maconha como um meio de esquecer (ainda

que momentaneamente) o evento avassalador que havia marcado sua vida. O desenvolvimento da dependência química não tardou e Raquel se tornou uma dependente química aos treze anos de idade.

A potencialização da dependência química de Raquel aconteceu na sequência, justamente em função do seu envolvimento amoroso com um homem também dependente químico. Segundo o relato da entrevistada, dentro deste relacionamento ambos se influenciavam mutuamente em direção ao agravamento do vício de drogas. Se, por um lado, o dinheiro que o pai de Raquel doava para a sobrevivência do casal era usado para a compra de entorpecentes, por outro era o namorado de Raquel o responsável por efetuar a compra das drogas e leva-las até a entrevistada. Raquel e seu namorado se estimulavam reciprocamente para que nenhum dos dois deixasse de usar drogas, e isso tornava as teias da dependência química ainda mais envolventes, impossibilitando que ambos pudessem abandonar o vício de drogas.

Madalena, interna do IVR, apresentou um relato semelhante ao exposto por Raquel. Segundo Madalena, sua infância e adolescência foram marcadas pelos abusos sexuais que sofrera de um tio materno. Mesmo depois de tanto tempo, a entrevistada diz não saber se sua mãe era conivente com os abusos sexuais que sofria, mas o sentimento de estar desprotegida dentro de sua própria casa e no seio de sua família levou Madalena a preferir deliberadamente viver nas ruas. A ausência de qualquer espécie de apoio de familiares e amigos tornou a prostituição um caminho possível para conseguir meios de subsistência, e foi assim que Madalena começou a se prostituir ainda na adolescência. De acordo com o relato de Madalena, a mesma entrou em um círculo vicioso no qual precisava se prostituir para conseguir dinheiro para comprar drogas ao mesmo tempo em que precisava usar drogas para se manter na prática da prostituição. O consumo de entorpecentes se intensificou, e Madalena começou a diversificar as drogas que usava. E foi quando o crack entrou na lista de suas substâncias favoritas que Madalena chegou ao que ela mesma chamou em sua entrevista de “fundo do poço”.

A influência que o abuso sexual exerceu sobre Raquel e Madalena para que as mesmas se tornassem usuárias problemáticas de drogas está em conformidade com os apontamentos feitos por Mellman (*apud* SOUTO, 2005). Segundo esta autora, após um evento traumático como o estupro,

As consequências psiquiátricas mostram-se abrangentes e severas. As sobreviventes, em geral, descrevem um profundo senso de terror e perda de controle durante e após a agressão. (...) Distúrbios ligados ao estresse são muito mais prevalentes em vítimas de violência física, e especialmente violência sexual, do que em pessoas que não experimentaram tal agressão. Em uma pesquisa, mais de 94% das mulheres tiveram DEA [distúrbio de estresse agudo] em poucos meses, e 47% dessas mulheres tiveram DEPT [distúrbio de estresse pós-traumático] depois de três meses. (...) A violência e o abuso estão frequentemente associados à (...) depressão, ansiedade, uso exagerado de drogas e sensação de estar à parte do mundo. (...) Mulheres molestadas também sofrem de uma baixa autoestima e de uma capacidade pobre para os relacionamentos sociais (...). (...) Muitas mulheres que foram vítimas (violentadas) possuem um maior risco de terem problemas sexuais crônicos, mutilarem-se, fugirem de casa quando adolescentes e entrarem na prostituição. (...) O risco de uma tentativa de suicídio aumenta dramaticamente em mulheres que foram estupradas antes dos 16 anos. (MELLMAN *apud* SOUTO, 2005, p. 247-248)

Em uma perspectiva de análise bastante semelhante à de Mellman, Covington (2012) indica que o alcoolismo e demais dependências químicas manifestadas pelas mulheres podem estar fortemente ligadas a abusos sexuais sofridos anteriormente:

O alcoolismo e outras dependências são muitas vezes ligados a uma história de abuso. Mulheres alcoólatras tendem mais a ter sido vítimas de abuso – mais

frequente e por períodos mais longos – do que as mulheres não alcoólatras. E mulheres que sofreram abuso tendem mais a se tornar alcoólatras do que as que não sofreram. Nossas dependências podem ter sido uma tentativa de apagar essas dolorosas lembranças de infância (COVINGTON, 2012, p. 184)

No caso específico de Madalena, tem-se a associação entre prostituição e uso abusivo de drogas. Embora seja necessário destacar que nem toda mulher que se prostitui faz uso de drogas e que não existe uma relação direta entre uso de drogas ilícitas e prostituição, é sabido que muitas usuárias de drogas buscam na prostituição uma maneira de sustentar sua dependência química. Por outro lado, muitas profissionais do sexo utilizam a droga como uma espécie de refúgio de determinadas consequências e situações impostas pela prática da prostituição.

Além disso, as drogas acabam atuando como verdadeiras auxiliadoras das profissionais do sexo, já que o consumo de substâncias entorpecentes é capaz de alterar o estado de consciência e, dessa forma, tornar menos sofríveis as longas jornadas de trabalho. Como nos diz Rodrigues,

Existe evidência científica apontando uma associação entre prostituição e o uso de substâncias psicoativas. Muitas vezes, o uso de substâncias auxilia a reduzir o desconforto do profissional frente à situação de risco, tais como violência, falta de recursos financeiros e sociais, preconceitos e abusos diversos, além de que a prostituição pode ser também a única fonte mantenedora de sua dependência, visto que pode obter a droga por meio da troca do sexo pela substância ou mesmo pela remuneração financeira que a profissão proporciona. (RODRIGUES et al, 2011, p. 218)

O relato de Maria, interna do Projeto Reconstruir, também é bastante ilustrativo neste sentido. Tal como ocorreu com Madalena, Maria começou a usar drogas após dar início

à atuação como prostituta em uma boate na cidade do Rio de Janeiro. Até então, Maria nunca havia consumido substâncias entorpecentes. No entanto, o contato com outras prostitutas que faziam uso de drogas propiciou o primeiro contato da entrevistada com substâncias ilícitas.

Diante da necessidade de encontrar algo que fosse capaz de sanar o cansaço físico das longas horas noturnas de trabalho, Maria seguiu a prática de suas amigas e começou a usar cocaína com a intenção de resistir às noites de trabalho na boate. A princípio, o uso da cocaína conseguiu surtir o efeito desejado por Maria, mas logo esta droga já não era o bastante. A procura por outra droga mais forte que pudesse mantê-la acordada e atenta durante o trabalho levou Maria a usar algo ainda mais potente, a saber, o crack.

Situações dolorosas que levam à depressão também foram igualmente relatadas pelas entrevistadas. Tais situações, que nas entrevistas realizadas foram caracterizadas principalmente como o término de relacionamentos amorosos, são capazes de desestruturar toda a vida a ponto de levar estas mulheres a buscarem algo que possa “anestesiá-las”, mesmo que momentaneamente, frente à dor que sentem. Segundo Pinnus (2011), é muito comum que indivíduos que atravessam processos depressivos encontrem no uso de substâncias entorpecentes um caminho para sanar a profunda tristeza. Diante dessas circunstâncias, o efeito da droga provoca no indivíduo uma sensação de euforia extremamente desejável, visto que isso afasta a morbidez associada à experiência da depressão. Contudo, esta sensação de euforia é limitada a um curto espaço de tempo. Quando a euforia termina, o indivíduo acaba por retornar à sua condição inicial, na qual todo o mal estar provocado pela depressão é a única coisa que realmente possui consistência em sua vida. Daí, estabelece-se um círculo vicioso no qual o indivíduo sempre buscará a droga para fugir do retorno ao estado depressivo e manter sua sensação de euforia. Esta postura acaba, por conseguinte, por colaborar para o desenvolvimento da dependência química (PINNUS, 2011).

E foi justamente por causa de uma depressão causada por uma decepção amorosa que Cláudia, interna do IVR, iniciou o uso de drogas. A decepção amorosa que esta entrevistada vivera esteve ligada ao término de seu casamento, fato que abalou substancialmente sua vida. Segundo a entrevistada, o término de seu casamento ocorreu em função de “bruxarias” que a amante de seu marido havia feito à época. As supostas bruxarias teriam de fato alcançado sucesso, e o marido de Cláudia passou a viver com a mulher que, até então, fora a sua amante.

Cláudia relata que toda esta situação a deixou muito triste, sem saber o que fazer da vida e envergonhada diante de seus amigos e familiares. Todos estes fatores associados levaram Cláudia a desenvolver uma profunda depressão que a fez buscar formas de fugir de seu sofrimento. E assim, com o incentivo de amigos que também eram usuários de entorpecentes, o consumo abusivo de drogas apareceu para Cláudia como um meio para conseguir lidar de forma mais branda com toda esta questão.

Como se pode perceber, existe um grupo de fatores que exerce forte influência sobre o conjunto feminino no que tange ao desenvolvimento da dependência química. Em síntese, como nos dizem Costa & Zilberman (2013),

As mulheres dependentes de álcool e de outras substâncias químicas iniciam o uso por razões diferentes daquelas apresentadas pelos homens. Muitas vezes, começam o uso após a ocorrência de eventos traumáticos na vida, como violência física ou sexual, doenças físicas repentinas e acidentes ou problemas familiares, como a morte do cônjuge ou uma separação. Além disso, mulheres dependentes são, em muitos casos, influenciadas pelo consumo que seus parceiros fazem, ou foram criadas em lares nos quais conviviam com o consumo pesado de álcool ou abuso de substâncias por parte dos cuidadores. (COSTA; ZILBERMAN, 2013, p. 532)

Diante das especificidades apontadas no que diz respeito às motivações para o início do consumo de substâncias ilícitas e o conseqüente desenvolvimento da dependência química pelas mulheres, torna-se de suma importância discutir amplamente a adequação do tratamento contra o vício de drogas às necessidades femininas. A exposição dos fatores que atuam de maneira avassaladora no desenvolvimento da dependência química entre as mulheres demonstra que um tratamento contra a dependência química apropriado ao público feminino deve levar em consideração não só as necessidades inerentes à recuperação do vício de drogas, mas também toda a longa lista de demandas associadas aos traumas experienciados ao longo de uma vida, às questões emocionais e afetivas e às especificidades históricas e sociais do ser feminino. Fora isso, é preciso encontrar meios para contornar os estigmas sociais que afetam enfaticamente as mulheres dependentes químicas. Tais estigmas rotulam estas mulheres como naturalmente promíscuas e sexualmente disponíveis, o que faz com que elas tenham vergonha de admitir sua dependência química e, conseqüentemente, não procurem tratamento.

Leal (2009), em sua análise sobre a atuação da rede CAPS, concluiu que este mecanismo de atendimento a adictos não contempla ao longo do tratamento oferecido as particularidades do universo feminino no âmbito das relações de gênero, e isso pode se tornar um grande empecilho para que as mulheres tomem a iniciativa de buscar tratamento e efetivamente concluir o processo que pode levá-las à recuperação da dependência química. Como uma forma de diferenciar os comportamentos manifestados por dependentes químicos diante do tratamento contra o vício de drogas, a autora trabalha com uma distinção fundamental entre duas posturas. A primeira delas seria a adaptação do indivíduo, ou seja, sob esta perspectiva o indivíduo precisa se adaptar ao tratamento proposto, visto que não existe a adequação do tratamento às necessidades do indivíduo. A outra postura possível é a adesão, que seria a mais adequada diante das necessidades do tratamento contra o vício de drogas. A adesão de um indivíduo ao tratamento se refere

ao fato de que a instituição que o recebe busca, por várias vias, se moldar às demandas apresentadas pelo indivíduo.

De fato, segundo Leal (2009), o que ocorre quando uma mulher adentra a rede CAPS é a sua adaptação, enquanto paciente, à modalidade de tratamento disponibilizado. Assim, não existiria uma preocupação real com a adesão da mulher ao tratamento, posto que as diretrizes adotadas não passam por um processo de remodelamento para atender de maneira mais adequada o público feminino. A autora prossegue apontando que sua hipótese confirma-se com base no fato de que ocorre um alto número de desistências femininas durante o processo de tratamento. Desta maneira, a autora conclui que

Mulheres que diante de sua fragilidade, frustrações e sobrecargas por conta não só da sua dependência química, mas de uma vida carregada de estigmas e desigualdades das mais diversas formas que percorrem toda a sua história dentro das relações de poder e subordinação, mas que, em algum momento conseguem se apropriar do seu papel de mulher cidadã, de direitos, o adaptar-se ao que lhes é oferecido como tratamento se torna pouco diante de suas expectativas. Supõe-se que as mulheres, as quais não conseguem aderir ao tratamento, já não se satisfazem com o pouco que o tratamento tem a oferecer no sentido de que o tratamento está direcionado para a superação da dependência química e que demandas bem mais complexas que advêm de suas particularidades enquanto mulher não são investigadas e, assim, não são contempladas durante o processo. (LEAL, 2009, p. 43)

Hochgraf e Andrade (*apud* GOMES, 2010) expõem que historicamente desenvolveram-se vários mitos em relação ao tratamento de mulheres usuárias de drogas. Entre estes mitos está a concepção de que as mulheres evoluem insatisfatoriamente e aderem menos que os homens ao tratamento. Tal conclusão é sustentada a despeito da carência de pesquisas voltadas

especificamente para as mulheres dependentes químicas e do fato de que, na maioria das vezes, pesquisas realizadas entre os homens sejam indevidamente generalizadas para as mulheres. Além disso,

Hochgraf e Andrade (2004) apresentam uma diferença nos problemas trazidos pelos dois grupos – homens e mulheres farmacodependentes. Os homens farmacodependentes têm mais problemas legais e profissionais, as mulheres têm mais problemas físicos e familiares. Nos tratamentos mistos, os interesses masculinos predominam, em função do menor número de mulheres. Já nos grupos específicos é favorecida a discussão de questões femininas importantes – abuso sexual, violência doméstica, preocupação com os filhos, preocupação com o corpo, baixa autoestima. Essas diferenças justificam uma preocupação com a especificidade do tratamento da dependência química em mulheres. (HOCHGRAF; ANDRADE *apud* GOMES, 2010, p. 12)

As considerações de Leal (2009) endossam a necessidade de que se adapte o tratamento oferecido contra a dependência química ao público feminino. Embora a análise desta autora considere especificamente o atendimento disponibilizado pela rede CAPS, as observações apresentadas se encaixam perfeitamente nas considerações feitas sobre as comunidades terapêuticas observadas na presente pesquisa.

Conclusão

Diante dos dados expostos, pode-se dizer que a trajetória feminina no âmbito da dependência química mostra muitas peculiaridades. Dessa forma, torna-se de suma importância que pesquisadores dedicados à compreensão do fenômeno da dependência química dediquem páginas de estudos à temática das mulheres adictas.

Destaco, neste ponto, que a análise aqui exposta trata-se de uma entre várias possibilidades de apreensão do fenômeno em questão. No entanto, qualquer análise desenvolvida sobre o objeto em tela deve estar plenamente comprometida com a desconstrução da perspectiva na qual as mulheres são vistas como sujeitos passivos de suas próprias histórias. Assim, é importante salientar a inadequação de leituras onde as mulheres são vistas como indivíduos sem autonomia, posto que tais leituras sirvam apenas para reificar discursos já muito propagados acerca das mulheres dependentes químicas.

Referências

- ARAÚJO, T. **Almanaque das drogas**. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012.
- ATHAYDE, C., MV BILL. **Falcão – Mulheres e o Tráfico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.
- BIRMAN, P., MACHADO, C. A violência dos justos: evangélicos, mídia e periferias da metrópole. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 2012, vol. 27, n. 80, p. 55-69.
- COSTA, A., ZILBERMAN, M. Terapia cognitivo-comportamental aplicada ao tratamento de mulheres dependentes de substâncias psicoativas. In: ZANELATO, N., LARANJEIRA, R. **O tratamento da dependência química e as terapias cognitivo-comportamentais: um guia para terapeutas**. São Paulo: Artmed, 2013, p. 530 – 544.
- COSTA, C. **Sociologia: introdução à ciência da sociedade**. São Paulo: Moderna, 2005.
- COSTA, E. C. P. **Amor bandido: as teias afetivas que envolvem a mulher no tráfico de drogas**. Maceió: EDUFAL, 2012.
- COVINGTON, S. **Os doze passos na perspectiva da mulher**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

DOREA, A. V. **Práticas terapêuticas religiosas no tratamento da drogadicção**: estudo de caso na comunidade “desafio jovem de Sergipe”. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Ciências Sociais, Sergipe, 2011.

GOMES, K. V. **A dependência química em mulheres**: figurações de um sintoma partilhado. Tese (doutorado), Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo, 2010.

LARANJEIRA, R., ZANELATO, N. **O tratamento da dependência química e as terapias cognitivo-comportamentais**: um guia para terapeutas. Porto Alegre: Artmed, 2013.

LEAL, M. B. R. **Ser mulher e dependente química**: adesão ou adaptação ao tratamento? Monografia (graduação), Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2009.

LEAMON, M., WRIGHT, T., MYRICK, H., Transtornos relacionados a substâncias. In: HALES, R., YUDOFKY, S., GABBARD, G. **Tratado de psiquiatria clínica**. São Paulo: Artmed, 2012.

PINNUS, J. **A roda roda**: sobre a condição humana bipolar. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

RODRIGUES, M. R., LIMA, L., P., MINOHARA, M. K., ROCHA JUNIOR, A. Profissionais do sexo e uso/abuso e dependência de substâncias psicoativas. In: DIEHL, A., CRUZ, D., LARANJEIRA, R. (orgs.). **Dependência química**: prevenção, tratamento e políticas públicas. Porto Alegre; Artmed, 2011, p. 213-220.

SOARES, K. M., ILGENFRITZ, I. **Prisioneiras**: vida e violência atrás das grades. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

SOUTO, A. **Etologia**: princípios e reflexões. Recife: Editora Universitária da UFPE: 2005.

Os Guarani e o seu modo de ser caminhante¹

Rosa Sebastiana Colman²
Marta Maria do Amaral Azevedo³
Bárbara Roberto Estanislau⁴

Resumo: A caminhada é tão presente no cotidiano dos Guarani, desde sua cosmologia, sua territorialidade, suas relações sociais, por isso consideramos como parte do seu modo de ser. Este artigo trata da demografia e migrações e traz alguns aspectos sobre os estudos da antropologia e os Guarani. Apresenta uma introdução sobre os estudos de mobilidade espacial e descreve de forma sintética os estudos sobre deslocamentos espaciais para os povos indígenas. O objetivo desse artigo é pensar nas teorias que procuram explicar o fenômeno específico do migrar dos povos indígenas, em especial os Guarani e Kaiowá e sua mobilidade espacial.

Palavras-chave: Migrações indígenas. Cosmologia guarani. Mobilidade guarani. Territorialidade guarani.

The Guarani and its walking way of being

Abstract: The act of taking walks is so present in the Guarani's everyday, in their cosmology, their territoriality and social relationships, that we consider it a part

¹ Recebido em 15/08/2016 e aprovado em 06/02/2017.

² Doutora em Demografia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Professora na área de Ciências Humanas na Faculdade Intercultural Indígena da Universidade da Grande Dourados (FAIND/UFGD). Contato: rosacolman01@yahoo.com.br.

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Demografia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenadora do Núcleo de Estudos de População Elza Berquó/NEPO da mesma Universidade. Contato: marta@nepo.unicamp.br.

⁴ Mestra em Demografia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Analista Técnica de Políticas Sociais do Ministério dos Direitos Humanos. Contato: barbararestanislau@gmail.com.

of their way of being. This article deals with demography and migration and brings some aspects of anthropological studies and the Guarani. It presents an introduction to the study of spatial mobility and briefly describes studies on the spatial displacement of indigenous peoples. The objective of this article is to reflect on the theories that try to explain the specific phenomenon of migration of indigenous peoples, especially the Guarani and Kaiowá and their spatial mobility.

Keywords: Indigenous migration. Guarani cosmology. Guarani mobility. Guarani territoriality.

Los guaraníes y su modo de ser caminante

Resumen: La caminata se encuentra muy presente en el cotidiano de los guaraníes, desde su cosmología hasta su territorialidad y sus relaciones sociales, por lo que la consideramos como parte de su modo de ser. Este artículo trata sobre demografía y migraciones, y expone algunos aspectos sobre los estudios de la antropología y los guaraníes. Presenta una introducción sobre los estudios de movilidad espacial y describe de manera sintética los estudios sobre los desplazamientos espaciales para los pueblos indígenas. El objetivo de este artículo es pensar sobre las teorías que pretenden explicar el fenómeno específico de la migración de los pueblos indígenas, en especial los guaraníes y los kaiowás.

Palabras clave: Migraciones indígenas. Cosmología guaraní. Movilidad guaraní. Territorialidad guaraní.

Introdução

A cosmologia guarani revela o modo de ser caminhante (*tekoguata*) e sua mitologia é repleta desta indicação, como bem ilustra o mito das origens – ou mito do sol e da lua (*Pa'ikuara ha Jasy*) – em que os fatos da narrativa ocorrem durante uma longa caminhada. Esta cosmologia também se revela na espiritualidade, como nas rezas: “Os cantos são meios para visualizar o *caminho* iluminado (*tape rendy*) que leva à morada dos deuses para adquirir conhecimento na condução do seu povo” (BENITES, 2014, p. 35); na gestação, “o corpo da mulher é como *caminho* por onde o ser passa do mundo espiritual para o mundo físico” (idem, p. 64). Brand (1997) também se refere aos caminhos percorridos pelos Guarani, no título de sua tese: “O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis *caminhos* da palavra”. O objetivo desse artigo é pensar nas teorias que procuram explicar

o fenômeno específico do migrar dos povos indígenas, em especial os Guarani e Kaiowá e seus caminhos – sua mobilidade espacial.

O território, para os Guarani e Kaiowá, se caracteriza como espaço de comunicação, no qual a possibilidade do *Oguata* ou *Ojeguata*, que quer dizer, genericamente, “caminhar” na língua Guarani, é dimensão fundamental. Há inúmeros tipos de *Ojeguata*: em busca de atividades produtivas, como coleta de ervas e produtos específicos de um determinado lugar; para participar de atividades rituais, como a do *Kunumi Pepy* – iniciação masculina –, ou do *Avatikyry* – batismo do milho verde, realizado por muitos *Tekoha* em conjunto. “*Ojeguata*” pode-se traduzir, também, na visita a um parente, que pode durar semanas ou até anos; ou uma “caminhada” em busca de trabalho e de novas experiências e conhecimento, característica das caminhadas dos jovens. O caminhar ou andar faz parte do universo cultural desses povos (MELIÀ, 1989; PISSOLATO, 2007; PEREIRA, 2007).

A caminhada é tão presente no cotidiano dos Guarani que nos remete a um outro conceito relacionado, que é *Tape Po’i*, o qual podemos traduzir como “caminho estreito” ou “trilheiro”. Onérimo Godói (2012), um Guarani da terra indígena de Porto Lindo (município de Japorã, MS), que atualmente reside na Terra Indígena Guaimbé (município de Laguna Carapã, MS), em seu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura Indígena Teko Arandu (UFGD), trabalha o conceito de *okára* (pátio) que é considerado por ele o primeiro espaço social mais importante da família kaiowá. E o que liga um *okára* a outro *okára* é o *Tape Po’i*. Segundo Godói (2014, s/p):

Tape Po’i (trilha) pra gente é muito importante e tem uma função social. Em qualquer terra ou aldeia guarani e kaiowá que visitar pode observar esse *tape po’i* ou *tape’i*. Esse *tape po’i* normalmente liga as casas de parentes e coligados a essas famílias e por esse motivo tem uma função política em várias ocasiões ou circunstâncias. Ela pode variar bastante de forma que ela é mais restrita a família [parentela] que moram perto das anciãs ou uma figura mais importante da

família ou a da própria comunidade. Essa variação de *tapepo'i* explica-se pela função que tem na sua constituição ou formação bem como seus objetivos comuns entre duas ou mais *okara* (GODÓI, 2012, s/p).

O conceito Guarani de “*Ñane Retã*”, ou “Nosso Território”, é algo que seria próximo ao conceito de terra indígena na Constituição Brasileira de 1988, ou seja, território ou extensão de terras com recursos naturais onde é possível para um povo indígena se reproduzir, tanto física quanto culturalmente. É o caso do território dos Guarani e dos Kaiowá, considerando a ocupação desse grupo guarani no período do final do século XIX e início do XX.

Para G. Grünberg (2012) o termo território, em sua definição tradicional, se refere a um espaço controlado por um estado nacional, para uso da sua população em termos econômicos, e que esse espaço tenha fronteiras que podem ser defendidas. No entanto, para este mesmo autor, o conceito de território, que pode ser aplicado para os povos indígenas, está relacionado a uma maneira de exercer os seus direitos sociais, culturais e a um espaço onde eles possam viver, mantendo seus modos de vida diferenciados (GRÜNBERG, 2012).

Cada *Tekoha* tem como moradores, em geral, uma família extensa e seus agregados e afins (parentes por casamento). Os trabalhos antropológicos sobre territorialidade guarani têm indicado que cada *Tekoha* tem relações sociais, trocas econômicas, realização de festas, etc., com outros *Tekoha*, em geral próximos em termos geográficos. Podemos pensar numa pequena rede de 5 a 10 *Tekoha*, mais ou menos, relacionados entre si, que seria o que está sendo denominado de *Tekoha Guasu*, ou seja, um território maior com grupos sócio-políticos autônomos, porém relacionados entre si. Cada um desses *Tekoha Guasu*, por sua vez, é relacionado com outros *Tekoha Guasu*, formando uma rede de grupos sociais guarani e kaiowá que mantêm entre si intensas relações sociais, de parentesco, casamento, festas, rituais, trocas econômicas e alianças políticas. (AZEVEDO, BRAND, COLMAN, 2013).

Essas redes de *Tekoha* que formam os *Tekoha Guasu* e, por sua vez, as redes de *Tekoha Guasu* são, justamente, as aldeias e terras indígenas localizadas em Mato Grosso do Sul, leste e sudeste do Paraguai, norte da Argentina e litoral e interior dos estados do Sul e Sudeste no Brasil. Portanto, em toda essa região ocupada pelos Guarani, existem redes de *Tekoha Guasu* que operam as relações sociais, políticas, econômicas e culturais dos povos Guarani. A mobilidade espacial, o “*Oguata*”, é a maneira de estabelecer e seguir realizando e refazendo essas relações sociais, econômicas, culturais e políticas, que tornam possível a existência, de fato, de um ente sociológico maior do que o *Tekoha*, denominado “Povo Guarani”.

Para Grünberg (2012, p. 1):

Os Guarani, que têm consciência de ser gente preferida pelos Deuses, veem seu mundo como uma região de selvas, campos e rios. É um território onde vivem, desde a criação da ordem cósmica, segundo seu modo de ser e sua cultura milenar, em busca da sua “terra sem males”. Mas este mundo se converteu em um mar de soja, em grandes fazendas de gado, canaviais e plantações de árvores exóticas. Porém, onde os Guarani se mantêm em um domínio, mesmo que seja precário, de seu espaço de vida, de seu território, ainda exista a paisagem típica que todos os viajantes admiraram pela sua beleza e diversidade. E continua a luta dos ava (“gente”), de defender seu habitat, seu “mundo”, que é tanto deles quanto nosso: porque “somos todos Guarani”.

É importante destacar que estes dois conceitos – territorialidade e mobilidade espacial – na cosmologia guarani são conceitos relacionados. A territorialidade guarani é compreendida, aqui, a partir da perspectiva dos Guarani, como bem descreveram B. Melià, F. Grünberg e G. Grünberg (1976, 2008). Para os Kaiowá e Guarani, terra/território é *Tekoha*, lugar onde seja possível viver bem. De forma ideal, esse território deve possuir espaço

para agricultura, criação de animais, espaço para caça e coleta e que seja preferencialmente próximo de matas e córregos. Além destes aspectos físicos, existem os aspectos socioculturais e econômicos, como a existência de grupos de famílias extensas, com seus agregados e parentes afins – chamados, em Guarani, de *Te'ýi* – que se relacionam e que mantêm sua forma própria de organização política, econômica e religiosa. Sendo assim, além de certa extensão de terras suficientes para a sua reprodução física e cultural, os Kaiowá e Guarani necessitam de uma boa terra, com determinados recursos naturais, e não qualquer terra. São as terras de ocupação tradicional, onde seus antepassados foram enterrados, que contêm diferentes significados culturais, marcadores geográfico/culturais para as paisagens, que são as demandadas pelas diferentes comunidades Guarani em Mato Grosso do Sul atualmente.

O povo Guarani possui uma concepção de territorialidade ampla, o *Ñane Retã* possui significados culturais/religiosos em suas diferentes paisagens. Por exemplo, no Paraguai há uma localidade com o nome de Mba'é Marangatu, local da origem da humanidade, onde existe um morro que seria o "Umbigo do Mundo"; e, no litoral do Brasil, a Serra do Mar é considerada a "Coluna Vertebral" do universo (MELIÀ, GRÜNBERG, GRÜNBERG, 1976; LADEIRA, 2007).

Os Kaiowá e Guarani vivem a experiência da mobilidade espacial de duas formas: no sentido de *oguata* ou *ojequata*, como cultural, mas também vivenciaram e continuam vivenciando o deslocamento forçado, que é tratado como o conceito de *ñemo-sarambipa* (*esparramo*).

Pimentel (2012), que estudou os Kaiowá e Guarani, observou, nos relatos dos mais velhos, as caminhadas que realizavam, principalmente no passado, por motivo de festas: "As lembranças geralmente giravam em torno de longas caminhadas em que os grupos familiares saíam de casa para ir até essas festas, parando em certos lugares no caminho e também caçando animais que levariam para contribuir com o *guaxiré*" (PIMENTEL, 2012,

p. 114). O autor ainda destaca os tipos de deslocamentos espaciais que ocorriam em mais de um lugar, na mesma viagem: “não era incomum, ao terminar uma festa em um lugar, já seguir para outro, antes de ir para casa, em função de novo convite para outra festa” (PIMENTEL, 2012, p. 114).

Na atualidade, os Kaiowá e Guarani mesclam esta mobilidade espacial intrínseca ao sistema social, oguata porã, com o sarambipa. Em seus relatos sempre ouvimos que “é melhor mudar do que brigar”. Para Pereira (2007, p. 10) “O modelo político criado na reserva será fator preponderante na decisão de fogos e parentelas de cederem às pressões para abandonarem seus lugares de origem e se mudarem para esses locais”.

Pimentel (2012) também parte do princípio de que “o mundo kaiowá é um mundo em movimento. O confinamento poderia ser comparado ao barramento de um rio (vários rios, aliás), indicando as várias parentelas. O autor ainda recorre à metáfora das águas para indicar a superlotação populacional nas reservas e o consequente processo de retomadas das terras tradicionais: “O lago se encheu de tal forma que as barragens se romperam. Ficar parado nas reservas pode ser insuportável” (PIMENTEL, 2012, p. 144).

Na leitura de Pimentel (2012, p. 144) “o contraste entre a tristeza, a desmobilização da vida nas reservas e o vigor do cotidiano nos acampamentos motiva as pessoas. O entusiasmo começa com os idosos e se espalha por toda a família”.

Com relação aos deslocamentos espaciais dos Mbya, Garlet elabora uma explicação a partir de vários elementos. Segundo este autor, a perspectiva histórica permite observar que, até o momento do contato interétnico, a mobilidade espacial dos Guarani se caracterizava mais como uma “circulação dentro de um território do que como uma migração” (GARLET, 1997, p. 21). Nesse sentido, Garlet afirma que a migração aumenta a partir do impacto ocorrido no confronto com a sociedade ocidental.

Garlet (1997), em seu trabalho, buscou exatamente enfocar a mobilidade espacial Mbya como resultado da combinação

de traços culturais com o aspecto interétnico, ou seja, como o resultado de um traço cultural historicamente construído, que possui variáveis que se combinam e recombina a cada momento e situação.

No mesmo sentido, os Guarani, para Ladeira, “incluem na sua definição de povo a mensagem divina a eles revelada e por eles cumprida, de que devem procurar ‘seus verdadeiros lugares’, por meio de caminhadas (-guata), o que faz deles essencialmente passageiros, com um destino comum” (LADEIRA, 2007, p. 38).

A novidade de Ladeira em seu livro, segundo Melià, está “na conexão estabelecida entre mobilidade espacial de um povo, muito dinâmico nos seus movimentos de migração” e a sua cosmologia, isto é, com a cosmovisão que estrutura seu imaginário e sua filosofia de vida. Os laços de parentesco e a busca constante de melhor espaço e terras virgens, em pleno século XXI, são “sonhadas e fundadas em uma cosmologia original e criativa” (LADEIRA, 2007, p. 12 e 13).

Pissolato (2007) introduz a questão das relações entre mobilidade espacial e pessoa, passando a entender mobilidade espacial não só como a “movimentação efetiva de grupos de parentes que se deslocam sucessivamente por lugares onde estabelecem residência, mas antes, como uma capacidade pessoal que se conquista ao longo da vida” (PISSOLATO, 2007, p. 123) e que, de alguma forma, acaba por configurar situações coletivas em tempos e lugares variados. Para a autora, “os deslocamentos são sempre resultado entre interesses pessoais e contextos que se colocam como possibilidade de vida para o indivíduo em questão, contextos que se pode ou não ‘deixar’ ou ‘buscar’” (PISSOLATO, 2007, p. 123). É por meio da mudança frequente de lugar e de perspectiva que os “Mbyá apostariam na conquista de condições renovadas de continuar existindo nesta terra” (PISSOLATO, 2007, p. 124).

É neste contexto que pensamos a mobilidade espacial guarani: a partir das reflexões, principalmente, de Melià (1989)

e Pissolato (2007), para quem os deslocamentos espaciais fazem parte da identidade da pessoa guarani. Os aspectos políticos e contextos de cada país também interferem nesses movimentos, mas o *ogua* é parte do ser Guarani.

Em 2010, o Censo Demográfico do Brasil, mediante perguntas sobre migração, atribuiu três características para definição da situação de “migrante”: a primeira delas, e a mais simples, é a que define o migrante como aquele que não reside no mesmo município que nasceu. São assim considerados naturais todos aqueles que residem no mesmo município que nasceram. A segunda característica é captada por meio da pergunta sobre a residência anterior do entrevistado. Quem respondeu positivamente para uma residência anterior de menos de 10 anos, diferente da residência atual, é considerado migrante. Por último, migrante pode ser também aquele que residia em um município diferente do atual em uma data de referência – é a definição de migrante pelo quesito de data fixa (RIGOTTI, 1999).

A ONU (1972, p. 2) operacionaliza a definição de migrante por meio da elaboração e publicação do Manual VI: “*translado de uma área definitiva da migração a outra (ou um traslado a uma distância mínima especificada) que se fez durante um intervalo de migração determinado e que implicou em uma mudança de residência*”. O Manual define ainda o período de tempo que marca a diferença entre um migrante e um não-migrante, sendo migrante aquele que reside há menos de 10 anos em um município e não-migrante aquele que mora no mesmo município que nasceu ou cujo município de residência atual é o mesmo há mais de 10 anos, sem interrupção.

O conceito de migração que mais se aproxima do conceito de migração para as sociedades indígenas é o conceito de “*espaço de vida*” como a parte do espaço em que a pessoa e sua família realizam atividades cotidianas a partir de uma residência base (COURGEAU, 1988). Esse conceito foi desenvolvido por Courgeau (1974), que define como espaço de vida todo aquele espaço em que

o indivíduo realiza as suas atividades rotineiras. Este conceito está intrinsecamente relacionado com o conceito de *Ñane Retã* do Guarani.

Este conceito independe das fronteiras político-administrativas do país, como o *Ñane Retã* dos Guarani. É necessário observar a importância do conceito de território na migração, mais como um espaço da prática da vida do que, simplesmente, como um pedaço de chão. Neste estudo, a migração indígena é tratada a partir de conceitos que dão especial atenção à constituição deste espaço de vida dos indivíduos e famílias e a sua influência nos percursos migratórios.

A noção de território circulatório, em que diversos saberes circulatórios são empreendidos, diz respeito aos territórios engendrados por populações circulantes, cujos processos de construção de identidade, memória coletiva, laços sociais e critérios de pertença parecem se dissociar do pressuposto da sedentarização. Assim, Tarrius (1993) desenvolve a noção de “território circulatório” e território social, constatando “uma certa socialização dos espaços que dão suporte aos deslocamentos” (TARRIUS, 1993, s/p.).

No caso dos Kaiowá e Guarani, é possível dizer que, além do sentido social ou uma busca de sociabilidade, há um sentido cultural atribuído ao movimento espacial.

Outro conceito que pode ser utilizado e que parece mais apropriado para falar sobre a migração e sobre os protagonistas desse fenômeno é o termo “deslocamento”:

Por certo, a imigração é, em primeiro lugar, um deslocamento de pessoas no espaço, e antes de mais nada no espaço físico (...). Mas o espaço dos deslocamentos não é apenas um espaço físico, ele é também um espaço qualificado em muitos sentidos, socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente (sobretudo através das duas realizações culturais que são a língua e a religião) (SAYAD, 1998, p. 15).

Para Cunha, Souchaud, Baeninger e Carmo (2006, p. 192), “as estratégias migratórias estabelecem-se em nível da formação e utilização de redes relacionais e de tipos de deslocamentos entre diferentes pontos do espaço migratório”.

No contexto dos estudos de migração, surgem Adams e Kasakoff com a teoria de Spillover, genericamente traduzida como “transbordamento”, que é uma hipótese com a qual é possível dialogar. No entendimento destes autores, “embora seja fácil de compreender que a mais pequena ilha, aldeia ou bairro transborda para suas unidades políticas vizinhas, no outro extremo da escala, é difícil imaginar que os Estados-nação não podem conter suas populações” (ADAMS e KASAKOFF, 2004, p. 347).

Este conceito de transbordamento dialoga com o conceito de território trazido por Benites (2014), de que a terra está sempre se expandindo, a partir do relato de um Xamã:

A visão kaiowá e guarani sobre o mundo é produzida a partir da lógica espiritual tradicional. Quando afirmam que a terra está sempre se expandindo, estão se referindo à própria mobilidade tradicional [...] *oguada* (andar, caminhar, mover), que são maneiras de ocupar o espaço, de forma a não produzir fixação no mesmo lugar, condição dada pelo próprio deus. O surgimento da terra, pelo canto e a dança do Ñanderu, demonstra aos Kaiowá e Guarani a maneira própria de ocupação territorial (BENITES, 2014, p. 35).

O próprio conceito de transnacionalismo se baseia no conceito de Spillover, em que as pessoas mantêm vínculos com seus países de origem. As migrações, para além das fronteiras das nações, podem ser problemáticas, mas os fluxos e refluxos também envolvem movimento em novos nichos econômicos, formação de novas comunidades, deslocamentos espaciais de famílias, nos casos em que os pais idosos e seus filhos vivem centenas de quilômetros de distância (ADAMS e KASAKOFF, 2004).

Este conceito de Spillover/transbordamento coincide com a ideia do território que se move, que pode ser aplicado ao conceito de mobilidade espacial guarani que caminha dentro de um território que ultrapassa até as fronteiras nacionais.

Como bem afirmam Livi-Bacci e Maeder:

Mobilidade e comunicação dependem de um sistema estendido de trajetos pela água e rotas terrestres conectadas com a terceira missão de cada um, como nos maiores centros da região do Rio da Prata. Assim foi que os Guarani conseguiram diminuir o isolamento em uma vasta terra com pouca densidade populacional (uma pessoa por quilômetro quadrado). (LIVI- BACCI e MAEDER, 2004, p. 195).

Alguns estudos sobre deslocamentos espaciais dos povos indígenas na América Latina

Entre os estudos da demografia na América Latina, damos destaque ao livro *“Migraciones indígenas en las Américas”*, do IIDH – Instituto Interamericano de Derechos Humanos (2007). Esse livro é considerado um subsídio importante para o conhecimento e análise das migrações indígenas e é produto de um evento realizado em 2006 que reuniu especialistas de várias temáticas e países e teve como principal objetivo “a busca de elementos que permitam melhorar as ações de proteção das pessoas que se deslocam na nossa região em busca de melhores condições de vida para elas e suas famílias”. Além disto, este material colabora para a busca de políticas públicas que “promovam o desenvolvimento econômico e social destes povos, evitando desta maneira o deslocamento de muitas pessoas indígenas com as graves consequências que provocam seu desenraizamento das comunidades e a nível nacional” (IIDH, 2007, p. 8).

No contexto que vivenciamos na América Latina durante as últimas duas décadas do século XX, a partir da consolidação

das economias de mercado e as profundas transformações estruturais dos Estados, se observa que as terras indígenas são “afetadas pelo crescente avanço de projetos de desenvolvimento, como represas, grandes vias, pontes, extração mineral, exploração madeireira de grande escala e extração de petróleo, entre outros, que produziram invasões e despejos” (DEL POPOLO e RIBOTTA, 2011, p. 121). Além disto, mas também relacionado a isso, a deterioração ambiental de suas terras, a pobreza, a falta de água e a pressão demográfica constituem os diversos fatores que estão provocando deslocamentos espaciais. “Mesmo assim, a procura por melhores oportunidades econômicas e educativas se traduzem também na saída de suas comunidades de origem” (DEL POPOLO e RIBOTTA, 2011, p. 121).

Nas últimas décadas, ocorre uma mudança significativa no que diz respeito à dinâmica populacional indígena e surge a crescente urbanização da população como um dos fatores mais importantes dos deslocamentos espaciais (ECHEVERRI, 2012).

Esta discussão sobre integração é um tema à parte. Sabemos que a cultura é dinâmica e que, mesmo nas cidades em situações precárias, os Guarani mantêm vários aspectos da sua cultura. Um fato importante é que, mesmo nas cidades, os indígenas, principalmente os Kaiowá e Guarani, mantêm as redes de conexão com suas comunidades de origem. Mas a situação dos índios urbanos é um fenômeno novo e precisa de maiores estudos.

Em geral se assume a ideia de que os povos indígenas, inclusive os jovens, “são eminentemente rurais, ideia associada a residência em territórios ancestrais. Assim mesmo, a crescente urbanização e as migrações campo-cidade também os alcançou” (DEL POPOLO e RIBOTTA, 2011, p. 109). Segundo os autores, “os censos da ronda de 2000 revelaram que, na região, por volta de 44% dos jovens indígenas residem em zona urbana, situação que chega a cerca de 80% no caso dos não-indígenas do mesmo grupo etário (15 a 29 anos)” (idem). No que diz respeito aos motivos dos jovens para migrar, Del Popolo e Ribota destacam a pobreza e a necessidade de buscar trabalho:

A pobreza nos territórios indígenas aparece como um dos principais fatores estruturais que causam a migração, e ligado a ele, a necessidade de buscar emprego para a subsistência familiar. Mesmo quando acessam às mais baixas remunerações, produto das menores oportunidades de emprego qualificado associado a uma baixa escolaridade, a migração constitui uma importante estratégia para a sobrevivência dos povos indígenas, nas quais os jovens são um rol fundamental (DEL POPOLO e RIBOTTA, 2011, p. 113).

Com relação a este aspecto de sobrevivência dos povos indígenas, destacamos a questão da fuga de conflitos nas reservas superpopulosas; como exemplo, citamos Jarara e Takuara, que são Terras Indígenas retomadas recentemente e que foram formadas por grupos familiares oriundos da reserva de Te'yikue, Caarapó, MS (COLMAN, 2015).

No Brasil, podemos considerar o início do estudo sobre migrações indígenas a partir do começo da década de oitenta, quando a Associação Brasileira de Estudos Populacionais (ABEP) já manifestava o interesse em inserir, em sua pauta de discussões, temas relativos à demografia dos povos indígenas. Neste sentido, o programa de seu III Encontro Nacional, realizado em Vitória (ES), contou com uma sessão temática dedicada à Demografia dos Grupos Étnicos Minoritários, durante a qual foram discutidos quatro trabalhos e um, de modo específico, abordou o tema das migrações indígenas: o trabalho de Figoli (1982) trouxe um estudo sobre identidade e etnicidade em áreas urbanas, destacando a imigração de indígenas da região do Rio Negro para Manaus, com uma avaliação acerca do volume dessa população, segundo áreas de emigração, condições de deslocamento e rotas migratórias (PAGLIARO, AZEVEDO e SANTOS, 2005).

Estanislau (2014) apresentou um panorama da migração indígena no Brasil a partir da construção de matrizes migratórias, utilizando-se dos microdados do Censo Demográfico de 2000 e 2010. Alguns resultados são:

A região Norte apresenta um grande fluxo intrarregional com 18.551 não-naturais que se deslocaram para essa mesma região, tendo como segundo maior destino, em 2000, a região Sudeste seguida da Centro-Oeste. Invertendo essa ordem, em 2010, o Centro-Oeste se apresenta como principal destino fora da própria região Norte, com 2.795 pessoas, seguido da Sudeste. Há um aumento do número de emigrantes originários da região Norte, de 2000 para 2010, de 26.813 para 30.097 pessoas, assim como de imigrantes, sendo que em ambos anos o maior número de pessoas que imigraram na região Norte vieram do Nordeste, seguido, em 2000, da região Sudeste, e em 2010 da Centro-Oeste (ESTANISLAU, 2014, p. 35).

Segundo a autora, a maior parte dos movimentos migratórios indígenas na região Nordeste também acontece dentro da própria grande região, tendo como maior região de destino e de origem a Sudeste, nos anos de 2000 e 2010. Estanislau (2014, p. 36) conclui “que existe um fluxo migratório entre sudeste e nordeste; e é possível dizer que provavelmente houve uma migração de retorno para o Nordeste na última década”:

A região Sudeste foi a que recebeu mais migrantes em 2000 (88.589 pessoas), havendo uma redução dessa imigração em 2010 – com 49.822 pessoas, menor que a própria região Nordeste. Em termos de destino, os autodeclarados indígenas não-naturais da região Sudeste migraram preferencialmente dentro da própria região, 47.995 pessoas em 2000 e 27.003 em 2010, seguidos da região Centro-Oeste em 2000 e do Nordeste em 2010. Dentre os que imigraram para a região Sudeste, a predominância de origem é o Nordeste, tanto em 2000 quanto em 2010, 29.804 pessoas em 2000 e 15.468 pessoas em 2010 (ESTANISLAU, 2014, p. 36).

A região Sul chama atenção porque possui o maior número de movimentos migratórios dentro da mesma região, tendo como segundo maior destino a Sudeste em 2000 e 2010. “Dentre as pessoas que imigraram para a região Sul, 2.511 vieram do Sudeste em 2000 e 1.436 em 2010, sendo essa a região de origem com maior número de imigrantes no Sul” (ESTANISLAU, 2014, p. 36). Nos estudos de Estanislau ainda observamos que:

O Centro-Oeste foi a única região em que houve um aumento de emigrantes, de 21.530 pessoas em 2000 para 22.609 em 2010. Em termos de imigrantes houve uma redução, de 29.554 em 2000 para 27.435 em 2010. Tanto em 2000 quanto em 2010, seu maior número de imigrantes é proveniente da própria, seguido da Nordeste. Em termos de destino, os emigrantes da região Centro-Oeste preferiram a própria região, seguida da região Sudeste (ESTANISLAU, 2014, p. 36).

Além disto, o tema dos deslocamentos espaciais indígenas ou migrações indígenas na América Latina precisa de maiores estudos para, por exemplo, compreender os contextos em que se observam os movimentos dos povos indígenas e as situações em que estes não se movimentam. O relato do *IV Foro permanente para las cuestiones indígenas de la Organización de Naciones Unidas en materia de derechos humanos*, afirma que os povos indígenas reivindicam o direito de migrar e de não migrar:

Reafirmamos a tradição ancestral dos povos indígenas de seu exercício de direito à livre mobilidade e seu reconhecimento na atualidade, e também seu direito a permanecer em seus territórios tradicionais e a não ser deslocado como resultado de uma imposição política econômica, conflitos armados e outros fenômenos que lesionam os direitos humanos coletivos e individuais (*IV Foro permanente para las cuestiones indígenas de la Organización de Naciones Unidas en materia de derechos humanos*, 2005, p. 8).

Entre os Kaiowá e Guarani, o Estado tentou impor a imobilidade espacial da Reserva, mas eles sempre encontram forma de sair em busca de novas alternativas, como têm sido as retomadas. Desta forma, o processo de confinamento não se conclui.

Considerações finais

O Oguata – caminhar ou andar – faz parte do universo cultural dos Guarani e está presente no cotidiano e na cosmologia desses povos. Ele se caracteriza de diversas formas, como a busca de atividades produtivas, coletas de ervas, participação de festas e rituais, visitas ou busca de trabalhos, de novas experiências e conhecimento, como no caso dos jovens (COLMAN, 2015).

O tema dos deslocamentos espaciais indígenas ou migrações indígenas na América Latina precisa de maiores estudos para, por exemplo, compreender os contextos em que se observam os movimentos dos povos indígenas e as situações em que estes não se movimentam.

Apesar de ainda escassas, as produções apresentam um panorama geral descritivo da situação da migração indígena no Brasil e América Latina. O que precisamos avançar, e foi um pouco a preocupação deste artigo, foi pensar em teorias que procurem explicar o fenômeno específico do migrar dos Povos Indígenas e aqui, de forma particular, os Guarani e sua mobilidade espacial.

Para os Guarani, que têm seu modo de ser e sua cosmologia relacionados com a mata, pode-se afirmar que a mobilidade espacial também ocorre quando a mata está sendo destruída, como se pode observar na região de Arroyo Kora (Paranhos, MS). Eles estavam nestas regiões e, quando foram expulsos, foram para o Paraguai, buscando estes bons lugares (*tekoha*) para viver; mas com a entrada de fazendeiros brasileiros e, principalmente, com a mecanização da colheita da soja, começaram a ser

destruídos os últimos refúgios florestais e novamente os Guarani foram expulsos, obrigados a retornar e retomar sua antiga terra tradicional, onde estão atualmente a TI de Arroyo Kora.

Referências

ADAMS, J. W.; KASAKOFF, A. B. Spillovers, Subdivisions, and Flows: Questioning the Usefulness of “Bounded Container” as the Dominant Social Metaphor in Demography. In: SZRETER, S.; SHOLKAMY, H.; DHARMALINGAM, A. (orgs.). **Categories and Contexts: Anthropological and Historical Studies in Critical Demography**. New York: Oxford University Press, 2004.

AZEVEDO, M.; BRAND, A. J.; COLMAN, R. S. Os Guarani nos seus processos de mobilidade espacial e os desafios para as políticas públicas na região fronteiriça brasileira. In: AZEVEDO, M. M. A.; BAENINGER, R. (orgs.). **Povos Indígenas: mobilidade espacial**, v. 8. Campinas: Nepo/Unicamp, 2013, p. 11-28.

BENITES, E. **Oguata Pyahu (Uma Nova Caminhada)**: O processo de desconstrução e construção da Educação Escolar Indígena da Reserva Indígena Te'ýikue. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco. Campo Grande/ MS: UCDB, 2014.

BRAND, A. J. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/ Guarani**: os difíceis caminhos da palavra. Tese de doutorado. Porto Alegre: PUC/RS, 1997.

COLMAN, R. S. **Guarani retã e mobilidade espacial guarani**: belas caminhadas e processos de expulsão no território guarani – Campinas, SP. Tese de Doutorado, 2015

COURGEAU, D. Les premières migrations de Français dans la période contemporaine. **Population** (French Edition), vol. 29, n. 1, p. 11-24, 1974.

COURGÉAU, D. **Méthodes de Mesure de la mobilité spatiale:** migrations internes, mobilité temporaire, navettes. Paris: Éditions de L'Institut National d'Études Démographiques, 1988.

CUNHA, J. M. P.; SOUCHAUD, S.; BAENINGER, R.; CARMO, R. L. do. Espaços migratórios e problemática ambiental no Mercosul. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**, v. 23, n. 1, p. 191-193. São Paulo: ABEP, 2006.

DEL POPOLO, F.; RIBOTTA, B. Migración de jóvenes indígenas en América Latina. In: DEL POPOLO, F.; CUNHA, E. M. G. P.; RIBOTTA, B.; AZEVEDO, M. (orgs.). **Pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina:** dinámicas poblacionales diversas y desafíos comunes. Rio de Janeiro: ALAP, 2011.

DEL POPOLO, F.; SCHKOLNIK, S. Pueblos indígenas y afrodescendientes en los censos de población y vivienda de América Latina: avances y desafíos en el derecho a la información. **Notas de Población**, XL, n. 97, p. 205-248. Santiago de Chile: CELADE, 2013.

DEL POPOLO, F.; CUNHA, E. M. G. P.; RIBOTTA, B.; AZEVEDO, M. (orgs.). **Pueblos indígenas y afrodescendientes en América Latina:** dinámicas poblacionales diversas y desafíos comunes. Rio de Janeiro: ALAP, 2011.

ECHEVERRI, H. M. La Población indígena y las ciudades. ONIC Organización Indígena de Colombia, 2012. Disponível em: <http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=45&Itemid=103>. Acessado em 11.09.2014.

ESTANISLAU, B. R. **A eterna volta:** migração indígena e Pankararu no Brasil. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2014.

FÍGOLI, L. H. G. Migração indígena a Manaus. In: **Anais do III Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Vitória: Associação Brasileira de Estudos Populacionais/ABEP, 1982, p. 397-398.

GRÜNBERG, G. **El mapa “Guarani Retã 2008”**: una reconstitución simbólica del territorio guaraní. Rosário/Argentina: Fórum de Rosário, 2012.

GARLET, I. J. **Mobilidade Mbya**: história e significação. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.

GODÓI, O. **Okara**: um conceito de primeiro espaço mais importante da família kaiowá na Aldeia Guaimbé Pery, Laguna Carapã, MS. Trabalho de Conclusão de Curso. Dourados: FAIND/UFGD, 2012.

IIDH. **Migraciones indígenas en las Américas**. San José/Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH), 2007.

LADEIRA, M. I. **O caminhar sob a luz**: o território Mbyá à beira do oceano. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

LIVI-BACCI, M.; MAEDER, E. J. The Missions of Paraguay: The Demography of an Experiment. **Journal of Interdisciplinary History**, xxxv, 2, p. 185-224, 2004.

MELIÀ, B., GRÜNBERG, G.; GRÜNBERG, F. **Los Pãi-Tavyterã-Etnografía Guarani del Paraguai contemporâneo**. Asunción: Centro de Estudios Antropologicos, Universidad Catolica “N. S. de la Asunción”, 1976.

MELIÀ, B., GRÜNBERG, G.; GRÜNBERG, F. **Los Paĩ Tavyterã; etnografía guaraní del Paraguay contemporâneo**. 2ª ed. Asunción: Centro de Estudios Antropologicos, Universidad Catolica “N. S. de la Asunción”, 2008.

MELIÀ, B. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena. In: EMIRI, L.; R. MONSERRAT (orgs.). **A conquista da escrita** – encontros de educação indígena OPAN. São Paulo: Iluminuras/OPAN, p. 9-16, 1989.

NACIONES UNIDAS. **Métodos de Medición de la Migración Interna**. Manual VI. Nueva York: ONU, 1972.

PAGLIARO, H. **A revolução demográfica dos povos indígenas:** a experiência dos Kaiabi do Parque Indígena do Xingu, Mato Grosso (1970-1999). Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Saúde Pública/USP, 2002.

PAGLIARO, H; AZEVEDO, M. M. e SANTOS, R. V. Demografia dos povos indígenas no Brasil: um panorama crítico. In: **Demografia dos povos indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. FIOCRUZ; Campinas: Associação Brasileira de Estudos Populacionais, 2005.

PAGLIARO, H; AZEVEDO, M. M. e SANTOS, R. V. Perfil demográfico e socioeconômico das pessoas que se autodeclararam “indígenas” nos censos demográficos de 1991 e 2000. In: PAGLIARO, H.; AZEVEDO, M. M. A.; SANTOS, R. V. (orgs.). **Demografia dos povos indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz e Campinas: ABEP, 2005.

PEREIRA, L. M. Mobilidade e processos de territorialização entre os kaiowá atuais. **Revista História em Reflexão** (Revista eletrônica), vol. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/490/360>>. Acessado em 28/01/2013.

PIMENTEL, S. K. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2012.

PISSOLATO, E. de P. **A duração da pessoa:** mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani). São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

RIGOTTI, J. I. R. **Técnicas de mensuração das migrações, a partir de dados censitários:** aplicação aos casos de Minas Gerais e São Paulo. Tese de Doutorado em Demografia. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

SAYAD, A. **Imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SIMMONS, A. B. **Explaining Migration:** Theory at the Crossroads. Louvain: Université Catholique, 1987.

TARRIUS, A. Leer, describir, interpretar las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de “territorio circulatorio”. Los nuevos hábitos de la identidad. **Relaciones: estudios de historia y sociedad**, 21, p. 37-66, 2000. Disponível em <http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/083/pdf/Alain_Tarrius.pdf>. Acessado em 12/11/2014.

TARRIUS, A. Territoires Circulatoires et Espaces Urbains: Différenciation des Groupes Migrants. In: **Annales de la Recherche Urbaine**, 1993, p. 51-60.

UN-HABITAT. **Urban Indigenous Peoples and Migration: A Review of Policies, Programmes and Practices**. Nairobi: UN-HABITAT, 2010.

UN-HABITAT. **Securing Land Rights for Indigenous Peoples in Cities**. Nairobi: UN-HABITAT, 2011.

Beco sem saída ou ponto de partida?: a ilusão biográfica e os historiadores¹

Vinicius Alves do Amaral²

Resumo: Apesar do interesse por histórias de vida ser antigo, a sociedade contemporânea tem requisitado cada vez mais obras do gênero. Contudo, profundas transformações no pensamento ocidental nas últimas décadas repercutiram nos princípios e métodos das biografias. Nosso propósito no presente ensaio é compreender os principais termos desse debate através da literatura e quais seus reflexos para uma classe intelectual específica, os historiadores.

Palavras-chave: Biografia. Literatura. História.

Dead-end or starting point? The biographical illusion and Historians

Abstract: Although the interest in life stories is ancient, contemporary society has required increasingly works of the genre. However, profound changes in Western thought in the last decades have affected the principles and methods of biographies. Our purpose in this essay is to understand the key terms of this debate through literature and its effects to a specific intellectual class, the historians.

Keywords: Biography. Literature. History.

¿Callejón sin salida o punto de partida? La ilusión biográfica y los historiadores

Resumen: Aunque el interés en las historias de vida es antiguo, la sociedad contemporánea ha exigido cada vez más obras de este tipo. Sin embargo, transformaciones profundas en el pensamiento occidental en las últimas décadas han tenido impacto en los principios y métodos de las biografías. Nuestro propósito en el presente ensayo es comprender los principales términos de este debate a través de la literatura y cuáles son sus implicaciones para una clase intelectual específica, los historiadores.

Palabras-clave: Biografía. Literatura. Historia.

¹ Recebido em 16/08/2016 e aprovado em 23/03/2017.

² Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador do Laboratório de História Oral e Audiovisual da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: viniciuscarqueija@gmail.com.

|220|

Beco sem saída ou ponto de partida?...

Eu nem atinava com isso de ser um eu e até que tudo ia muito bem, obrigado, antes que o mundo passasse a desabar em torno de mim, tal e qual me parece, agora, o mundo, sem mais nem menos, um novelo de eus, todos feitos de talvez.

(Aldísio Filgueiras)

Introdução

Uma das mais flagrantes contradições da sociedade contemporânea centra-se justamente na questão das representações do “eu”: enquanto nos mais diferentes suportes de mídia o culto ao indivíduo adquire um vulto cada vez maior, a Literatura ainda se vê às voltas com a morte do autor, ou seja, com a despersonalização do eu.

A partir de 1970 um grupo de destacados filósofos da linguagem (dentre eles Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida) passou a esposar a tese de que o autor não deve ser a única chave de compreensão do texto, deslocando assim os olhares para o leitor e suas possíveis interpretações dos discursos (GAGLIARDI, 2010, p. 288).

Não por acaso estes intelectuais estavam empenhados na revisão do conceito moderno de sujeito. Michel Foucault manifestou muito bem esse intento no trecho abaixo:

Seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história. É na direção dessa crítica radical do sujeito humano pela história que devemos nos dirigir (FOUCAULT, 2005, p. 10).

Foucault (2014, p. 16-17) procurou analisar as diferentes formas em que o sujeito foi apreendido pelos enunciados

discursivos e encontrou em obras da Antiguidade Clássica (correspondências, obras literárias e filosóficas) uma proposta alternativa à concepção unitária e homogênea de sujeito forjada pela modernidade. Por sua vez, Deleuze (1997, p. 13) encontrou na Literatura, especialmente aquela que foge do cânone da identidade nacional, um rico antídoto ao encarceramento do sujeito numa categoria fixa e monolítica.

Não foi apenas a Filosofia que encontrou na Literatura uma importante interlocutora. Giovanni Levi lembra que a historiografia assistiu nos últimos anos a um rico diálogo com a Literatura no qual a biografia foi um dos seus canais privilegiados. O pesquisador italiano credita aos escritores a responsabilidade por abrir os olhos dos historiadores para questões teóricas e metodológicas até então negligenciadas, como a racionalidade anacrônica das narrativas biográficas tradicionais e o lugar da interpretação crítica na escrita de histórias de vidas (LEVI, 2002, p. 168). No presente ensaio pretendemos abordar estes dois pontos a partir de duas experiências literárias distintas.

Nos rastros de Fraga e Mundo

Os passos no rastro, conto do escritor argentino Júlio Cortázar, basicamente trata das consequências de um biógrafo que ao buscar ser imparcial acaba se tornando extremamente tendencioso. Cansado da obscuridade que envolvia seu poeta preferido, o professor universitário Jorge Fraga lança-se numa pesquisa sobre Cláudio Romero. Nesse processo encontra numa vila distante a filha de um dos maiores amores do poeta portenho, a normalista Suzana Márquez. Por meio da correspondência trocada com Márquez, Fraga consegue restituir a fase mais sombria da vida de Romero: seus últimos anos de vida.

Em 1917, portanto, ele conheceu num baile a jovem normalista. Ao final do mesmo ano, contudo, buscou convencê-la nas cartas a largar-lhe. Ele já tinha então contraído tuberculose. Não quer que ela tenha o fardo de se casar com um moribundo.

Exilando-se na solidão, Romero ainda desejava ter uma paixão impossível antes de partir. Encontrou na bela e rica Irene Paz sua última musa e lhe dedica seu poema mais famoso, *Ode ao teu nome duplo*.

A vida de um poeta argentino torna-se sucesso de crítica, garantindo ao seu autor prêmios e até mesmo possíveis cargos diplomáticos. Porém, no auge da consagração de seu livro algo passa a lhe inquietar no conteúdo daquelas cartas. Tentando confirmar uma suspeita confronta mais uma vez a descendente de Suzana Márquez. Esta lhe revela, enfim, uma última carta onde o tratamento do poeta para com sua amada não poderia ser mais humilhante.

Uma nova interpretação surge para as atitudes de Romero: diante da possibilidade de contrair matrimônio com uma filha da aristocracia local (Irene Paz), o poeta enxota a pobre Suzana Márquez de sua vida. Ela, desesperada, se entrega à prostituição. Só tempo depois pode sair do submundo de Buenos Aires pelas mãos de um militar, com o qual casou. Quanto a Romero, talvez seus planos tenham sido descobertos pela família de Irene. Seu “triunfo fácil” não veio, mas a glória sim, mas somente após a sua morte. E Fraga contribuiu sobremaneira para a canonização do autor de *Ode ao teu nome duplo*.

Cada vez que eu tinha de escolher, decidir sobre a conduta daquele homem, escolhia o reverso, o que ele pretendia fazer acreditar enquanto estava vivo. Minhas escolhas eram as dele, quando qualquer um teria podido decifrar outra verdade em sua vida, em suas cartas, naquele último ano em que a morte o ia encurralando e despindo (CORTÁZAR, 2011, p. 35).

O interessante é que Fraga, professor medíocre e frustrado, fez de seu livro sua própria Irene Paz. A biografia lhe abriu as portas para o sucesso, ainda que às custas de uma omissão terrível. Como resultado da crise de consciência que enfrenta, Jorge Fraga desconstrói o ídolo dos poetas portenhos na cerimônia

de entrega do Prêmio Nacional. Agora, como Romero, via seu plano sabotado, mas por si próprio.

O grande desfecho do conto é descobrirmos que há muito de Cláudio Romero em Jorge Fraga. Por ventura há algo de Romero ou Fraga em Cortázar? Trata-se de uma questão delicada. É possível dizer que Cortázar teve uma trajetória discreta enquanto professor acadêmico e colaborador literário até 1951, quando publicou o livro *Bestiário* e mudou-se para Paris. Na capital francesa passou a atuar como tradutor da UNESCO (CARVALHO, 2014, p. 51-54).

Mário Vargas Llosa, colega de trabalho de Cortázar, em um artigo recente para o jornal *El País* confessa que entre os anos 60 e 70 o amigo passou por uma transformação radical: o comedido escritor, já cinquentão, divorciara-se de sua esposa Aurora e engajara-se mais em assuntos políticos e sexuais (VARGAS LLOSA, 2014). Tais mudanças seriam um meio de escapar de um roteiro previsível de vida, de um “triunfo fácil”? Na falta de um estudo aprofundado sobre este tópico, a questão fica no terreno das conjecturas.

Os passos no rastro pertence a essa fase tardia da vida do escritor. O conto faz parte do livro *Octaedro*, publicado em 1974 (o autor faleceria dez anos depois). As histórias continuam sendo bem delimitadas, configurando microcosmos humanos, mas em *Octaedro* a incidência do fantástico é menor que em seu primeiro livro de contos, *Bestiário*. Uma boa prova é a sóbria saga de Jorge Fraga. Um contraponto à experiência de Fraga pode ser encontrado em *Cinzas do Norte*. No romance do escritor amazonense Milton Hatoum, Olavo busca relembrar a evolução de sua amizade com (Rai)Mundo. Desde os tempos de estudante no Colégio Estadual, Mundo demonstrava talento artístico e um ressentimento profundo que no decorrer dos anos se combinaram de um modo trágico.

Mundo esforça-se para apreender a um só tempo a dinâmica da arte e do ambiente que o cerca (a Amazônia). Assim, a descrição do seu quarto se assemelha muito a de um laboratório: “Folhas

de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas” (HATOUM, 2010, p. 24).

Em meio a esse processo de descoberta ele se aproxima de duas figuras que estão ligadas com o passado de sua mãe, Alícia: o radialista Ranulfo, tio de Olavo, e o artista plástico Alduíno Arana. Mas aos poucos, Mundo passa a se distanciar do último, pois deseja realizar algo mais ousado, como as intervenções artísticas que vinham sendo experimentadas no Rio de Janeiro e São Paulo na época.

A opção pela arte que desarma as certezas também o coloca em rota de colisão com os desejos de seu pai, Trajano, rico empresário de Manaus. Instala-se então um círculo vicioso de frustrações entre o pai, a mãe e o filho, sendo Olavo um observador privilegiado destas tensões por ser sobrinho da costureira da família Mattoso.

Para desafiar o pai, Mundo aceita entrar no Colégio Militar, ocupando seus dias com treinamentos de sobrevivência na selva e porres nos bares. No entanto, a rotina escondia ainda o espírito sagaz e inquieto do rapaz que em seu diário registrava as contradições do Brasil Grande defendido pela Ditadura Militar:

O tenente jurava que um general do Comando Militar da Amazônia ia ser presidente do Brasil... A maioria dos alunos do internato é cobaia. Ainda não mexeram comigo, meu pai é conhecido no Gabinete do Comando. Com os outros internos é diferente (HATOUM, 2010, p. 129).

Inconformado com o que vinha acontecendo tanto dentro quanto fora dos quartéis, Mundo planeja uma intervenção artística com a ajuda de Ranulfo que desagradaria profundamente os militares, comprometendo inclusive a imagem do seu pai perante eles.

Chamada de *Campo de Cruzes*, a intervenção consistia em comparar o novo bairro construído pelo prefeito com um cemitério, espalhando cruzes e cinzas pelas ruas de barro

numa crítica ao mórbido projeto de urbanização que prosperou em Manaus após a implantação da Zona Franca em 1967.

A própria forma como o fato foi noticiado demonstrava o quão comprometido estavam os principais veículos da imprensa local:

A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos” (HATOUM, 2010, p. 132).

A notícia reduz toda a complexa existência de Mundo a alguns adjetivos: rebelde e fracassado. No cerne dessa oposição entre a biografia sólida de Jano e o arremedo de história de vida de Mundo está uma concepção de História tradicionalista, extremamente comprometida com os poderosos.

Os militares perseguem todos os envolvidos no evento, agredindo gravemente Ranulfo. Mundo decide vingar o amigo confrontando o próprio pai que vem a falecer. Para esquecer o ocorrido o rapaz é mandado para o exterior e sua mãe vai viver no Rio de Janeiro. De volta ao Brasil, Mundo sente-se assombrado por seus demônios. Após um protesto apanha tanto da Polícia que precisa ser hospitalizado.

Dias antes de morrer, Mundo confessaria em carta a Olavo que pensava em reescrever a sua vida, mas que naqueles instantes finais “se sentia menos que uma voz” (HATOUM, 2010, p. 230). Quem se lança inicialmente no empreendimento biográfico é o tio de Olavo, Ranulfo. Tio Ran encarrega seu sobrinho de publicar seu relato, mas Olavo guarda os papéis por muito tempo. Quando decide lançá-los a lume acaba acrescentando também suas memórias sobre Mundo.

Como Olavo, Milton Hatoum também esperou um bom tempo para publicar seu romance. Esboçou a ideia na década de 1970, quando já tinha deixado Manaus para estudar em Brasília.

Só em 2005, depois de ter se formado em Arquitetura, de lecionar em algumas universidades e de ter publicado dois romances ganhadores do Prêmio Jabuti de Literatura (respectivamente, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*), só então ele finalmente deu a forma definitiva a *Cinzas do Norte* (LEAL, 2010, p. 111-112).

O distanciamento, tanto temporal quanto espacial (Hatoum mora em São Paulo há mais de 30 anos), está associado à própria dinâmica da reconstituição memorialística a serviço da Literatura. Para Hatoum a matéria prima da Literatura deve ser a imaginação, claro, ancorada nas experiências sociais. Portanto, sua relação com a Antropologia (podemos estender a discussão às Ciências Humanas, uma vez que nesse texto o escritor discute a relação entre a narrativa científica e ficcional) se define por “uma forma peculiar de parentesco ou algum tipo de afinidade”, pois ainda que estabeleça uma ponte com a realidade, a Literatura também se propõe a ser um discurso sobre o Outro (HATOUM, 2005, p. 83). Discurso esse que estimula a alteridade, na medida em que permite ao leitor compreender o Outro e a si mesmo.

Cortázar também abordou a tensão entre a ficção e a ciência, especialmente a ciência histórica. Para ele, tanto a Literatura quanto a História tinham o mesmo objeto de interesse, o homem. Uma se dedica a reconstruir o homem no passado e a outra o homem no presente (embora Cortázar admita que muitos romances históricos sejam eficientes), porque esta deseja entrar em contato com algo mais vivo:

Por isso, e uma vez que Narciso continua sendo a imagem mais cabal do homem, a literatura organiza-se em torno de sua flor falante, e se empenha (está nisso) na batalha mais difícil e caprichosa de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, vocês e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã (CORTÁZAR, 2006, p. 62-63).

Assim, a alteridade também é reconhecida por Cortázar como um traço comum à História e a Literatura (no entanto, vista como muito mais presente nesta última), mas o escritor

também enuncia outra característica compartilhada por ambas: o desafio da linguagem. A dificuldade de dominar a “reconstrução total” da realidade, ou seja, traduzi-la em palavras. Para Cortázar, a missão de compreender o Outro, codificá-lo num texto, fez da problematização das palavras e das narrativas a raiz do fazer literário contemporâneo (CORTÁZAR, 2006, p. 66).

O mito da imparcialidade, a importância do exercício da alteridade e o reconhecimento da insuficiência da linguagem são pontos levantados por Cortázar e Hatoum de forma sagaz em suas obras, o que justifica a escolha dos nomes desses literatos para iniciar uma breve introdução ao desafio biográfico. Contudo, suas narrativas não ilustram apenas as questões que serão abordadas a seguir, elas também apontam para o grande caráter crítico que cerca o fazer literário. Nesse sentido, a Literatura pode ser mais que uma simples fonte para o historiador. Pode ser também uma valiosa ferramenta, ora sugerindo caminhos, ora oferecendo soluções narrativas.

Uma fábula contemporânea

Voltemos uma vez mais ao conto de Cortázar. A grande ironia é que Fraga evita desde o início fazer uma “autobiografia dissimulada”. O conto pode, portanto, ser tomado como uma fábula na qual a moral da história seria a falência do observador imparcial. Esse personagem está associado ao que teóricos chamaram de biografia romântica. Os principais praticantes dessa variedade biográfica, em oposição à forma de biografia consagrada por Plutarco e Suetônio na Antiguidade Clássica, procuravam apresentar a vida das pessoas (geralmente grandes personagens) em minúcias e sem ofertar qualquer julgamento ético sobre suas ações (DOSSE, 2009, p. 161).

Evidente que o biógrafo enquanto observador imparcial oferecia aos leitores a confiança de estarem diante de uma narrativa extremamente verídica, acima das paixões que podem enuviar

os recantos de uma vida. Tratava-se, como Fraga descobriu, de uma ilusão. Na década de 1970, Pierre Bourdieu chegava à mesma conclusão. Para ele, tratava-se de uma dupla ilusão porque admite que a existência em si irreduzível possa ser enclausurada num sentido e que há uma oposição entre o indivíduo e a sociedade (BOURDIEU, 2002, p. 190).

Bourdieu assinalava a impotência da descrição unitária de uma vida presente em signos tão habituais aos indivíduos que são absorvidos acriticamente até pelos pesquisadores sociais: o nome, a assinatura, a posição social, etc. Poderia um nome dizer tudo sobre uma pessoa? Títulos como “industrial” ou “artista” não ofuscam outras dimensões de uma vida, afinal é possível ser artista ou industrial o tempo todo?

Para Bourdieu, o nome é o primeiro passo na individualização, processo encetado pelo Estado para contar com uma descrição oficial das pessoas. Assim, a certidão de identidade garante a existência social e essa, um leque de possibilidades de postos. Mas tudo começa com uma classificação oficial do indivíduo.

Foucault alertou em seus estudos justamente para a finalidade coercitiva na construção do indivíduo enquanto sujeito de conhecimento, principalmente nas ciências e no ordenamento jurídico. Pronunciar-se e ser compreendido decorria não só da capacidade de concatenar frases, mas da legitimidade do falante (FOUCAULT, 1999, p. 19). Para Foucault, os jogos de verdade se aprofundaram tanto que seria necessário realizar uma revisão das ciências.

Ao contrário de Foucault, que encontrou na própria epistemologia da ciência moderna um fator pernicioso à compreensão dos sujeitos, Bourdieu critica as noções absorvidas pelos pesquisadores sociais sem o crivo analítico. Tais noções, como a biografia tradicional, irradiaram de campos menos comprometidos com a cientificidade, como o senso comum.

A Literatura também está inscrita nesse rol, especialmente os romances. Consolidando no século XIX como gênero literário essencialmente moderno e burguês, o romance privilegiava

uma narrativa linear e personagens transparentes. Sob este último aspecto, o poeta José Paulo Paes Neto esclarece:

Diferentemente da opacidade das pessoas reais, a cujo íntimo só temos acesso por via conjuntural, as personagens de ficção são permeáveis ao nosso olhar. Ademais, os traços de que o romancista se vale para lhes desenhar os caracteres governam-se por uma economia expressiva onde não há lugar para impertinência: cada ação, cada palavra, cada cena, mesmo que pareça anódina, traz a sua carga de informação ou sugestão (PAES, 1999, p. 24).

Contudo, Bourdieu identificou uma mudança de paradigma no seio do próprio romance a partir do século XX. O pesquisador cita *Som e Fúria* de William Faulkner e ampara-se nas considerações de Allain Robbe-Grillet, autor de *O Ano Passado em Marienbad*. Diz ele ainda:

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção. [...] Eis porque é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram de romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar (BOURDIEU, 2002, p. 185).

Porém, o sociólogo francês se absteve de trabalhar com os relatos *do e sobre* o sujeito biografado por fornecerem informações valoradas. No lugar da biografia, sugeriu que se utilizasse uma análise mais crítica da caminhada social das pessoas:

Ela conduz à construção de uma noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num

espaço que ele é próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações (BOURDIEU, 2002, p. 189).

François Dosse (2009, p. 209) enxerga em suas palavras uma clara invalidação do sujeito enquanto fonte de conhecimento histórico. Convém perguntar qual o mal de se trabalhar com as representações das pessoas se o próprio afirma em outra oportunidade que seu método (denominado por ele como “estruturalismo genético”) se baseia na ideia de que

análise das estruturas objetivas – as estruturas de diferentes campos – é inseparável da análise da gênese, nos indivíduos biológicos, das estruturas mentais (que são em parte produto da incorporação das estruturas sociais) e da análise da gênese das próprias estruturas sociais (BOURDIEU, 2004, p. 26).

De fato, como aponta Roger Chartier, suas interpretações sobre a dinâmica artística sabem conciliar uma física social com uma fenomenologia social, aliando um olhar sobre as posições que as pessoas ocupam na sociedade com as representações que elas fazem de si (CHARTIER; LOPES, 2002, p. 150-151). Contudo, quando se debruçou especificamente sobre os indivíduos, Bourdieu optou por minimizá-los diante das determinações sociais. Talvez essa seja uma característica de sua produção mais tardia³.

³ *Esboço de uma teoria da prática* foi publicado em 1972. *A ilusão biográfica* veio à tona em 1986 na revista *Actes de la recherche en Science Sociales* (fundada e dirigida por ele próprio desde 1975) e *Esboço de autoanálise*, o livro mais pessoal de Bourdieu, foi publicado em 2001, um ano antes de sua morte. Nestas três obras se encontram as maiores impugnações críticas de Bourdieu à biografia e ao indivíduo como fonte de valor heurístico. A partir de meados da década de 1970, o sociólogo francês se lança a uma teoria dos campos que objetivava substituir a visão de luta de classes, que em seu entendimento tornou-se anacrônica. Esse olhar para a configuração de um sistema global justificaria seus contundentes ataques à biografia? Curiosamente, também é a partir desse

Concentrando-se ainda que brevemente na argumentação de Bourdieu, Sabina Loriga defende que:

Todo o raciocínio é fundado sobre uma precisa, ainda que implícita, tripartição hierárquica entre o desprezível senso comum, o tradicional discurso romântico e a moderna vanguarda. Os dois primeiros seriam ainda prisioneiros da ilusão biográfica, enquanto que o terceiro teria, finalmente, eliminado as noções de sentido, sujeito e consciência. Como já disse, penso que Bourdieu deforma profundamente a reflexão dos grandes romancistas da virada do século XX (LORIGA, 2014, p. 258).

Para a historiadora italiana, o sociólogo francês ficou aferrado a uma leitura demasiado literal do discurso de autores vanguardistas, que, como tal, carregam nas tintas para poder ampliar o poder de sua ruptura com o passado. Embora concorde com um auxílio da Literatura de vanguarda, Bourdieu não busca nela técnicas ou estilos. A ele interessa apenas uma concepção do indivíduo e da narrativa, que se aos autores serviu como permissão para experimentar novos modos de narrar, para ele funciona como um interdito a tais práticas no âmbito da escrita biográfica.

Preocupado em estabelecer novos parâmetros para uma ciência do social, Bourdieu diverge de Foucault, pois entende que um mergulho mais demorado nos processos subjetivos de construção do indivíduo possa corromper a cientificidade da pesquisa. Seja como for, suas palavras sobre a biografia tornaram-

mesmo período que Bourdieu se aproxima das discussões historiográficas em artigos como *O morto se apodera do vivo* (CHARTIER; LOPES, 2002, p. 157). Michel de Certeau (2011, p. 119) identificaria no método de análise de Bourdieu, partindo do *habitus* (das normas adquiridas e interiorizadas) para a ação social, uma nova forma de estruturalismo. Para uma resposta às acusações de reducionismo ver Bourdieu (2001).

se seminais. Ninguém que ouse se aventurar nessa seara pode ignorar mais a ilusão biográfica apontada tão emblematicamente por Bourdieu (e por Cortázar).

Caminhos alternativos

A apreensão em evidenciar certas informações sobre seus entes queridos, que é patente tanto em Olavo quanto na filha de Suzana Márquez, que retém a prova do caráter pérfido de Romero e do destino incerto de sua mãe, denota a administração da memória dos indivíduos. O que nos coloca uma questão extremamente pertinente, explicitada por Vavy Pacheco Borges (2008, p. 221): “quando começa a nossa história? Nas origens familiares, no nascimento do biografado? E pode a morte ser considerada o final?”.

Há um lastro do indivíduo na memória daqueles com quem conviveu, transcendendo sua própria existência. Em *Cinzas do Norte* isso fica bem nítido. A afetividade, que já era encarada por Maurice Halbwachs (1990, p. 28-29) como um elo poderoso de preservação dos sujeitos na memória, permeia a narrativa de Olavo. Este, reunindo seus relatos com os testemunhos de seu tio e a correspondência do próprio Mundo, realiza uma espécie de vingança contra o esquecimento: seu amigo que nos estertores da vida era menos que uma voz agora é presentificado por um coro de diferentes dicções.

No caso de Romero, embora o interesse da pesquisa nasça da contribuição poética do indivíduo, também há um grão de afetividade no impulso biográfico de Fraga. Ele confessa seu encanto pela vitalidade da obra do artista em certo momento. Isso remete ao que François Dosse considera o primeiro passo para se escrever a vida de alguém. Como ele afirma, “a biografia supõe em geral a empatia, portanto, uma transposição psicológica mais ou menos regulada e dominada – mesmo havendo exceções notórias, como a biografia de Hitler por Ian Kershaw” (DOSSE, 2009, p. 67).

Após a decisão de escrever sobre uma vida ter sido tomada há o levantamento de dados e com ele a necessidade de organização dessas informações. Sobre esse momento Vavy Pacheco Borges (2008, p. 225) aconselha que o biógrafo faça uso de uma tábua cronológica, independente do resultado narrativo que venha a adotar. A etapa seguinte seria a seleção dos fatos. O biografado move-se no cotidiano, terreno das ações rotineiras. O grau de importância de certas atitudes não é algo explícito. Se o for, corre-se o risco de cometer o mesmo erro de Jorge Fraga.

Nas fontes orais o depoente já oferece um encadeamento causal de fatos que entende como significativos, cabendo ao pesquisador refletir sobre a construção dessa narrativa e com isso também produzir sua interpretação (PORTELLI, 2002). Assim, a vida do biografado terá o sentido que o biógrafo lhe atribuir (BORGES, 2008, p. 221). O narrador principal de *Cinzas do Norte* atribui um sentido à vida de seu amigo que pode ser vislumbrado na pequena introdução do livro, quando recupera uma frase de Mundo escrita num cartão postal: “ou a obediência estúpida, ou a revolta” (HATOUM, 2010, p. 10).

Embora Tio Ran minimize a eficiência da lei, Olavo, formado em Direito, tenta usá-la em nome da justiça social questionando a “obediência estúpida” aludida por seu amigo. Ele se insere no “sistema” para transformá-lo numa operação quase subterrânea. Trata-se de uma mudança menos radical e visível que aquela preconizada por Mundo, mas ainda assim é uma mudança: “O caso de Macau [agregado da família de Mundo preso injustamente] me fez abandonar o escritório onde começara a trabalhar como estagiário; agora advogava em defesa de detentos miseráveis esquecidos nos cárceres” (HATOUM, 2010, p. 211). Ou seja, a máxima de Mundo (“ou a revolta ou a obediência estúpida”) acaba sendo revisitada silenciosamente na própria estrutura narrativa construída por Hatoum.

Cinzas do Norte se assemelha a um modelo que vem conquistando maior atenção recentemente. Giovanni Levi (2002, p. 178) o chama de “biografia hermenêutica”, categoria na qual

a atribuição do sentido biográfico se dá através da relação dialógica estabelecida entre o sujeito pesquisado e o sujeito pesquisador.

Inspirado na obra de Marc Bloch, Paul Ricoeur (1968, p. 25) ajudou a definir os contornos dessa postura ao sugerir que se pense, antes de tudo, que existem múltiplas objetividades e subjetividades, sendo, portanto, necessário que o historiador encontre aquelas que sejam apropriadas às exigências de seu ofício.

O filósofo francês considera a História um setor de inter-subjetividade, uma vez que almeja conhecer as pessoas que viveram antes de nós, no entanto, “o encontro em História não é jamais um diálogo, pois a condição primeira do diálogo é que o outro responda” (RICOEUR, 1968, p. 41). A própria dinâmica temporal é uma limitação que se soma à dimensão não-literal de todo discurso (apontada enfaticamente pelos filósofos da linguagem) como condição limitadora de outro propósito da disciplina: atingir a verdade (PESAVENTO, 2003, p. 36).

Diante da incapacidade do próprio texto histórico de representar totalmente o que intenciona representar, o historiador deveria continuar perseguindo a veracidade consciente de que terá como resultado uma narrativa que suscita verossimilhança. Enunciar esse aspecto ficcional da escrita da História não é dizer que o acontecido não tenha de fato acontecido, mas afirmar que no momento em que o pesquisador externa os caminhos que percorreu e as conclusões que chegou ele está construindo também uma narrativa.

De acordo com François Dosse, o biógrafo, tanto quanto o historiador, trabalha entre dois planos: a verdade da ficção e a verdade dos fatos. O desafio seria não ceder nem a um nem a outro:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. [...] Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição

que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso (DOSSE, 2009, p. 55).

Enquanto encadeamento de elementos explicativos ou descritivos, a narrativa nunca esteve ausente das obras dos historiadores, mesmo quando eles procuraram se aproximar do cientificismo (HARTOG, 1998, p. 196). No entanto, só recentemente sua importância foi colocada em pauta. Mas de acordo com Ricoeur, o que torna a História essa, digamos assim, “ficção regulada” é o compromisso com a verdade, vinculando-a as fontes e a um intercâmbio crítico com o Outro. Complementando as reflexões de Ricoeur, Sabina Loriga afirma que

poderíamos dizer que o eu do historiador não é uma substância dada, *a priori*, mas uma aspiração ou mesmo um *lugar de trabalho*. Para desenvolver uma “boa objetividade”, o historiador deve renunciar aos sonhos de ressurreição do passado, aceitar que vive em um terceiro lugar, o qual não coincide nem com o presente, nem com o passado, e reconhecer que a contemporaneidade não é uma condição, um estado, mas uma experiência, inacabada e inacabável, de redução da alteridade (LORIGA, 2012, p. 257).

Milton Hatoum em *Cinzas do Norte* também busca produzir no leitor o mesmo efeito. No entanto, a narrativa de Lavo, costurando lembranças pessoais com as cartas de Tio Ran, assume desde o início ser um exercício de memória. O compromisso com as evidências históricas e com essa “boa objetividade”, características que definem o ofício do historiador, pode ser contemplado em alguns exemplos de pesquisas biográficas elencadas por Alexandre de Sá Avelar (2010, p. 165-167): a narrativa multifacetada de Arsênio Frugoni sobre o reformador Arnaud de Brescia, explorando a cada capítulo uma faceta nova do personagem, e as diversas trajetórias de operários de Turim consagradas pela pena de Maurizio Gribaudo, hábil em apresentar tanto as semelhanças quanto as diferenças entre estes homens.

Por conceber a engenharia da biografia de forma tão orgânica, conciliando objetividade e subjetividade, pesquisa e narrativa, a perspectiva hermenêutica, alicerçada em boa parte nas contribuições de Johann Gustav Droysen e Paul Ricoeur, oferece subsídios para que os historiadores enfrentem o dilema que vem assolando tantos personagens fictícios quanto reais: como escrever sobre a vida de alguém após descobrir a existência de um “novelo de eus”.⁴

Porém, o que pode ser visto como a maior força da hermenêutica é também encarada como sua maior fraqueza. Giovanni Levi (2002, p. 178) louva o mérito de enfatizar o diálogo como elemento cognitivo central, mas chama a atenção para certa nebulosidade metodológica que pode ensejar um “relativismo perigoso”. Afinal, para ele assim como para muitos a consideração de que “a História faz o historiador tanto quanto o historiador faz a História” (RICOEUR, 1968, p. 34) soou como preocupantemente tautológica.

Convém destacar que propostas para superar a ilusão biográfica têm sido levantadas por nomes tanto dentro quanto fora da corrente hermenêutica. François Dosse (2009, p. 210) cita o exemplo do sociólogo Jean-Claude Passeron, kantiano como o companheiro de pesquisas Bourdieu, mas que enxergava com ressalvas a interdição à biografia. Para Passeron, era possível identificar comportamentos sociais sem anular os sujeitos.

⁴ Loriga (2012, p. 256), amparando-se na discussão de Daniel Creutz, insinua certa afinidade entre o historiador alemão do século XIX e o filósofo francês do século XX. Ricoeur, que iniciou suas reflexões sobre a objetividade da História na década de 1950, mas tornou-se conhecido dos historiadores após a publicação dos tomos de *Tempo e Narrativa* em meados dos anos 80, têm sido muito utilizado recentemente como referência capaz de amalgamar polos divergentes no campo historiográfico. Nesse sentido, o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior identifica como uma divergência epistemológica insolúvel entre Foucault e Ginzburg pode ser apaziguado por Fernando Nicolazzi (2004), com a ajuda de Ricoeur, enquanto elementos narrativos diferentes, extraindo sua legitimidade não de uma suposta fidelidade à transgressão dos personagens retratados, mas da eficiência em produzir tal efeito no leitor.

Giovanni Levi também partilha dessa convicção ao defender um modelo centrado na capacidade de extração da representatividade dos casos extremos. Ou seja, ele procura explorar na experiência de indivíduos tratados como excêntricos (no sentido de estarem fora de um centro de “normatividade”) pelas fontes a “considerável margem de liberdade que se origina precisamente das incoerências dos confins sociais e que suscita a mudança social” (LEVI, 2002, p. 182).

Para o autor, assim como para Carlo Ginzburg (2007, p. 266) o tratamento narrativo é intrínseco à preocupação historiográfica: acompanhar o biografado é procurar entender um contexto social formado por pessoas de carne e osso em oposição à narrativa historiográfica vigente, excessivamente esquemática. Mas acompanhar o biógrafo também é importante:

Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deviam tornar-se parte do relato: assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus perseguidores – ou das minhas. Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração: a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta) (GINZBURG, 2007, p. 265).

Apresentar os passos da pesquisa é um importante recurso para incorporar o caráter complexo e provisório do conhecimento histórico a uma biografia, contudo as críticas à Ginzburg e Levi têm recaído sobre a unidade que imputam aos sujeitos por eles pesquisados (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1990, p. 55). Há quem, como Sabina Loriga (2014, p. 255), enxergue em suas obras o feito de “inserir o singular no social” sem desprezar os diversos caminhos do contexto histórico.

Assim, o historiador que deseja ir além da ilusão biográfica tem um espectro considerável de opções em sua frente. Por razões de limitação de espaço, três grandes alternativas foram expostas aqui. O historiador pode explorar as contradições do biografado

através das informações oferecidas pelas fontes (como defendia Foucault) ou mesmo analisar a relação entre a experiência do personagem com as condições de sua época (como quer Ginzburg e Levi). O foco maior na alteridade (defendido por Ricoeur) enfatiza o diálogo entre o personagem pesquisado e o pesquisador. Importante deixar claro que para estas alternativas, para umas mais que outras, o senso crítico não deve ser abolido por conta das limitações do conhecimento histórico (no âmbito da subjetividade e da linguagem). Pelo contrário, ele impulsiona a pesquisa a partir delas.

Eis então caminhos que se bifurcam a partir de um mesmo ponto: a certeza da insuficiência dos modelos homogêneos de compreensão da vida individual e social. Caminhos que possuem seus terrenos pantanosos, mas que podem vingar todos aqueles que como Mundo sentiram-se menores que uma voz.

Considerações finais

Parafraseando a epígrafe deste ensaio, os historiadores, como o poeta amazonense Aldísio Filgueiras, não atinavam para “isso de ser um eu” por um bom tempo. Foi preciso que o edifício da objetividade pura das Ciências Sociais fosse abalado pelas reflexões sobre a construção social da realidade, principalmente através da linguagem, para que pudessem perceber “esse novelo de eus” que cada um de nós carrega. Pioneiramente, a Literatura abordou tal questão dos mais diferentes modos e, mais que isso, enfrentou e tem enfrentado o desafio biográfico, como podemos ver nas obras de Cortázar e Hatoum. No ambiente historiográfico, após o reconhecimento da subjetividade intrínseca da pesquisa e a dimensão inefável da linguagem, as propostas de superação da ilusão biográfica foram poucas. Abordamos aqui ao menos algumas das mais emblemáticas: a análise do indivíduo a partir do emaranhado

discursivo; a confrontação entre o indivíduo e seu contexto histórico e social; a interpretação do indivíduo por meio de sua relação com a subjetividade do pesquisador. Reconhecê-las como propostas implica numa transformação no sentido da ilusão biográfica para o pesquisador: de beco sem saída a ponto de partida.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Menochio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. **Revista Resgate**, n. 2, v. 2, p. 48-55, dez. 1990.

AVELAR, A. S. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**, v. 24, p. 157-172, 2010.

BORGES, V. P. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, C. B. (Org). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 203-234.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. ; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 183-191.

BOURDIEU, P. **Coisas Ditas**. Trad. Cássia da Silveira e Denise Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Trad. Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CARVALHO, M. A. S. **Julio Florencio se torna Cortázar: o peronismo visto através da Literatura (1945-1956)**. Dissertação de Mestrado (História) – Universidade Federal Fluminense, 2014.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CHARTIER, R; LOPES, J. S. L. Pierre Bourdieu e a História. **Topoi**, n. 4, v. 3, p. 139-182, jan-jun. 2002.

CORTÁZAR, J. **Octaedro**. Trad. Glória Rodríguez. São Paulo: Companhia Brasileira de Letras, 2011.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DOSSE, F. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

FILGUEIRAS, A. Desastre (menina, cadê minha perna?). In: VIANNA, A.; VIANNA, B. (Orgs.). **Manaus 20 autores**. Belo Horizonte: Quixote, 2013, p. 19-30.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral Machado. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2005.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Vol. III. Trad. Inês Autran Dourado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GAGLIARDI, C. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010.

GINZBURG, C. **O fio e os rastros**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HARTOG, F. A arte da narrativa histórica. In: BOUTIER, J. ; JULIA, D. (Orgs.). **Passados recompostos: campos e canteiros**

da História. Trad. Marcella Mortara e Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Editora FGV, 1998, p. 192-201.

HATOUM, M. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HATOUM, M. Laços de parentesco: ficção e antropologia. **Raízes da Amazônia**, vol. 1, n. 1, p. 83-87, Jan. 2005.

LEAL, B. A. **Nas trilhas de Milton Hatoum**: um breve estudo de uma trajetória intelectual. Dissertação de Mestrado (Sociologia) – Universidade Federal do Amazonas, 2010.

LEVI, G. Usos da biografia. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 167-182.

LORIGA, S. Nos interstícios da História. Trad. Carla Miussi de Barros. **Locus**, n. 1, v. 20, p. 251-259, 2014.

LORIGA, S. O eu do historiador. **História da Historiografia**, n. 10, p. 247-259, dez. 2012.

NICOLAZZI, F. A narrativa da experiência em Foucault e Thompson. **Anos 90**, v. 11, n. 19, p. 103-131, jan-dez. 2004.

PAES, J. P. **O lugar do outro**. São Paulo: Topbooks, 1999.

PESAVENTO, S. J. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de Junho de 1944). In: AMADO, J. ; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 103-130.

RICOEUR, P. **História e verdade**. Trad. Fernando Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1968.

VARGAS LLOSA, M. A morte de Aurora. **El País**. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/13/opinion/1415893327_540070.html>. Acesso em: 22 jan. 2015.

Engajamento sociológico e abordagem típico-idealista¹²

Alain Caillé³

Tradução de Danilo Arnaut⁴ e João Gomes da Silva Filho⁵

Nota dos tradutores

Este texto corresponde à tradução do original do texto *Engagement sociologique et démarche idéaliste-typique*, cuja versão

¹ Recebido em 23/07/2017 e aprovado em 08/11/2017.

² Esse texto foi publicado no terceiro número de *Sociologie du travail*, 1999, consagrado ao engajamento sociológico. No número dois da publicação, já consagrado a esse tema, foram publicados artigos de Michel Callos e François Dubet, que são revisitados e respondidos ao final do presente texto.

³ Professor de Sociologia da Universidade Paris X-Nanterre, fundador da *Revue du MAUSS* (Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales, em português: Movimento anti-utilitarista nas ciências sociais). É autor de diversos artigos, comunicações e livros. Entre eles, já possuem tradução para língua portuguesa *Antropologia do dom: o terceiro paradigma* (Petrópolis: Vozes, 2002, tradução de Ephraim Ferreira Alves) e *A demissão dos intelectuais: a crise das ciências sociais e o esquecimento do fator político* (Lisboa: Instituto Piaget, 1997, tradução de Armando. Pereira da Silva). [N.T.]

⁴ Doutorando em Sociologia (Unicamp), Mestre em Sociologia (Unicamp), Graduando em Direito (USP e UFPR) e Graduado em Ciências Sociais (Unicamp). Atua como Pesquisador ad hoc do Núcleo de Estudos em Políticas Públicas (NEPPs-UNESP-Franca). Professor Substituto no Departamento de Sociologia da UFPR. E-mail: daniloarnaut@gmail.com. [N.T.]

⁵ Historiador medievalista e Pesquisador independente, dedicando-se à hermenêutica bíblica medieval e à arqueologia histórica de “multidão/multidão”. E-mail: clairabelard@yahoo.fr. [N.T.]

definitiva foi publicada em 2015 no livro *La Sociologie Malgré Tout: fragments d'une sociologie générale (II)*, por Presses Universitaires de Paris Ouest (Collection Philosophie et Sciences Sociales). Agradecemos ao Prof. Alain Caillé por autorizar a tradução do manuscrito e também ao Prof. Frédéric Vandenberghe (IESP-UERJ) pela indicação do texto para tradução e publicação pela *Revista Idéias*.

Recebemos apenas sinais de aprovação quando sugerimos, como recordado nos dois capítulos precedentes, que as ciências sociais deviam satisfazer a quatro imperativos simultaneamente irreduzíveis e interdependentes: um *imperativo empírico* de observar e descrever a realidade; um *imperativo explicativo* de pôr em prática, na medida do possível, o princípio da causalidade; um *imperativo compreensivo*, ou hermenêutico, ou ainda dialógico, que imponha a tradução das causas em razões, em motivos ou em sentido; por fim, um *imperativo normativo* de contribuir para uma maior reflexividade ética e normativa. Acrescentamos que, no âmbito do conhecimento do social e da história, esse quarto imperativo está na primeira posição hierárquica em relação aos outros três, pois somente a dimensão normativa é suscetível de fornecer o elo entre elas, interpretando-o, e de garantir sua inteligibilidade comum. Sem mencionar que é difícil ver qual poderia ser realmente a serventia de uma ciência social que se recusa a nos esclarecer sobre as escolhas que devemos efetuar.

A irreduzibilidade dessas quatro exigências epistêmicas acarreta a incomensurabilidade das escolas e das doutrinas e explica porque é, no mais das vezes, impossível decidir qual entre elas é mais “científica” que as demais. Com efeito, cada uma investe diferentemente em um ou outro dos quatro imperativos. Daí o caráter decepcionante de todas as discussões epistemológicas aplicadas às ciências sociais. No entanto, não estamos necessariamente condenados a concluir que tudo se equivalha, que uma certa teoria ou enquete sejam tão boas

quanto qualquer outra. A princípio, entre duas pesquisas empíricas ou entre dois sistemas conceituais de mesmo grau, nada nos impede de afirmar que aquela seja a mais elucidativa, ou que aquele outro seja o mais coerente – considerando, aqui, critérios simples de cientificidade. E, entre doutrinas complexas, fundindo-se, em proporções variáveis, empirismo, causalismo, dialogismo e normatividade, é possível, ao menos em tese, extrair um princípio, se não de cientificidade, ao menos de fecundidade cognitiva complexa. Poderá ser considerada fecunda, por exemplo, uma pesquisa empírica que leve a formular um questionamento teórico, uma interrogação interpretativa ou uma reflexão normativa que não seriam formadas em sua ausência. Ou, reciprocamente, é fecunda a formulação de uma proposição normativa que leve a buscar ou a perceber na realidade empírica algo que não víamos ou nem mesmo de que suspeitávamos até então, porque tudo parecia óbvio.

Engajamento ou envolvimento?

Em quê esse pequeno desvio metateórico elucidava a questão do *status* do engajamento do sociólogo? Numa primeira aproximação, consideremos o engajamento como uma tentativa de traduzir as posições cognitivas, não apenas em suas proposições normativas as quais, apesar de o mais das vezes denegadas, de fato envernizam o discurso “científico” nas ciências sociais – constitutivamente insusceptível de alcançar este estado de *Wertfreiheit*, de neutralidade axiológica, que crê dever visar oficialmente –, mas também em normas éticas ou morais explícitas, em tomadas de posição e em atos políticos. A questão que devo agora me colocar, passando à primeira pessoa e tentando aplicar a mim mesmo o critério da fecundidade cognitiva complexa que acabamos de estabelecer, é a de saber em que medida meu “engajamento” foi determinado e enriquecido pelos meus conhecimentos sociológicos, empíricos e teóricos. E em que

medida, simetricamente, ele me permitiu fazer que progredissem os (meus) conhecimentos sociológicos, empíricos, teóricos e dialógicos para além do que seria produzido à sua revelia.

Mas o termo engajamento causa ainda problemas. Com efeito, é tentador dizer que não “nos engajamos” tanto quanto ou mais no esforço de fazer bem nosso trabalho de pesquisador ou de professor e assumindo plenamente as responsabilidades administrativas que ele implica, a não ser adentrando a política ou a ideologia. E Deus sabe que assumir o conjunto dessas exigências é, hoje, cada vez mais da alçada do apostolado. É altamente plausível, em verdade, que, como sustenta François Dubet em uma das duas contribuições de abertura do presente debate, nós contribuamos mais e mais para a realização dos valores que nos são caros, tentando fazer passar na realidade uma reforma administrativa ou pedagógica de aparência modesta, apenas profetizando e conclamando a reviravoltas tão radicais quanto improváveis. Todavia, há o temor de que, ao falar do engajamento em todos esses casos, não se dilua excessivamente a noção. O simples fato de exercer o ofício de viver já seria engajar-se. Assim sendo, sem dúvidas mais vale tratar aqui, em casos desse gênero, antes de envolvimento [*implication*] que de engajamento. Ao nos lançarmos, com alguns amigos, inicialmente pouco numerosos, à aventura que é *La Revue du MAUSS*, foi necessário – para defender uma certa ideia que sempre tivemos da sociologia e das ciências sociais, para tentar recoser os fios rompidos da tradição sociológica e antropológica – assumir alguns riscos financeiros e morais, para além do que habitualmente fazem os estudiosos em suas carreiras bem organizadas. Mas, enquanto tínhamos nos limitado à crítica teórica e epistemológica, mesmo se essa crítica tinha necessariamente ressonâncias éticas e políticas, não creio que possamos afirmar que *La Revue du MAUSS* tenha sido uma publicação propriamente engajada. Envolver, com certeza. Mas verdadeiramente engajada ela se tornou apenas tomando posição diretamente a favor de uma certa reforma da universidade e fazendo campanha por um rendimento mínimo incondicional e pela expansão de uma economia plural.

Reservemos, portanto, o uso da noção de engajamento aos casos nos quais se opera uma conversão da atividade própria de um dado campo, o campo científico nesse caso, em uma atividade própria do campo ético-político. Acrescentemos que o engajamento do sociólogo pode ser concebido de duas maneiras bastante diferentes. Por um lado, consideramos realmente a sociologia como um saber de tipo particular entre outros saberes de tipo particular. O engajamento do sociólogo se mostrará, assim, idêntico àquele de qualquer outro estudioso. Por outro lado, como é o meu caso, vemos na sociologia, não tanto um tipo de conhecimento particular, mas um saber que enuncia as condições de compossibilidade⁶ de outros discursos e saberes, e que tenta instaurar entre eles um espaço de tradução generalizada. Nesse caso, o engajamento do sociólogo é, para ele, consubstancial sob certos aspectos, uma vez que, como expressa brilhantemente Michel Callon, o sociólogo, tradutor potencialmente universal, é sempre o porta-voz de tal e tal grupo. Ainda é preciso, porém, determinar a língua de chegada e a língua de partida, e perguntar-se por quê, para que, para quem falar mais em nome de um que do outro.

DOIS EXEMPLOS DE ENGAJAMENTO

Agora eu posso voltar ao primeiro elemento da minha questão: em quê meu engajamento é comandado, determinado e elucidado por minha situação de sociólogo? Centrar-me-ei nos dois tipos de atividade que eu exerci há uns quinze anos, e a respeito dos quais parece-me possível falar de engajamento no sentido restrito que acabo de precisar. Nos dos casos, trata-se, aliás, de uma determinação amplamente negativa, *a contrario*.

⁶ A ideia de “compossibilidade” (*compossibilité*) pode ser associada ao pensamento de Leibniz. De modo muito sintético, ela indica que dois possíveis seriam possíveis simultaneamente. [N.T.]

As Humanidades modernas

O primeiro de meus engajamentos foi tão mais evidentemente dependente de minha condição de sociólogo (e também de minha formação conjunta de economista) que ele procedeu da tomada de consciência progressiva de uma grave insuficiência manifesta pela pesquisa corrente em ciências sociais, e da certeza de que ela apenas poderia ser remediada (re)tomando-se as coisas pela raiz, ou seja, no estágio da formação universitária de pesquisadores. A insuficiência é aquela que impede a maioria deles de perceber claramente que o mundo existe também fora de sua disciplina, e de aprender a estabelecer, com os outros especialistas, relações de intercompreensão e interfecundação que vão muito além de uma vaga pluridisciplinaridade de fachada ou da aspiração quase mística por uma transdisciplinaridade mais elevada que os saberes concretos e efetivos. Darei um só exemplo: é pouco duvidoso que uma boa (ou má) parte do destino de nosso planeta se decide no plano da economia. Mas é também quase tão certo afirmar que, malgrado suas qualidades especulativas – a menos que não seja em razão delas –, a teoria econômica padrão seja excessivamente mal instrumentalizada para nos elucidar a respeito das modalidades de funcionamento efetivas das economias concretas. O essencial, nessa matéria, não está em jogo nos confins da economia e da sociedade, da economia e do político, ou até mesmo da economia e da história, do filosófico e do religioso? Ora, se a estruturação disciplinar de nossos conhecimentos permite ganhos analíticos ou empíricos preciosos, apresenta o inconveniente maior de inibir as abordagens sintéticas e a exploração regrada dessa zona dos confins onde, no entanto, está em jogo o essencial.

Esse tipo de constatação poderia ser multiplicado quase ao infinito. Portanto, é indispensável, em paralelo com a sua estruturação disciplinar, que se implemente um outro tipo de organização e de transmissão do conhecimento. Que obedeça a uma lógica que poderíamos qualificar como

*interciência*⁷. É nesse espírito que, com a ajuda de alguns amigos⁸, acreditando vislumbrar uma oportunidade, empreendi a constituição, na Universidade de Paris X-Nanterre, de diplomas (universitários) ditos de *Humanidades modernas socioeconômicas* ou *sociohistóricas* [*Humanités modernes socioéconomiques* ou *sociohistoriques*], adaptando os cursos instituídos e permitindo a emissão de respectivamente um duplo diploma de graduação [*licence*] em sociologia e ciências econômicas ou um duplo diploma de graduação em sociologia e em história. Com base nesses duplos diplomas, é expedido um diploma *magistère* conjuntamente por Nanterre e pela ENS Cachan⁹ a cerca de quarenta estudantes (os *normaliens* de Cachan e mais duas dezenas de estudantes admitidos mediante exame de documentação) que seguem, além disso, para outros ensinamentos específicos em Cachan. O traço que distingue esses diplomas de humanidades modernas, e que atraiçoa sua vocação à interciência, é o fato de que, alicerçados nos pilares dos diplomas de graduação (*licences*) e de mestrado expedidos, eles igualmente comportam dois sólidos arcobotantes, sob a forma de ensinamentos substanciais em filosofia política e em etnologia.

A experiência permitiu reunir mediante um objetivo comum, sem que qualquer um perdesse, nesse ponto, a sua identidade, colegas até então amplamente desconhecidos uns dos outros, e permitiu sobretudo responder a uma aspiração fortíssima dos estudantes. Talvez não seja inútil observar que, nesse ocorrido, foi a sociologia que desempenhou o papel de plataforma, de denominador comum e de tradutora.

⁷ Cf. **La Revue du MAUSS semestrielle** n. 10, "Guerre et paix entre les sciences. Disciplinarité, inter et trans-disciplinarité", 1997, 2º semestre.

⁸ Aos quais quero aqui agradecer, em especial pela ajuda eficaz e desinteressada: Annie Jacob, Philippe Casella, Roger Frydman e Pascal Combemale.

⁹ Trata-se da *École normale supérieure de Cachan*. O termo *normalien* que aparece em seguida designa um estudante de uma Escola Normal ou de uma Escola Normal Superior. [N.T.]

Nesse caso, tratou-se de um engajamento ou de um simples envolvimento, um pouco forçado, no ensino e na pesquisa? O caso, sem dúvidas, encontra-se na fronteira entre ambos. Se observamos, não obstante, que se tratou de fazer nascer e consagrar uma lógica de ação coletiva que em nada preexistia, e de atenuar, assim, uma deficiência profunda do político, de fazer política em lugar dos políticos¹⁰, parece-me ser possível falar de engajamento no sentido que tentamos precisar.

A economia plural

Meu segundo engajamento da época foi tanto mais irrecusável. Na esteira das reflexões que eu já conduzira no âmbito de *La Revue du MAUSS* a respeito da presente necessidade, para dar plenas chances à pluralidade dos valores últimos, de romper com a hegemonia e o monoteísmo do valor-trabalho, de facilitar a livre escolha (mediante coerção) das condições de existência material e de caminhar na direção de um rendimento mínimo (moderadamente) incondicional, tomei, em 1995, a iniciativa de experimentar uma espécie de reunião simbólica de todos os autores, sociólogos, economistas, filósofos, ensaístas ou militantes associativos que me parecessem refletir na mesma direção. O que todos eles possuíam potencialmente em comum era, a meu ver, (1^o) constatar que tanto as políticas ultraliberais desregulacionistas quanto as políticas socialdemocratas e keynesianas clássicas reformadas fracassaram em retirar nossas sociedades do desemprego; (2^o) que seu fracasso era devido ao fato de que elas não mensuravam a amplitude da crise afetando a condição salarial e a conseqüente impossibilidade de preservar o acesso universal ao emprego assalariado estatutário em tempo integral por toda a vida para todos, salvo caso sejam profundamente alteradas as regras do jogo; (3^o) que, diante

¹⁰ Dado o perfeito bloqueio das políticas de educação na França, muito em breve se tornará urgente que os educadores empreendam, eles mesmos, a reforma da educação em lugar dos ministros.

das políticas liberais que põem todas as suas esperanças somente no mercado, e das políticas neokeynesianas que atribuem o essencial das suas ao Estado e à função pública, já é mais do que tempo de aprender, ou de reaprender, a ter esperança na sociedade e a raciocinar de seu ponto de vista.

Por outro lado, o que os separava e impedia de perceber a coerência virtual dessa posição que eles esboçavam a todos era, evidentemente, um conflito maior e, em aparência, irremível sobre a questão do rendimento mínimo incondicional. Entre aqueles que apenas prometiam a alocação universal e os que não queriam ouvir falar da menor eventualidade de desmembrar trabalho e rendimento o abismo parecia intransponível¹¹ (MAUSS, n. 7). No entanto, eu tinha a convicção de que a antítese era, em parte, retórica, tecida de desconhecimentos e processo de intenções cruzados, e de que talvez fosse possível superá-la. Eu propunha, então, uma primeira redação de um texto, publicado por fim no jornal *Le Monde* de 28 de junho de 1995, sob o título *Appel à débattre sur le chômage* [Convocação ao debate sobre o desemprego], que tentava definir, notadamente sobre essa questão do rendimento incondicional, uma posição média plausível, insistindo na necessidade de fazer evoluir a RMI¹² em direção à irrevogabilidade e à sua cumulatividade de princípio com outras fontes de renda. O bastão foi, então, tomado por Jacques Robin, Patrik Viveret e a revista *Transversales*, depois por Jean-Louis Laille, trazendo em sua esteira autores ligados à revista *Esprit*. Reescrita e revisada sucessivamente (no que o fax facilitou muito), escrevia-se assim de maneira plural, cada qual reforçando o que lhe importava particularmente, um texto que insistia na interdependência estreita entre três séries de medidas a tomar: (1^o) a diminuição do tempo de trabalho ligada a uma política de redistribuição ativa dos empregos existentes; (2^o) uma política de encorajamento sistemático ao terceiro setor associacionista

¹¹ Cf. *La Revue du MAUSS semestrielle* n° 7, "Vers un revenu minimum inconditionnel?", 1996, primeiro semestre.

¹² *Revenu Minimum Inconditionnel* (Renda Mínima Incondicional). [N.T.]

e à economia solidária; (3º) uma evolução generosa da RMI, “irrevogável independentemente de as ações de inserção terem falhado, e cumulável com outros recursos” – para retomar os termos da formulação final devida a Jean-Michel Belorgey, um dos pais históricos do RMI. Sobre essas bases havia inicialmente 35 signatários, alguns muito marcadamente de esquerda, como André Gorz, Antonio Negri ou Alain Lipietz, outros mais moderados, acalorados partidários da alocação universal ou da renda de existência (Jean-Marc Ferry, Yoland Bresson) ou intransigentes adversários (Bernard Perret, Guy Roustang, Daniel Mothé), defensores da redução do tempo de trabalho como Guy Aznar ou apóstolos do terceiro setor e da economia quaternária (Roger Sue), ativos militantes da economia solidária e da luta contra o desemprego (Annie Dreuille, Annie Berger, Maurice Pagat) etc.

O que poderia não ter passado de um apelo entre tantos outros conheceu um destino melhor. Na leitura deste texto, escrito por ninguém em particular, cada qual percebeu que suas próprias posições eram menos distantes do que o previsto das dos outros e que elas eram, de fato, complementares. Foi assim que se constituiu uma associação de 1901¹³ desejava de aprofundar a discussão e as convergências, ampliando a rede de simpatizantes na França e no exterior¹⁴. Na França, juntaram-se à demanda pessoas tão variadas quanto Dominique Méda, Robert Castel, Jean-Pierre Dupuy, Catherine Paradeise, Piere Larroutourou etc. No exterior, traduzido em uma dezena de línguas, recebeu um número de adesões e manifestações de simpatia que cria a imagem possível de uma espécie de Internacional informal dos partidários da “economia plural”, i.e., nem exclusivamente mercantil ou estatal, nem mercantil-estatal, mas incorporando

¹³ L'Association de l'Appel Européen pour une Citoyenneté et une Économie Plurielles.

¹⁴ Todas essas ideias foram apresentadas e defendidas em um livro: Aznar Guy, Caillé Alain, Laville Jean-Louis, Robin Jacques et Sue Roger, *Vers une économie plurielle*, 1997, Syros, coleção *Alternatives Économiques*.

o princípio de reciprocidade e associacionismo¹⁵. Uma Internacional na qual o autor de referência mínima e primeira seria, sem dúvidas, Karl Polanyi¹⁶.

DA ABORDAGEM TÍPICO-IDEALISTA. *PARTIDA...*

Evidentemente, essas duas tentativas de engajamento devem ser julgadas do ponto de vista de suas pertinências epistemológica e pedagógica, para uma, e econômica e política, para a outra. Elas têm também uma pertinência sociológica? Se consideramos a sociologia como uma ciência exclusivamente empírica e positiva, independente de todo envolvimento normativo, então a resposta é claramente não. Se, ao contrário, como sustentei anteriormente, assumirmos que a sociologia deve se sacrificar também, e mesmo antes de tudo, ao quarto imperativo epistêmico, o imperativo normativo, então não será absurdo questionar em que essas experiências, aparentemente externas ao campo do discurso sociológico, participam dele apesar de tudo. Para esse propósito, uma comparação com o método típico-ideal weberiano será, cremos, esclarecedor. No seio dos infinitos matizes da realidade, o tipo ideal reúne um conjunto de traços de comportamento que apresentam um ar familiar, caricaturando-os. Ele tenta evidenciar sua inteligibilidade comum mostrando a partir de qual

¹⁵ Entre os aderentes e simpatizantes, assinaram: Claus Offe, Hans Joas, Steven Lukes, Michael Walzer, Robin Cook, Gianni Vattimo, Mary Douglas, Roberto Esposito, Marco Revelli, Pierpaolo Donati, Miguel Tezauros etc., para nos restringirmos aos intelectuais, que são mais facilmente reconhecidos em nossos meios.

¹⁶ Essa experiência promissora chegou a seu fim com a chegada imprevista ao poder da Esquerda plural e com o retorno momentâneo de um certo crescimento o qual pôde fazer acreditar que tudo fosse recomeçar como antes. A redação coletiva do *Manifeste convivialiste* pode ser considerada como uma ressurgência dessa primeira tentativa. [No Brasil, o *Manifesto Convivialista* vem sendo publicado pela Editora Annablume.]

sentido dominante se organizam e, enfim, espera servir para melhor compreender a realidade, permitindo mensurar justamente em que ela **não** é conforme o tipo ideal racionalizado assim construído. Sabemos que nessa construção de tipos ideias Weber privilegia – ou presume-se que ele privilegie – a interpretação do sentido da ação em termos de racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*). Portanto, é o desvio da norma epistêmica da racionalidade instrumental o que o tipo ideal faz aparecer em primeiro lugar. Além disso, a determinação de Weber é – ou supõe-se que seja – exclusivamente cognitiva e nulamente normativa. É unicamente com vistas a esclarecer positivamente a realidade que o sociólogo se questiona em que ele difere do painel ideal que ele constrói.

Dêmos, entretanto, um passo a mais. Pois, depois de tudo, os ideais de uma sociedade fazem parte de sua realidade e até mesmo a constituem. Mesmo um sociólogo inteiramente positivo sem dúvida concordaria conosco nesse ponto. Mais precisamente, a “realidade” de uma sociedade não consiste na distância na qual ela se mantém em relação aos seus próprios ideais? Sob essa ótica, não é suficiente tomar ciência da distância da realidade em relação à única racionalidade instrumental. É igualmente importante, e talvez mais, avaliar ao mesmo tempo as contradições entre os valores reclamados por uma sociedade – seu “politeísmo” – e sua impotência para explicitá-los e comparar-se a eles. A distância na qual ela se encontra em relação à sua própria racionalidade axiológica (*Wertrationalität*). Ora, a natureza exata bem como o grau de efetividade e de coerência dos seus ideais não poderiam ser determinados *a priori*. Ninguém pode conhecê-los antes que eles sejam postos à prova. É aí que reside uma das legitimações do engajamento do sociólogo enquanto sociólogo: contribuir para o parto, para a “revelação” – no sentido em que os economistas falam de preferências reveladas –, e para a elucidação de uma normatividade da qual a sociedade ou tal e tal sujeito coletivo estão grávidos, e que os trabalha, mas que eles não ousam assumir e não chegam nem mesmo, no mais das vezes, a reconhecer como tal. E, no caminho de volta, considerar a dificuldade dos sujeitos coletivos para enunciar a normatividade imanente à sua prática

e à situação na qual eles se encontram como uma via de acesso privilegiada para a análise das contradições e dos bloqueios da realidade.

Vemos que, ao lado do método típico-ideal, medindo a distância apresentada pelas ações concretas à racionalidade instrumental, há, portanto, lugar (e mesmo um lugar necessário) para uma abordagem típico-idealista¹⁷ através da qual, pondo em jogo sua própria normatividade, o sociólogo tenta apreender a distância da sociedade à sua racionalidade axiológica, aos valores que ela professa ou crê professar. O trabalho propriamente sociológico deve então se concluir, percorrendo novamente as exigências epistêmicas em outro sentido: após ter tentado tornar visíveis certas implicações normativas inerentes à realidade social, aprofundar sua interpretação e retomar com novo fôlego o trabalho de descrição e conceptualização teórica, perguntando-se por que e como tal sociedade ou tal grupo não foram capazes de realizar os valores que professam. Ou acreditam professar. O que implica, por sinal, distinguir entre valores aparentes e valores efetivos¹⁸.

¹⁷ Que nós qualificamos assim, evidentemente, além do fato de sua simetria com o método típico-ideal weberiano, para permitir àqueles aos quais essas proposições exasperariam que melhor e mais facilmente denunciem-na como tipicamente idealista.

¹⁸ Eu encontro muitas ressonâncias entre o método típico-idealista que eu esboço aqui e a abordagem aplicada por Bruno Latour em seu primeiro livro, **Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes**, La Découverte, 2012 [em espanhol: **Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos**, Buenos Aires: Paidós, 2013, tradução de Alcira Bixio; em inglês: **An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns**, Cambridge (MA): Harvard University Press, 2013, tradução de Catherine Porter]. Não é suficiente dizer, escreve B. Latour, como ele fazia há dez anos, que "nós jamais fomos modernos". É preciso saber ainda o que nós fomos na realidade. Muitas coisas, acima de todas, porque nós fomos dispersos entre diferentes "modos de existência", tendo cada qual seu regime de verdade ou de felicidade, de erro ou de infelicidade próprias (Boltanski e Thévenot falam de cidades, mas, mesmo se o projeto é comum, como o de M.

Existe, portanto, uma dimensão heurística e cognitiva da utopia e do “idealismo”. E, além disso, simetricamente, o que há de mais utópico e idealista, não apenas positivamente mas também axiologicamente, que a teoria do equilíbrio geral em economia ou o tipo ideal weberiano da autoridade racional-legal, por exemplo? Resta, evidentemente, que o ideal ou a utopia que o sociólogo ou o *social scientist* formula ou explicita, na tentativa de fazê-los ocorrer, somente é susceptível de esclarecer a realidade se, de fato, esta os traz consigo como um de seus possíveis objetivos e se não são apenas o fantasma de um indivíduo isolado. No nível de efetividade do ideal emanado pelo percurso típico-idealista, nada permite certezas *a priori*. Só a experimentação decide em último caso. Mas a apreciação

Walzer em *Spheres of Justice*, é bem diferente colocar em destaque o irredutível pluralismo das sociedades modernas... ah, não, eu estava esquecendo, “nós jamais fomos modernos”). Anuncia-se apaixonante o projeto de distinguir entre o que os Modernos (que se creem como tais) disseram deles mesmos e os valores que realmente os animaram, e que são talvez partilháveis e universalizáveis. E é necessário ainda um terceiro relato, dado pelo autor, da relação entre os dois primeiros, e que é submetido, via internet e nesse livro, à crítica e discussão abertas no quadro do que ele denomina humanidades digitais. As harmônicas com a abordagem que eu qualifico de típico-idealista – levar a sério os valores dos grupos ou das sociedades para perguntar-se por que e como eles não se realizaram –, aparece claramente quando B. Latour escreve, por exemplo: “Eu farei como se eles (os Modernos) não tivessem conseguido desta vez, em teoria, encontrar o meio de respeitar seus próprios valores” (p. 26). O projeto é ambicioso, no bom sentido do termo. O trabalho de formiga, de percepções e de análises apaixonantes. Mas pode-se duvidar que ela desemboque efetivamente em uma escrita experimental coletiva dado o quanto aquilo que se espera e que é apresentado necessita da parte do leitor de conhecimentos latourológicos bastante sólidos. O enviesamento está sem dúvida no fato de que Latour não força a reflexividade sobre seus próprios valores, sua própria *Wertbeziehung*, e crê poder abrir mão porque suas análises decorreriam da pesquisa etnometodológica, por um lado, e da abertura ao debate coletivo, por outro. Difícil não suspeitar aqui do risco de que o normativo e o descritivo colidam e se interpenetrem [*télescope*], como se o primeiro pudesse decorrer quase naturalmente do segundo.

da plausibilidade do ideal normativo não é, por isso, abandonada ao arbitrário. A provação da realidade permite ver, rápido o bastante, o que “pega” e o que não pega, o que pode ou não pegar e por quê. No caso da experiência dos diplomas de humanidades modernos, não me sentiria suficientemente forte nem legítimo para aventurar-me se uma chamada publicada alguns anos atrás em *La Revue du MAUSS* e inspirada pelas mesmas considerações não houvesse recolhido cerca de 200 assinaturas de professores e *maîtres de conférences* das universidades, bem como de pesquisadores do CNRS¹⁹, testemunhando sua preocupação em não se fechar nos sectarismos disciplinares para todo o sempre. Igualmente, eu por certo não teria persistido no caminho da formulação, no final das contas política, de um projeto de economia plural se o esboço de redação de uma chamada não tivesse muito rapidamente recebido um eco palpável²⁰. Salvaguardas necessárias para que nos asseguremos de que não estamos delirando.

Mas que não desembocariam necessariamente em nenhuma certeza. Acordos momentâneos podem-se produzir por uma infinidade de más razões e repousar sobre múltiplas falsas aparências. Nada me leva a supor que tal teria sido o caso para as Humanidades Modernas que seguiram seus caminhos durante uma dezena de anos²¹. O projeto de uma economia plural, de uma forma de welfare renovado – é bem disso que definitivamente se trata –, pôde, por outro lado, parecer desaparecer. Definitiva-

¹⁹ O Centre National de la Recherche Scientifique (ou Centro Nacional de Pesquisa Científica, em português) corresponde, hoje, ao maior organismo público de pesquisa na França, atuando em diferentes áreas. [N.T.]

²⁰ É verdade que a tendência das chamadas (*Appels*) e outras petições é, em parte, um pouco ridícula. Mas há aqui ao menos um meio de se contar e de se dar uma primeira estimativa das possibilidades de efetividade de um engajamento normativo.

²¹ É com a análise precisa das razões pelas quais a experiência capotou definitivamente que entraremos realmente no coração da abordagem sociológica. É um outro trabalho...

mente? Nada é menos certo. Observemos, primeira-mente, que a perspectiva de uma renda mínima incondicional, que passou por totalmente utópica ainda ontem, ganha dia após dia novos partidários entre os economistas, mesmo sob a forma radical da alocação universal, e que, sob a forma moderada, que nós preconizamos (uma RMI irrevogável e cumulável, para ser breve), ela está a caminho de tornar-se majoritária entre os economistas que se preocupam com outras coisas para além de seus meros modelos²². Observemos ainda que no final das contas é este projeto de economia plural que inspirou amplamente²³ uma Esquerda plural que chegou ao poder quase por acaso, sem acreditar em seus próprios olhos. A lei sobre as 35 horas, o encorajamento aos empregos dos jovens, a empregos de um novo tipo, a (modesta) melhoria dos mínimos sociais e a flexibilização de certas modalidades de sua concessão (vencimentos elevados a 1000 horas), tudo isso reproduz num eco ensurdecido os três eixos da chamada que, desde então, pode parecer menos necessário²⁴. Conjecturemos que certas ideias-forças deverão ser em breve reafirmadas. Logo que aparecer, como tem dado sinais, que a maioria plural terá perdido o essencial de sua aposta por ter considerado a maior parte dessas medidas como meios técnicos e não, igualmente, como fins, e porque ela terá continuado

²² A nota recente publicada por Roger Godino na Fundação Saint-Simon é, sob esse ponto de vista, extremamente reveladora porque, durante numerosos anos, discutimos com esse movimento precisamente sobre esse ponto.

²³ Inspirada como? Por que meios? A resposta não é clara e reporta a uma reflexão mais poderosa sobre a maneira pela qual se forma a tendência do momento (*l'air du temps*). Resta que a Esquerda está subitamente posta a debulhar as temáticas – notadamente a RTT [*réduction du temps de travail*: redução do tempo de trabalho] – a respeito das quais ela apenas professava hostilidade ainda um ou dois meses atrás.

²⁴ Aqui também há todo um trabalho de análise empírica a efetuar. Eu dei alguns elementos em resposta às proposições de Denis Clerc. Cf. A. Caillé, “Quels fondements pour une fiscalité équitable ?”, *L'économie politique* n. 47, 2010.

a raciocinar do ponto de vista da economia administrada e não do da autonomização da sociedade civil e da renovação democrática. Então, será o tempo de tentar provocar outros agrupamentos, sobre uma base reflexiva melhor garantida, já que enriquecida pelo confronto dos ideais postos à prova na realidade e em sua deformação²⁵.

E REGRESSO...

Resta que na França, na Europa, e *a fortiori* no plano mundial, essa corrente de pensamento, polanyana, da “economia plural”, não consegue no momento se autonomizar e se exprimir claramente no campo das ideias e no plano político. A se tornar visível como tal. É aqui que se encontra o problema, legitimamente evocado tanto por F. Dubet que por M. Callon, da realização ativa em objetos e em centros de poder e de cálculo das ideias das quais o sociólogo fez-se o porta-voz. E se coloca também a questão do prosseguimento de seu engajamento e de sua escolha entre uma conversão mais completa à política ou um aprofundamento do trabalho sociológico propriamente dito. Sabe-se que os grandes sociólogos quase sempre não foram grandes políticos. Nem Tocqueville, nem Weber, nem Mauss, para citar aqueles que mais ou menos se lançaram na aventura, chegaram a verdadeiramente cristalizar suas ideias políticas. Somente Marx conheceu o sucesso, mas, convenhamos, não sem ambiguidades.

Permanecer, ingressar na sociologia ou entrar para a política? O acúmulo das duas funções pode ser fecundo. Mas a questão da escolha não é menos pertinente. Ora, esclarecido pela história dos grandes, parece que a escolha mais sábia para um pequeno sociólogo é, pois, a de não aspirar demais transpor o limite, e dar meia volta em direção à análise sociológica. Enriquecida

²⁵ Preservo essa passagem envelhecida tal qual eu a havia escrito porque ela não predizia tão mal assim...

de lições sobre o fracasso. Tal é a função, e a justificação, da abordagem típico-idealista: perguntar-se sobre o que no real resiste ou resistiu ao seu próprio declive – a pelo menos um dos seus próprios declives –, que o sociólogo se esforçou para evidenciar, seguindo o seu próprio declive.

Este não é o lugar para empreender essa análise, que deveria, para ter êxito, iluminar certos traços inquietantes da sociedade francesa atual e sua extraordinária rigidez (pré-cadavérica?). Tudo o que a impede de confrontar realmente a crise de emprego e de integração social do assalariado: a resistência à uma flexibilização da norma salarial que colocaria demasiadamente em questão a divisão sexual dos papéis sociais; a recusa de toda partilha do trabalho à qual prefere-se a constituição de uma sociedade em vias de guetização e onde as crianças da imigração são essencialmente quem paga o pato; a incapacidade da sociedade civil e do mundo associativo de reivindicar sua autonomia com relação ao Estado e de se pensar como os agentes de uma democratização de base e, apesar disso, tão necessária e urgente etc. Não poderíamos resumir aqui uma análise que permanece ainda quase totalmente por ser efetuada. E que, na linha do horizonte, também coloca a questão do tipo de trabalho e de teorização sociológica que nos parece desejável.

Assumir a normatividade

É sobre esse ponto que nós gostaríamos, para finalizar, de pontuar ao mesmo tempo acordos e divergências com as análises apresentadas por Michel Callon na abertura deste debate sobre o engajamento do sociólogo. O acordo é quase total sobre a quase totalidade de seu belo artigo. Sim, o sociólogo vê seu papel definido em uma sociedade democrática na qual ele intervém como aquele que é o porta-voz e o “performador” da realidade social ao fim de uma “longa cadeia de tradução formatada pela experiência e que torna falantes entidades até então mudas e silenciosas”. Sim, mais uma vez, em certo sentido,

à ideia de atribuir ao sociólogo um papel de “abelha coletora”, que “tece equivalências, constrói similitudes”. Mas a questão que se coloca é a de saber onde colher, e o quê, e para qual colmeia contribuir. M. Callon reconhece lucidamente a dificuldade: “Todos os atores reflexivos e emergentes se equivalem? Devo dizer que eu não consigo avançar a partir dessa questão que está na fronteira da moral e da política”. Em resposta a essa dificuldade, entretanto, e é aí que o golpe dói, ele se limita a enunciar sua própria moral ou deontologia: valorizar “esta faculdade constante que os atores possuem de se desgarrar dos laços tecidos por suas ações, ...de se desligar para se ligar de outra maneira”. Ou ainda: “ir em direção aos atores que se dão como razão de ser esse trabalho de desligamento e de ligação, ligar-se a eles para facilitar seu desligamento, e desligar-se quando eles forem pegos em suas novas ligações, tal me parece ser a única moral a seguir”²⁶.

Nunca realmente lá, sempre alhures e mais alhures que alhures, tal seria a forma moderna do sociólogo sem laços, do *freischwebender Intellektual*²⁷ pós-moderno. Daquele que ajuda a que tudo o que é sólido se desmanche no ar. Ora, é claro que uma tal resposta não é aceitável. Devemos ligar-nos a grupos que elaboram ou professam valores indefensáveis, sejam eles os do desligamento (por exemplo, o desligamento com relação a toda exigência de justiça social) e abandonar o campo daqueles que permanecem fiéis a ideais honrados, apenas pelo prazer de mudar um pouco? E esquecer que o conflito social se desdobra em nome de concepções antagonistas da justiça? Eu entendo bem que todos esses vocábulos envelheceram: a justiça, o verdadeiro, a democracia etc. Mas não vemos muito bem como o sociólogo

²⁶ Michel Callon, “Ni intellectuel engagé, ni intellectuel déagé : la double stratégie de l’attachement et du détachement”, in **Sociologie du travail**, vol. 41, 1999, p. 76 *et seq.* [N.T.]

²⁷ A expressão, que remonta provavelmente aos trabalhos de Alfred Weber e, posteriormente, de Karl Mannheim, conota o intelectual que paira (*schweben*), flutuando livremente em sua elaboração. [N.T.]

poderia ser pertinente se ele não estivesse também, tal como aqueles em nome dos quais ele pensa falar, envolvido nesses significantes e nas lutas e debates que eles implicam e estruturam. E engajado, nesse caso. É bom aderir aos grupos de reflexividade emergente. Mas sob a condição de que isso contribua também para a própria reflexividade normativa emergente do sociólogo.

Vemos bem o dilema. Ou o sociólogo abandona à filosofia o monopólio da discursividade normativa, e ela esmorecerá por insignificância. Ou lhe será necessário renovar os laços com a sua própria tradição e se colocar à altura de elucidar a modalidade específica de sua normatividade esclarecendo as condições, o alcance e os limites de uma teorização sociológica geral. Se, como pensamos que seja a sua vocação, a sociologia se engajasse nesse caminho, ela não escaparia à tarefa de dever elaborar uma antropologia normativa que seria então parte integrante dos seus objetivos. É uma tal perspectiva que serve de alguma maneira como ideal regulador para o trabalho efetuado por *La Revue du MAUSS*. Apesar do imprevisível sucesso que esta última tenha conhecido no final das contas, é preciso reconhecer que essa perspectiva, que vê na atividade sociológica uma outra maneira de fazer filosofia moral e política, não suscita a adesão majoritária dos sociólogos. O método típico-idealista estaria, aqui, em falta? O futuro dirá.

Um mapeamento das possibilidades de pesquisa em música sob a perspectiva das Ciências Sociais

FERNANDES, Dmitri Cerboncini; SANDRONI, Carlos.
Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência. Curitiba: Prismas, 2016, 334p.

Carla Delgado de Souza¹

Resenhar um livro não é tarefa simples – é preciso lê-lo com cuidado, e tratá-lo como objeto analítico. Essa tarefa fica mais complicada quando se trata de um livro cujo conteúdo pretende ser um panorama das produções de cientistas sociais sobre música na atualidade, tendo como colaboradores autores de diferentes tradições disciplinares dentro deste conjunto que se chama “Ciências Sociais”. Muitas vezes, livros com muitos colaboradores perdem organicidade ou o argumento que eles pretendem defender não fica claro.

Estes problemas, contudo, ficam mais leves quando se trata de uma produção bem organizada, que conta com contribuições igualmente atraentes e que procuram conversar entre si. Felizmente, este é o caso da coletânea *Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*, organizada pelos Profs. Drs. Dmitri Cerboncini Fernandes e Carlos Sandroni e publicada em 2016 pela editora Prismas. Isso ocorre porque o livro, que conta com 13 textos (incluindo a introdução e a apresentação), foi gestado no *I Simpósio Internacional de Música e Ciências Sociais: teoria, método e fronteiras*, que teve lugar

¹ Docente e pesquisadora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, Brasil. Contato: delgadodesouza@gmail.com.

na Universidade Federal de Juiz de Fora em novembro de 2013. Desde então, as comunicações orais dos pesquisadores amadureceram e tornaram-se capítulos do livro, que se divide, segundo argumenta Dmitri Fernandes, em duas partes: a primeira, na qual se deslinda a primazia por questões metodológicas, e a segunda, em que os artigos examinam com mais acuidade determinados gêneros musicais.

Compondo a primeira parte, temos cinco contribuições de peso. Frederico Barros, em seu artigo “Sociologia da música: entre o rigor historicista e a crítica de arte”, afirma que os trabalhos sociológicos sobre música deveriam atentar para questões de cunho estético, uma vez que o autor faz uma clara defesa dos trabalhos acadêmicos que buscam analisar o máximo de dimensões possíveis ao versar sobre música, incluindo aspectos tidos como classicamente pertencentes ao domínio analítico da Musicologia. Concordando com o autor, acrescento que trabalhos que se encontram em regiões de fronteira do conhecimento têm a árdua tarefa de dominar aspectos analíticos múltiplos. Quando se pesquisa sobre uma forma expressiva é fundamental ter em mente a necessidade de colocar nossos ouvidos e olhos em direção ao “objeto” de pesquisa, compreendendo-o também a partir das sensibilidades que ele suscita.

O texto de Marc Adam Hertzman, aliás, é um exemplo de como as Ciências Sociais precisam estar conectadas com os modos de ver, ouvir e fazer de nossos “nativos”. Com um tema pouco explorado, o autor debruçou sua análise acerca de um membro da tradição sócio-antropológica uspiana que escreveu, em 1967, um livro “fora de moda” sobre trabalhadores negros das rádios paulistanas: João Baptista Borges Pereira. De acordo com Hertzman, nos anos 1960 e 1970 as Ciências Sociais se consolidavam como áreas científicas no Brasil, em meio a uma disputa de domínios com os folcloristas e outros “estudiosos do social”. Era preciso marcar distinções de método e também estabelecer, mesmo que duramente, quais eram os objetos dignos de estudo da Sociologia e da Antropologia. Nesse sentido, o livro *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo*,

de Pereira, foi uma exceção e o autor nos mostra o porquê disso, cotejando essa produção com as teses de Florestan Fernandes sobre a integração do negro na sociedade de classes, assim como com a recepção do livro por Roger Bastide.

O artigo de Anaïs Fléchet, “Música e relações internacionais: o conselho internacional da música, a UNESCO e a guerra fria”, também lança luz sobre um tema pouco abordado: a relação da música com as relações internacionais e a expectativa, compartilhada por muitos, de que a música possa proporcionar a paz. Várias são as experiências com grupos musicais na busca por esse ideal na atualidade. Contudo, o interesse da autora é iluminar as ações e as possibilidades do Conselho Internacional de Música (CIM) durante o contexto da Guerra Fria. Isso foi possível graças a uma pesquisa nos arquivos do CIM e no arquivo histórico da UNESCO, que permitiu que a autora fizesse uma historiografia das relações culturais internacionais no período de 1945 a 1975.

Se podemos afirmar que as inovações metodológicas dos artigos de Fléchet e de Hertzman se devem aos seus objetos de pesquisa pouco tradicionais, que demandaram uma abordagem criativa e inovadora dos pesquisadores, o mesmo não acontece com o tema escolhido por Dmitri Cerboncini Fernandes, que trabalha com sonoridades largamente estudadas no cenário brasileiro: a música popular urbana e, especialmente, o samba e o choro. Não é à toa que o autor começa seu texto argumentando que há, na atualidade, uma consolidação de um campo de estudos, dentro das Ciências Sociais, destinado ao estudo de musicalidades distintas. Nesse sentido, seu texto lida com uma ampla bibliografia acadêmica sobre o samba e o choro entre os anos 1930 e 1970, de forma a evidenciar métodos e formas de abordagem usados pelos autores que ajudaram a construir essa área de investigação.

Finalizando a primeira parte do livro, há o artigo de Charles Kischbaum, que propõe o uso de metodologias quantitativas de pesquisa para estudos sociológicos de música, usando, para isso, o tema de sua pesquisa relacionado a redes e estilos no

jazz. O argumento de Kischbaum vai ao encontro da defesa de que uma abertura a estudos quantitativos em Sociologia da Música pode ajudar no estabelecimento de padrões e tendências que podem guiar novas análises de cunho qualitativo.

Na segunda parte, somam à discussão seis contribuições que estão mais interessadas em apresentar análises de contextos específicos de pesquisa. Assim, o texto de Felipe Trotta tem como mote as trilhas sonoras de duas novelas que foram transmitidas em 2012 pela Rede Globo e que têm algo novo e comum entre si: a tentativa de representar modos de vida periféricos, em uma imbricação entre música, enredo narrativo e imagens. Na análise refinada do autor, as aberturas das novelas receberam destaque, uma vez que elas seriam os meios pelos quais os espectadores transitam de suas vidas comuns para a esfera lúdica do entretenimento. Além disso, o autor faz uma discussão sobre a trilha sonora das novelas, a caracterização e as falas de alguns personagens (assim como dos papéis que eles desempenham na trama), fazendo correlações com o imaginário vigente da periferia.

Gustavo Alonso escolheu como tema de sua investigação o “sertanejo universitário”, gênero musical que tem feito bastante sucesso. O grande mérito do texto é mostrar como se relacionam público e artistas a partir do advento da internet de banda larga, que desde 2005 está presente no Brasil. Também neste ano, segundo o autor, houve o surgimento de canais como *Youtube* – que permitem a divulgação de vídeos caseiros contendo gravações de músicas – e redes sociais como *Orkut* e *Facebook*, que ajudam na divulgação do material compartilhado. Com essas ferramentas, os “novos sertanejos”, geralmente oriundos da classe média urbana, fizeram sucesso mesmo antes de serem “descobertos” pelas tradicionais gravadoras. Por esse motivo, Alonso acredita ser necessário relativizar a tese acerca da indústria cultural proferida por Adorno, uma vez que ela não seria mais responsável pela criação de personas artísticas e nem pelo sucesso dos músicos.

A relação entre público e artistas também é o ponto central do artigo “Estruturas sociais do amor e do sexo e as emoções

erótico-dançantes no pagode baiano”, de Fernando de Jesus Rodrigues. Apesar de lidar com outro gênero musical, muitas questões colocadas por Alonso também são abordadas por Rodrigues: 1) Os músicos, sejam eles sertanejos ou pagodeiros, tendem a ganhar a vida, na atualidade, com a realização de shows, nos quais o contato com o público é direto; 2) Esse contato, que sempre foi importante, intensificou-se de tal forma que o público demanda participar do espetáculo e não mais contemplá-lo. No caso estudado por Rodrigues, as danças eróticas são momentos especiais para esse tipo de aproximação, na qual há até mesmo encenações de atos sexuais entre artistas e mulheres do público.

Preocupado em investigar hibridismos culturais, Arthur Coelho Bezerra realizou uma análise na qual a antropofagia teve lugar assegurado, a partir de três momentos: o Modernismo musical (cujo maior profeta foi, sem dúvida, Mário de Andrade), a Tropicália e o Manguebeat. De fato, nesses três movimentos artísticos a leitura do que é nacional é colocada em xeque, assim como a relação que esse nacional estabelece com o estrangeiro – que é de alguma forma incorporado no fazer musical. Se podemos dizer que as práticas antropofágicas desses três movimentos já haviam sido exploradas por outros pesquisadores, é fato que a breve associação que Bezerra faz da antropofagia como uma forma de bricolagem, nos termos lévi-straussianos, é uma inovação e uma surpresa, ainda mais em um artigo que começa falando de aculturação, termo que a Antropologia já abandonou há algum tempo.

O baião, gênero musical também já estudado antes por etnomusicólogos e sociólogos da música, recebe um tratamento inovador e cuidadoso no artigo “Arte, técnica, mercado e memória: o gênero musical baião”, de Elder Maia. Segundo o autor, o baião foi concebido em terras cariocas, no período de 1930 a 1950, por três nordestinos: Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. Sem deixar de enfatizar a criatividade dos artistas, Maia evidencia como houve um processo de criação de um imaginário sobre o Nordeste a partir das canções do

trio, que acabam atuando como “agentes tradicionalizadores”. O autor explora esse processo, no qual se estabelecem relações complexas entre arte, técnica, memória e mercado para a elaboração de uma música tida como “tradicionalmente nordestina” no Rio de Janeiro.

O último texto da coletânea é assinado pela antropóloga Marina Bay Frydberg, que realizou um estudo sobre a Escola Portátil de Música (EPM), instituição entendida como referência para o aprendizado de choro em todo o país. Segundo Frydberg, o projeto da EPM surgiu em 2000 e foi idealizado por Hermínio Belo de Carvalho, para proporcionar aos jovens desejosos de aprender a tocar choro um espaço de socialização e aprendizado desse gênero musical. O projeto deu tão certo que angariou muitos estudantes, crescendo muito nos últimos anos. A análise de como o aprendizado do choro se institucionalizou por meio da EPM é o foco do texto.

Com essa gama de discussões e abordagens, o livro *Música e Ciências Sociais*: para além do descompasso entre arte e ciência se constitui como uma leitura surpreendente, de tal forma que temos que concordar com os organizadores do livro quando eles dizem que na atualidade o campo de possibilidades de estudos sobre música a partir da perspectiva das Ciências Sociais é extremamente vasto, tanto no que diz respeito às abordagens metodológicas quanto aos próprios universos de pesquisa.

Novos paradigmas da produção musical independente no pós-internet

GALLETTA, Thiago. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2016.

Renato Gonçalves¹

A internet revolucionou a vida contemporânea e ainda estamos tentando entender seus reflexos – o uso do gerúndio, para abordar o assunto, é quase inevitável. Depois de seu advento, diversas práxis sociais, culturais e comunicacionais têm sido modificadas. Se a internet não as alterou completamente, o que costuma ser uma afirmação corriqueira entre os entusiastas das tecnologias, pelo menos ela tem oferecido novas possibilidades para velhas práticas. Apostando na percepção de que algo também foi ampliado no que diz respeito à indústria fonográfica, o trabalho de Thiago Galletta, *Cena musical paulistana dos anos 2010*, busca identificar e documentar as transformações pós-internet na “música brasileira”.

O objetivo da investigação de Galletta é claro: realizar um mapeamento da chamada “cena musical paulistana dos anos 2010”, buscando compreender quais fatores nos levam à ideia de que se configurou uma nova cena cultural nos últimos anos na cidade de São Paulo. Por se tratar de um trabalho que tem

¹ Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Mestre em Culturas Brasileiras pelo IEB-USP. Membro do GESC3 (Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo). Contato: r.goncalves.f@gmail.com.

o olhar sociológico como ponto de partida, o autor busca a todo o momento matizar os termos “artista independente” e “cena paulistana”, desenhando o que se apresenta como um campo de disputas simbólicas com posições mais ou menos definidas em torno de tais rótulos. Para essa tarefa, a pesquisa mobiliza falas de artistas e demais agentes, como jornalistas e produtores, além de resgatar, em uma perspectiva ampla, fatores de base que estivessem ligados, direta ou indiretamente, à formação dessa cena.

Na primeira das duas partes principais do livro, “Música e internet: a emergência de um novo mundo para a produção musical independente brasileira”, há um esforço para se estabelecer ligações entre as estruturas industriais e comunicacionais e a produção independente na experiência brasileira.

Ser um artista independente no Brasil não é algo novo e, por isso, no primeiro capítulo, “A produção independente brasileira antes da internet”, retoma-se a dimensão histórica do termo. Embora seja difícil precisar qual teria sido a primeira iniciativa independente no Brasil, o autor destaca o LP *Feito em casa* (1977), de Antônio Adolfo, gravado, prensado e comercializado de forma totalmente autônoma já na década de 1970. A partir da década de 80, a produção independente ganha fôlego com Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque e Grupo Rumo, artistas e bandas da chamada Vanguarda Paulistana, que obtiveram certo reconhecimento de público nos circuitos alternativos de shows.

No capítulo 2, “Música e internet: a emergência de um novo mundo para a produção independente brasileira”, Galletta adentra a seara da internet para compreender os seus impactos na produção, circulação e consumo de música. Ainda que seja reconhecido o caráter emergente dessas transformações, o autor consegue identificar e delinear, em ordem cronológica, ao menos quatro etapas das relações entre a internet e a música no Brasil.

A primeira fase (I), que vai de 1995 a 1998, foi marcada pelo início de novas práticas sociais mediadas pela internet. O *e-mail*, as primeiras plataformas de mensagem instantânea (como o ICQ e o MSN) e a possibilidade de criação de *sites* tornaram-se

importantes ferramentas para os artistas, agilizando a articulação necessária para a realização de shows e das demais rotinas da esfera da produção executiva.

Em um segundo momento (II), as plataformas de compartilhamento de música e as novas comunidades virtuais iniciaram uma longa disputa travada pelas grandes gravadoras contra as novas ferramentas tecnológicas. Entre 1998 e 2006, pode ser observado que o crescimento vertiginoso de *softwares* P2P, como o *Napster*, gerou novas formas de relacionamento entre os consumidores de música e os registros fonográficos, que agora não mais somente poderiam ser obtidos no formato físico e armazenados em coleções, mas também compactados no formato MP3 e organizados em pastas virtuais. Thiago Galletta aponta, nesse momento, duas novas tipologias de consumo musical: o *público passivo* e o *público interessado*. Grosso modo, o primeiro público, o *passivo*, seria atingido pelos produtos fonográficos difundidos nos meios tradicionais e *mainstream* de veiculação, como a televisão e o rádio; já o segundo, o *interessado*, chegaria aos registros a partir de interesses próprios e pesquisas individuais que se dariam através de circuitos virtuais e alternativos, composto por *blogs* e comunidades virtuais. Galletta mais a frente evidenciará que o *público interessado* será um dos principais articuladores para a nova cena.

A terceira fase (III), que vai de 2006 a 2009, é marcada pelo nascimento, no bojo da internet, de uma comunidade de gravadoras e artistas independentes. A partir de redes sociais, como *Orkut* e *MySpace*, esta última voltada exclusivamente para a divulgação musical, artistas de todo o Brasil começaram a estabelecer conexões com pequenas gravadoras e a alcançar e formatar uma massa de *público interessado* sem que fosse necessário fazer uso dos intermediários tradicionais, isto é, sem a necessidade de integrar meios massivos de promoção e publicidade. Além disso, destaca o autor, a popularização da banda larga no Brasil foi fundamental para o crescimento do número de usuários de internet e a melhora da velocidade de conexão que permitia, agora, uma maior adesão às plataformas

de *streaming* de vídeos, como o *YouTube*, que logo se tornariam um grande repositório de registros audiovisuais históricos e contemporâneos. A respeito deste último aspecto, Galletta aponta que o acesso a conteúdos em escala global vem possibilitando o acréscimo de repertório cultural do público e dos próprios artistas, como no caso do músico Thiago França, que entrou em contato com o *afrobeat* através de vídeos no *YouTube* e, desde então, tem incorporado elementos dessa manifestação musical de origem afriicana em suas composições.

Considerada como sendo a última fase (IV), iniciada em 2009, o momento atual é de crescimento de redes sociais, como *Facebook* e *Twitter*, e de utilização dessas plataformas como espaços importantes de visibilidade midiática. Nesse processo, pessoa física e figura pública se fundem e se confundem, e o artista pode se relacionar tanto com seus pares quanto com os demais agentes do circuito da cena musical, como jornalistas, *blogueiros*, produtores e, certamente, o público, borrando todas as fronteiras que outrora existiam. Observando a gestualidade do “curtir” e do “compartilhar”, o pesquisador afirma que, hoje, há “um movimento de constantes trocas, apropriações e reapropriações” (p. 92), o que justificará, em parte, a articulação, a coesão e a união de artistas independentes na cena paulistana.

Encerrada a primeira parte do livro, voltada para as complexas relações entre produção, circulação e consumo independentes e as evoluções da internet, Thiago Galletta direciona seu olhar para a “cena musical paulistana dos anos 2010”. No capítulo 3, o pesquisador elenca três dos principais aspectos que se destacariam em um contexto geral para além das questões regionais.

O primeiro procedimento da pesquisa, nessa etapa, foi o dimensionamento da produção independente em relação à produção fonográfica nacional. Produzir paralelamente ao grande mercado trouxe novos significados para algumas práxis da indústria. Gravar um disco, para os artistas independentes, passa a não ter mais como finalidade o objeto disco em si: torna-se um meio para gerar pauta na mídia e ajudar a fechar uma agenda de shows pelo país. Os estilos musicais, outrora

rótulos nas prateleiras do mercado, não são mais seguidos à risca, o que propicia experimentações estéticas e desestabiliza as narrativas de uma possível “tradição musical”, construída e alimentada, ao longo das décadas, pela própria indústria. As carreiras são administradas com certo grau de dificuldade, pois agora é demandado do artista um conhecimento muito mais completo do mercado. E, por fim, a produção independente aumenta vertiginosamente o número de lançamentos anuais, correspondendo a 90% desse montante, como aponta Mauricio Tagliari, proprietário da gravadora independente YBMusic, em fala citada por Galletta.

O segundo e último ponto destacado do contexto geral da produção independente é a relevância dos editais, das Leis de Incentivo à Cultura e dos circuitos independentes de fomento à produção artística. Sendo uma discussão extensa (devido à variedade de possibilidades), imprecisa (pois são de alta volatilidade as variáveis externas a ela) e, por vezes, polêmica (por serem muitas as visões e crenças a respeito do tema), é importante destacar que a música, dentre todas as artes, tem tido um lugar privilegiado em políticas públicas e iniciativas cooperativistas, sendo essas grandes forças propulsoras para a realização de discos e shows no Brasil nos últimos anos.

O breve capítulo 4, “Representações possíveis: a cena enquanto fenômeno artístico e cultural”, prepara a extensa discussão do capítulo 5, “Especificidade de São Paulo-SP [...]”. Matizando o termo “cena musical”, Galletta vai localizar, a partir das falas de alguns dos agentes mais relevantes da “cena musical paulistana”, impressões e percepções sobre o então agora. Por mais que não haja um consenso sobre esse fenômeno atual, que é classificado tanto como um “momento” quanto como indícios de uma nova “geração”, reconhece-se que a cena é estabelecida a partir de uma nova configuração. Nessa direção, São Paulo parece ser um dos espaços mais pertinentes para a realização de algo que se propõe enquanto novidade.

É de comum acordo que São Paulo, hoje, concentra a maior parte dos artistas independentes do Brasil. Porém, quais

bases materiais e simbólicas sustentam esse fenômeno? O autor, buscando responder a questão, elenca cinco dos principais aspectos: (1) condição econômica privilegiada dentro do país; (2) existência de um polo econômico-cultural relevante; (3) concentração de canais midiáticos; (4) presença de um território urbano alternativo; e (5) acesso facilitado às tecnologias de produção e divulgação. Tendo deixado claro essas especificidades, o pesquisador caminha para o final do livro, buscando evidenciar algumas das nuances da experiência musical independente na cidade que a caracterizaria como uma possível “nova cena musical paulistana”.

Uma vez que o disco deixou de ser a finalidade do trabalho do artista, como vimos anteriormente, os circuitos de casas de espetáculos em São Paulo são vitais para a manutenção dessa cena. Casas de pequeno e médio porte, como a Casa de Francisca, na região central da cidade, têm sido relevantes para a apresentação de novos artistas e projetos e, conseqüentemente, para a formação de público. A rede SESC-SP, instituição privada associada à FECOMERCIO, também tem se mostrado um circuito importante para a cena independente, uma vez que, além de disponibilizar seus teatros, distribuídos em 34 unidades na capital e no interior do Estado, oferece uma remuneração considerada justa aos artistas.

Estando alheios dos grandes meios de produção, circulação e consumo, os artistas independentes de São Paulo acabam por estabelecer, de forma orgânica, redes entre os agentes dessa cena. Dessa realidade, ocorre uma constante movimentação entre instrumentistas, compositores e intérpretes, que acabam circulando por entre projetos e bandas, tal como Galletta vai destacar na complexa e, por vezes, confusa trama de interconexões que nos serve de exemplo. Nela é possível perceber que um mesmo artista, quase sempre, chega a participar de dois ou mais projetos simultaneamente. A título de exemplificação, a intérprete Juçara Marçal fez parte, nos últimos cinco anos, da banda Metá Metá e do projeto “Sambas do absurdo”, além de ter desenvolvido um disco solo, *Encarnado*

(2014), no qual também estão presentes instrumentistas dos dois projetos mencionados. Tal variedade permitirá que o artista possa “viver de música” – o que muitas vezes é considerado como o “sucesso” de um artista independente – e, a longo prazo, acabará criando uma sonoridade própria e comum a todos esses projetos.

Por fim, há o relacionamento com os meios tradicionais e alternativos de mídia que, uma vez concentrados na cidade de São Paulo, têm desenvolvido projetos e programas especiais para dar vazão e visibilidade à cena paulistana. São dignas de destaque as iniciativas das jornalistas Roberta Martinelli, à frente do programa *Cultura livre*, da TV Cultura, e Patrícia Palumbo, que, mais recentemente, lançou a *Rádio Vozes*, uma rádio *on-line* voltada exclusivamente para a programação brasileira. Através do filtro midiático, a nova cena paulistana vai chegando ao público com ares de novidade e tendo seu rótulo fortalecido a partir do reconhecimento midiático.

O capítulo 6, que encerra o trabalho, “Que som é esse? Geração fora da prateleira [...]”, põe às claras o embate terminológico entre “MPB” e “música brasileira”. Se a primeira é considerada pelos agentes da cena paulistana como sendo um rótulo construído pela indústria fonográfica que, de certa forma, engessa o material artístico, a segunda é muito mais ampla e abarca todas as possibilidades estéticas dentro da realidade contemporânea. Sem se alongar muito nessa discussão, Galletta aponta para novos e possíveis desdobramentos de sua pesquisa.

Como evidenciamos já de início, o livro trata de um processo ainda em acontecimento. As atuais plataformas de *streaming*, como *Spotify* e *Deezer*, e as constantes reformulações dos algoritmos das redes sociais e do investimento pago dentro delas, por exemplo, ficaram de fora, o que indica que os reflexos das evoluções tecnológicas nas esferas de produção, circulação e consumo de música deverão ser constantemente dimensionados. Contudo, a discussão iniciada por Thiago Galletta se mostra relevante a partir do momento em que o pesquisador traça parâmetros para a análise, demonstrando que as questões vão muito além da própria internet.

LISTA DE PARECERISTAS – Vol. 8, n. 1 e 2 (2017)

Dr^a. Alexia Cruz Bretas (UFABC/SP)
Dr. Almir Cortês (UNICAMP)
Dr. Alysson Leandro Barbate Mascaro (USP/SP)
Dr. Amon Santos Pinho (UFU/Uberlândia)
Dr^a. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus (UFF/RJ)
Dr. Antônio José Romera Valverde (PUC/FGV/SP)
Dr. Antônio Rufino Vieira (UFPB)
Dr. Arthur Oliveira Bueno (Universidade de Erfurt/Alemanha)
Dr^a. Belmira Amélia de Barros Oliveira Bueno (USP/SP)
Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS/RS)
Dr. Bruno Cunha (UFSJ/MG)
Me. Bruno de Mattos Almeida (UNICAMP)
Dr. Carlos Eduardo Marquioni (UTP/PR)
Dr^a. Cecília Maria Pinto Pires (IMED/RS)
Dr^a. Claudia Junqueira de Lima Costa (UFSC)
Dr^a. Claudia Siqueira Baltar (UEL)
Dr. Clodomir Souza Ferreira (UnB)
Dr. Clovis Antonio Brighenti (UNILA)
Dr. Daniel Gouveia de Mello Martins (UNICAMP)
Dr. Daniel Pícaro Carlos (UEMS/MS)
Dr^a. Daniela Xavier Haj Mussi (UNICAMP/USP)
Dr^a. Denise Barata (UERJ)
Dr^a. Denise Rollemberg Cruz (UFF/RJ)
Dr^a. Dilnéia Rochana Tavares do Couto (UEAP/UFSC – AP/SC)
Dr. Diogo de Souza Brito (UFU/Uberlândia)
Dr^a. Elizabeth de Paula Pissolato (UFJF/MG)
Dr^a. Érica Ribeiro Magi (USP)
M^a. Érica Laurinda Amusquivar (UnB)
Dr. Fábio Durão (UNICAMP)
Me. Fábio Pimentel De Maria da Silva (USP)
Dr. Fabricio Pereira da Silva (UNIRIO)
Dr^a. Federica Gregoratto (University of St. Gallen)
Me. Felipe de Paula Góis Vieira (UNICAMP)
Dr. Felipe Gonçalves Silva (UFRGS/RS)
Me. Fernando Urueta Gutiérrez (UNICAMP)
Dr. Flávio Raimundo Giarola (CEFET/MG)
Dr^a. Franciele Bete Petry (UFSC/SC)
Dr^a. Francisca Ilmar de Sousa (Centro Universitário Estácio do Ceará/CE)
Dr. Gabriel Muniz Improta França (UFRJ)
Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (UNILA)
Dr. Gilberto Tedeia (UnB)

Dr^a. Gisela Lobo Baptista Pereira Tartuce (Fundação Carlos Chagas/SP)
Dr^a. Gisele Maria Ribeiro de Almeida (UFF/RJ)
Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira (UFPE)
Dr. Igor Tadeu Baggio da Silva (USP)
Dr. Joãozinho Beckenkamp (UFMG)
Dr. Jonas Rodrigues de Moraes (UFMA)
Dr. Jonas Soares Lana (IFRJ)
Dr. José Roberto Abreu de Mattos (PUC/SP)
Dr. José Rodrigo Rodriguez (Unisinus/RS)
Dr^a. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira (UFPel/Pelotas)
Dr^a. Lia Dias Laranjeira (UNILAB)
Dr^a. Luciana Rassier (UFSC)
Dr. Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA/MA)
Dr^a. Magda Guadalupe dos Santos (PUC/MG)
Dr. Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira (UFMG)
Dr^a. Marcia Tosta Dias (UNIFESP)
Dr^a. Maria Claudia Badan Ribeiro (USP/UNICAMP)
Dr^a. Marlene Holzhausen (UFBA)
Dr. Matheus Felipe de Castro (UFSC/UNOESC/SC)
Dr^a. Mariana Oliveira Arantes (UNESP/Franca)
Dr^a. Miriam Hermeto Sá Motta (UFMG)
Dr^a. Nilza de Oliveira Martins Pereira (IBGE)
Dr. Paulo Henrique Furtado de Araújo (UFF/RJ)
Dr. Paulo Marcelo Marcelino Cardoso (UFPB)
Dr^a. Priscila Gomes Correa (UFBA)
Dr^a. Rafaela Lunardi (USP/UFMA)
Dr. Rainer Câmara Patriota (UFOP/MG)
Dr^a. Regina Machado (UNICAMP)
Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa (UERJ/RJ)
Dr. Ricardo Pagliuso Regatieri (UFBA)
Dr^a. Roberta Guimarães Peres (UNICAMP)
Dr. Rodrigo Modesto Nascimento (UNIP/SP)
Dr. Rogério José de Almeida (PUC/GO)
Dr^a. Rossi Alves Gonçalves (UFF/RJ)
Dr. Silvio Ricardo Gomes Carneiro (UFABC/SP)
M^a. Simone Evangelista Cunha (UFF/RJ)
Dr^a. Simone Pereira de Sá (UFF/RJ)
Dr^a. Suzana Guerra Albornoz (UFMG)
Me. Thiago Pires Galetta (UNICAMP)
Me. Vandrê Aparecido Teotônio da Silva (USP)
Dr^a. Venúncia Emília Coelho (UFMG)
Dr. Verlaine Freitas (IFMG)
Dr. Werner Ludwig Euler (UFSC)
Dr. Wolfgang Fritz Bock (UFRJ)