

Resgate

VOL. XXII, N. 27 - JAN./JUN. 2014

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

MEMÓRIA DAS ARTES, ARTES DA MEMÓRIA



CENTRO DE MEMÓRIA
U N I C A M P

Apresentação

Não é novidade alguma que a entrevista – técnica ou método central para a prática da história oral – seja um dos recursos mais frequentes na abordagem das artes. Jornalistas, historiadores, memorialistas e tantos outros interessados em aprender mais sobre artistas, momentos e movimentos musicais têm, tradicionalmente, incluído a palavra falada entre suas fontes preferenciais. Isso tanto quanto Giorgio Vasari fez em 1550 ao criar seu livro *Vidas dos artistas* – hoje um clássico, lido, reeditado e cultuado.

Para além do recurso da entrevista, contudo, o campo da história oral tem acumulado uma série de reflexões teóricas e metodológicas – especialmente em sua relação com a memória – que pode contribuir para o adensamento dos estudos das artes. Da mesma maneira, estes podem trazer novos insights (criativos, por que não?) a uma área que vem maturando acerca de si mesma, em um processo natural à medida que alcançou um estágio consistente de desenvolvimento.

O esforço pela consolidação de um espaço onde esses fluxos possam correr de maneira duradoura é recente. Nos últimos anos, nas reuniões científicas da Associação Brasileira de História Oral, tem sido promovido o grupo de trabalho História oral e memória das artes, da cultura e da criatividade. Sua primeira edição ocorreu em São Paulo, em 2011, durante o IX Encontro Regional Sudeste de História Oral, tendo sido coordenado por Heloísa de Araújo Duarte Valente e Ricardo Santhiago, e demonstrando plenas possibilidades de florescimento.

Dois anos depois, a décima edição do mesmo encontro, em Campinas, recebeu o simpósio, com coordenação de Santhiago e Miriam Hermeto. Em 2014, já no XII Encontro Nacional de História Oral, em Teresina, Márcia Ramos de Oliveira e Ricardo Santhiago dividiram a coordenação do grupo, cuja própria realização – viabilizada pela inscrição de um número mínimo, predeterminado de pessoas, que por suposição têm envolvimento prévio com o tema – é já indicativa de sua relevância.

O dossiê aqui apresentado, Memória das artes, artes da memória, surgiu em decorrência dos trabalhos desenvolvidos na terceira edição do grupo de trabalho, reunindo alguns de seus papers mais instigantes e representativos somados a textos submetidos e escritos por autores convidados.

Resguardando as especificidades de seus artigos, o dossiê é dividido em três grandes partes. A primeira delas reúne dois artigos que enfocam a relação entre a memória e as artes visuais. A partir da trajetória de um dos mais expressivos artistas pernambucanos, o escultor Abelardo da Hora, o historiador José Bezerra de Brito Neto analisa em um elegante texto a complexidade do processo de profissionalização dos artistas plásticos em seu estado – um processo delicado no qual a arte pode ser talhada pelo gesto autoral ou pelo mercado, pelos interesses políticos ou pelos modismos em vigor, pela radicalização ou pela síntese.

Partindo de uma única obra – no caso, a fotografia *Pêche au harpon*, ou “pesca de arpão” –, Iara Rolim persegue uma ampliação semelhante. Tendo a profissionalização da atividade fotográfica como o pressuposto para a intensificação da circulação das imagens em Paris, na década de 1930, a autora com competência estuda a trajetória desta fotografia, em sua tripla articulação: documento, arte e memória.

A segunda parte do dossiê abarca três textos voltados àquilo que frequentemente tem sido alcunhado como cultura popular, abordada a partir de casos bem localizados. O fascinante artigo de Livia Nascimento Monteiro é o primeiro deles, e nos leva à festa do Rosário de Piedade do Rio Grande, em Minas Gerais. As múltiplas habilidades da pesquisadora – de se familiarizar com a comunidade, de obter boas entrevistas orais, e de dialogar com conceitos e teorias – permitem com que ela ultrapasse a perspectiva do resgate de tradições e, a partir de entrevistas com três gerações de congadeiros e moçambiqueiros, busque a memória da escravidão e da abolição construída no pós-abolição.

Em seguida, Maria Stella Soares de Paula Mendes aborda a capoeira angola como insider e como outsider: como alguém que pratica a capoeira angola e como alguém que a estuda, do ponto de vista das políticas culturais. Seu campo de observação é o Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiro, localizado

Apresentação

no município paulista de Taboão da Serra – uma organização criativa e um território cultural que dialogam e se transformam mutuamente, segundo o entendimento da autora.

As narrações de mulheres sobre sua relação com a dança do Coco são a matéria prima de Camila Mota Farias para o texto seguinte. Em um criativo diálogo entre a dança, os estudos da memória e a cultura popular, a autora dá nota do projeto que conduz no momento, que visa tratar das apropriações contemporâneas do Coco por parte de grupos de mulheres no Cariri cearense, percorrendo temas que passam pela formação desses grupos, as figuras importantes em sua história, os assuntos recorrentes nas letras, entre outros.

Os demais ensaios formam a última parte do dossiê, dedicada à música. Os dois primeiros articulam reflexões metodológicas a temas de pesquisa bem definidos. Para analisar o programa de estreia da dupla de comediantes Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional, em 1947, Carlos Gianelli escolhe e discute três eixos de ataque: canção, performance e participação do público. Sua análise enfatiza as paródias apresentadas no programa, que aludem a um leque de temáticas, da sátira política à imitação dos estereótipos regionais.

Ricardo Neumann, a seguir, relata como a história oral apresenta-se como um método de grande importância para a exploração e compreensão de uma variedade de materiais oriunda de arquivos pessoais em sua pesquisa sobre a cena musical alternativa em Santa Catarina, nas décadas de 1990 e 2000. O pesquisador – que teve acesso a vinis, fitas demo, CDs, cartazes, fanzines, etc. – de fãs e colecionadores discute a relação entre músicos e público no ambiente digital, as formas de colecionamento e os dilemas da publicização de arquivos pessoais.

Os dois últimos artigos foram preparados pelos organizadores do dossiê. Márcia Ramos de Oliveira, em Pituca/Mozart Régis nas páginas da Revista do Rádio perfila a trajetória do multiartista catarinense Mozart Régis, que atuou por cerca de cinco décadas no rádio, no cinema, na televisão e no teatro. Sua problematização é feita a partir da história do tempo presente e de noções como as de memória e acontecimento. Finalmente, Ricardo Santhiago aborda, no artigo duplo Vidas em canções e outras notas sobre cultura autobiográfica, a faceta musical da cultura autobiográfica de nosso tempo, avaliando o lugar ocupado na memória cultural por canções não ficcionais inspiradas em personagens – uma linhagem que tem como expoentes obras como *Meu nome é Gal* e *Deixei meu matão*, do repertório de Gal Costa e Tetê Espíndola, respectivamente.

Desejamos a todos uma excelente leitura!

Márcia Ramos de Oliveira e Ricardo Santhiago
Organizadores do dossiê

Abelardo da Hora: Memórias de uma luta política pela profissionalização do artista plástico em Pernambuco

Abelardo da hora: mémoires d'un combat politique pour l'artiste professionnel plastique em Pernambuco.

*José Bezerra de Brito Neto*¹

josebritos2005@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o processo de profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco, na segunda metade do século XX, em um período que enfeixa os debates políticos sobre o papel social do artista plástico na sociedade brasileira, gerando disputas simbólicas no campo artístico. Para tanto, irei problematizar parte da trajetória profissional do escultor pernambucano Abelardo Germano da Hora, a partir de suas memórias profissionais e políticas entre os anos de 1940 e 1970. Instrumento que traz, em suas narrativas, negociações políticas e estéticas, que ajudam a compor as diversas tramas e práticas profissionais desta categoria de intelectuais.

Palavras-chave: arte, memória, profissionalização.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the process of professionalization of artists in Pernambuco, in the second half of the twentieth century. In a period fits political debates about the social role of the artist in Brazilian society, generating symbolic disputes in the artistic field. To do so, I will discuss part of the professional trajectory of Pernambuco sculptor Abelardo Germano da Hora, from their memories professionals and policy between the years 1940-1970. Instrument that brings in their narratives, political and aesthetic negotiations that help make up the various plots and professional practices of this category of intellectuals.

Keywords: art. memory. professional.

¹ Aluno do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

Profissionalização dos artistas plásticos: fontes e métodos

O processo de profissionalização dos artistas plásticos no Brasil, atualmente, estrutura seu debate intelectual em torno de um conjunto de discussões referentes a três eixos de análises: 1 - a constituição de um complexo mercado das artes plásticas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, no final dos anos de 1940 (Bueno, 2001); 2 - as trajetórias políticas e redes de sociabilidades do artista plástico após os anos de 1950 (Amaral, 2003); 3 - a institucionalização do campo das artes plásticas, nos anos 50 e 60, por meio da institucionalização de museus, galerias e bienais de arte que articulavam o desenvolvimento de uma identidade profissional do artista plástico (Alambert e Canhête, 2004).

Trabalhar com a história social e cultural das artes plásticas no Brasil envolve um exercício analítico múltiplo. Os rastros deixados pelos artistas, em suas dinâmicas de sociabilidade, trazem consigo um amplo espectro visual que remonta desde a produção até a recepção de obras e ideias, em vários cenários. Na medida em que o foco do trabalho passa a ser a atuação de artistas plásticos no século XX, com propostas que dialogavam com o amplo espectro do campo de batalha simbólica (Bourdieu, 1974) entre a arte e a política, uma série de recortes impôs-se.

Segundo Ulpiano, seria lógico supor que na História Visual devesse estudar a cultura visual, ou, ainda melhor, o regime visual, sob a óptica da dinâmica, da transformação da sociedade, onde o campo de estudos da cultura visual pode em muito beneficiar o historiador e enriquecer consideravelmente o conhecimento que ele deve produzir (Menezes, 2003). Entretanto, é preciso municiar-se contra a diversificação e a flexibilização indefinida do campo, até o ponto de estilhaçamento, pelo foco na heterogeneidade dos suportes de representações visuais. A solução está em definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa problemática histórica proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ela se alimentará (Menezes, 2003).

O processo de profissionalização dos artistas plásticos é dramatizado, neste artigo, a partir de trajetórias políticas e estéticas de alguns artistas pernambucanos, ressignificando as trajetórias enquanto a objetivação das relações entre os agentes e as forças presentes no campo. Essa objetivação resulta em uma trajetória que, diferentemente das biografias comuns, descreve uma série de posições sucessivas ocupadas pelo mesmo intelectual em estados sucessivos no campo artístico. Se o campo está em permanente mudança, a trajetória social é o movimento dentro de um campo de possíveis definido estruturalmente, mesmo que as estratégias e os movimentos individuais sejam ao acaso (Montagner, 2007).

Então, iremos tencionar a trajetória profissional do escultor Abelardo da Hora, intercambiando fontes que localizam as ações políticas e estéticas desse artista dentro das discussões de profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco. Analisando a fluidez que envolve a passagem da arte como ofício para a arte enquanto profissão².

A escolha por esse artista parte do seu papel central no fomento e dinamização no campo artístico da cidade do Recife desde os anos de 1940. Sua atuação política, paralela às ações estéticas, referenda a construção do ideal profissional entre a categoria dos artistas plásticos em Pernambuco, enquanto um projeto político e cultural que passa a ser discutido no Recife nos anos 50 e 60.

Esse artista também foi entrevistado pelo projeto Marcas da Memória³, em 2011. Entrevista esta que será utilizada neste texto como referencial, cujas memórias trazem elementos sobre a formação, profissionalização, mercado e política nas artes plásticas. De acordo com o historiador Richard Cândida, a metodologia da história oral, ao ser empregada com artistas plásticos, “explora o processo de autoquestionamento constante, dimensão central da atividade criativa” (Smith, 2012).

2 A palavra ofício deriva de officiu que no latim significa dever, daquele sentido de cumprir com cada obrigação e a partir de um ritual determinado. A arte enquanto ofício representa o saber-fazer daqueles que comungam do mesmo conjunto de conhecimentos e habilidades, capazes de reproduzir certos objetivos com base nos mesmos rituais. Já a profissão ocupa um lugar social e histórico que deriva de um acordo ético, quer dizer, a sociedade não pode permitir que certas profissões sejam exercidas por pessoas que não possuem certos valores para desenvolvê-las (Dubar e Tripier, 1998).

3 Resultado de um convênio com a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, esse projeto realizou 40 entrevistas com homens e mulheres perseguidos, presos e alguns torturados pelo regime que se instalou em 1964. Sendo entrevistados dois artistas plásticos ligados ao processo de profissionalização dos artistas plásticos: Abelardo da Hora e Tereza Costa Rego.

A história oral tem-se mostrado uma ferramenta poderosa para explorar essas questões. A narrativa de história oral, enquanto confluência de forças estéticas, psicológicas e sociais, pode revelar as intenções entre subjetividade do entrevistado e as camadas da realidade que ele habita. Essa característica geral adquire significado e utilidade particulares nas entrevistas com artistas.

De acordo com Montenegro, relatos de memórias apontam para o exercício de reviver experiências, acontecimentos, fatos, possibilitando ao ouvinte transportar-se para o cenário, o contexto reinventado. No entanto, essa forma de reconstrução da memória oral não significa que num mesmo relato não venham aparecer passagens em que predominem apenas juízos de valor ou avaliações generalizantes, uma prática em que o ouvinte é, de certo modo, impedido de conhecer maiores detalhes do tema ou assunto abordado. Nesses relatos, a tônica dominante da forma de contar é um exercício de avaliação constante do passado revisitado, em que ao ouvinte é dada apenas a possibilidade de antever uma teia de redes valorativas. Percebe-se uma constante distância em que é colocado o ouvinte com relação a detalhes ou outros aspectos do que está sendo descrito (Montenegro, 2010).

Sendo a história objeto de uma construção, cujo lugar não é constituído por um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo preenchido por todos os ‘agoras’, a memória do intelectual aqui investigado é um artefato precioso para se traçar as cartografias e os percursos da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco e no Brasil.

Abelardo Germano da Hora. Profissão: escultor

Abelardo Germano da Hora, pernambucano, nascido em 1924, no município de São Lourenço da Mata, a 19,7 km da capital Recife. Sua família mudou-se, em 1928, para Usina São João da Várzea, propriedade de Ricardo Brennand, no subúrbio do Recife, onde hoje funciona a oficina de cerâmica do seu filho, pintor e escultor, Francisco Brennand.

Eu nasci na Usina Tiúma, em São Lourenço da Mata, onde meu pai era chefe de tráfego da usina, o dono da Usina de Tiúma faleceu e ele, então, foi trabalhar como chefe de tráfego da Usina São João da Várzea, porque ele travou conhecimento, com o velho Ricardo Brennand que era quem tomava conta exatamente de todos os bens da usina (Abelardo da Hora, 2011)⁴.

Na Usina Tiúma, o pai de Abelardo foi contratado como controlador de tráfego. Nesse período, Abelardo frequentou, com seu irmão, o curso profissionalizante de artes decorativas na Escola Técnica – Profissional Masculina, atualmente Colégio Industrial Prof. Agamenon Magalhães, localizado na Região Metropolitana do Recife.

Veja bem, quando eu terminei meu curso primário no grupo escolar Fernandes Vieira aí nós mudamos da Iputinga, para o Recife. Ai chegou exatamente o momento que a gente tinha que entrar para o curso s, que era exatamente o ginásial e o colegial. Minha mãe achou que nós devíamos fazer um curso técnico, ao invés de fazer um ginásio tradicional fazer logo o técnico, porque depois qualquer profissão superior que agente quisesse fazer nós já tínhamos o embasamento praticamente mais forte, que era exatamente o curso técnico. Eu estava querendo ser engenheiro mecânico. Resultado, não tinha mais vaga em mecânica. Aí eu me inscrevi em Artes Decorativas. Surpreendentemente, pra mim, pra minha família e pra todo mundo, eu me destaquei logo no primeiro ano (Abelardo da Hora, 2011).

Revelando dados sobre a formação social do artista, diferenciada de outros pintores e escultores do período, provenientes de famílias mais privilegiadas de Pernambuco⁵, esse depoimento também nos ajuda a refletir sobre uma expectativa familiar em torno do rápido engajamento profissional dos filhos. As carreiras

4 HORA, Abelardo Germano da. Projeto Marcas da Memória – UFPE. Entrevista concedida a Pablo Porfírio. Recife, 12 ago. 2011.

5 Existiam algumas possibilidades de formação artística para os jovens interessados em iniciar-se nas artes no início do século XX nas capitais do Brasil: ter aulas particulares com artistas renomados que residiam na cidade, matricular-se nos cursos de arte da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro ou viajar para Europa para se formar em famosos cursos de arte, como o da Galeria Julein em Paris. A socióloga Ana Paula Simione empreendeu uma importante pesquisa sobre a formação de artistas mulheres brasileiras na Europa em seu livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008.

técnicas passam a incorporar as possibilidades de ação profissional dos jovens nesse período, apresentando-se como caminho mais viável e rápido para adentrar em um mercado de trabalho em formação.

A Eteepam⁶ foi criada como escola de artífices em 1910, mas inaugurada no formato original 18 anos depois, em dezembro de 1928. Foi a primeira escola estadual do País com o perfil voltado para o ensino técnico. A sede funcionava na Rua dos Coelho, no centro. No início, a unidade era voltada para a profissionalização de jovens do ensino fundamental, que assistiam às aulas de marcenaria e tornearia.

Essa formação tecnicista de Abelardo da Hora irá influenciar diretamente no decorrer de sua trajetória política e artística, haja vista que esse tipo de ensino não tinha a pretensão de formar um artista plástico acadêmico e frequentador de grandes salões e galerias de arte; mas, sim, um artista mecânico capaz de produzir uma arte decorativa que englobava: cerâmicas, azulejaria, marcenaria, etc. De fato, não demorou muito para que Abelardo se empregasse numa empresa de estuques⁷ de seu professor de escultura, Cassimiro Correia.

Ele então me botou como operário da empresa dele de estuque. Eu trabalhei em dois ou três prédios da Avenida Guararapes, eu me lembro do edifício dos Bancários e parece que o outro era o IAPTEC, se não me engano, aquele que tem um teto na frente do Savoi, que era um bar de reunião dos intelectuais e jornalistas (Abelardo da Hora, 2011).

Na Escola Técnica-Profissional, a partir do seu relacionamento com o professor Álvaro Amorim, artista que participou da fundação da Escola de Belas Artes de Pernambuco em 1938, Abelardo da Hora conseguiu uma bolsa para ingressar na Escola de Belas Artes. Matricula-se no curso de escultura, que funcionava durante dois dias na semana no período diurno, com duração de dez horas semanais.

A Escola de Belas Artes de Pernambuco nasceu da necessidade de se ter, no Nordeste brasileiro, um estabelecimento de ensino que atendesse ao interesse público voltado às atuações artísticas. Fundada em 1932 por alguns artistas, o objetivo era criar uma instituição para ministrar conhecimentos artísticos, como: arquitetura, pintura e escultura e, mais tarde, foram oferecidos os cursos de música e arte dramática, iniciados em 1958⁸.

O regimento da Escola, publicado em 1932 no Diário Oficial do Estado, foi elaborado segundo o modelo da Escola Nacional de Belas Artes, testemunhou o pintor e professor de modelo vivo da escola, Murillo La Greca, em 1984: “o professorado trabalhava motivado pelo ideal da arte” (La Greca, 1984). Seu melhor momento, ainda segundo Murillo, foi no final da década de 1940, quando agregou a Escola de Belas Artes à Universidade Federal de Pernambuco, federalizando o ensino das artes e exigindo formação comprovada pelos professores da escola a partir de diplomas.

O pai de Abelardo matricula-o na Escola de Belas Artes almejando um desenvolvimento mais consistente na carreira profissional do seu filho. A Ebape foi um projeto político ligado à aristocracia local que via na arte uma possibilidade de ascensão cultural e “desenvolvimento espiritual”, expressão muito utilizada nas críticas jornalísticas do período. A escola tinha uma mensalidade⁹, mas, de acordo com os registros de matrículas que estou encontrando no memorial Denis Bernardes¹⁰, se o aluno apresenta um atestado de pobreza, assinado por um delegado local, a taxa era abonada¹¹.

Eu tinha inclusive a minha atividade política depois que eu saí da Escola de Belas Artes. No último ano que eu estava na Escola de Belas Artes, eu fui eleito presidente do diretório acadêmico. Eu como presidente do diretório eu criei excursões, “vamos deixar de ficar desenhando e pintando dentro da escola e vamos desenhar e pintar a vida lá fora”.

6 Sigla utilizada para Escola Técnica Estadual Professor Agamenon Magalhães.

7 Espécie de argamassa feita da combinação de cal, gesso e pó de mármore.

8 BREVE crônica da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Recife, ano 1, n. 1, p. 5-12, 1957.

9 Ainda não temos informação sobre os valores.

10 Memorial localizado no segundo andar da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco.

11 Neste momento venho construindo um perfil social do alunado dessa escola, a partir de diplomas, boletins, matrículas e documentos pessoais, de alguns alunos que estou localizando. Já cataloguei no Memorial Denis Bernardes 61 matrículas do ano de 1951. Também venho localizando documentação que traz um perfil profissional dos professores da escola, como: atas de concursos, contratos de professor temporário e correspondências.

Aí eu comecei a visitar agremiações populares, comecei a visitar locais de trabalho. E, então, o ultimo foi exatamente a Usina São João da Várzea. Quando nós estávamos na beira do açude de São João da Várzea desenhando e pintando, aí lá vem seu Ricardo Brennand depois do almoço pra trabalhar, porque a escola funcionava à tarde, era de duas às cinco. Aí ele viu aquele monte de moças e rapazes, aí parou o “burrique”, e se dirigiu pra onde eu eu estava terminando de desenhar o perfil de Cremilda que era uma moreninha bonita que eu me encheria com ela. Aí ele perguntou se o desenho estava a venda, eu peguei assinei e dei a ele de presente. Ele botou o braço por cima de mim, começou a conversar, eu disse que meu pai tinha trabalhado com ele. Ele disse “Você é daqui, então, eu quero lhe fazer um convite, que você diga a seu pai Cazuza que eu vou fazer uma oficina pra você vim pra cá pra fazer cerâmica artística pra mim”, eu disse “Tá certo”. Isso foi em outubro de 1941 (Abelardo da Hora, 2011).

A Escola tem um papel central na profissionalização desse artista. Abelardo relata que teve suas primeiras atividades políticas ligadas ao Diretório Acadêmico da Escola, que o levou a quebrar a pedagogia clássica da escola, a de ensinar através da cópia. Um modelo pedagógico tradicional de ensino das artes, que levava o aluno a aprender a desenhar, pintar e esculpir copiando e decalcando. As excursões para o aprimoramento dos esboços, do paisagismo, da natureza morta, reflete um avanço acadêmico na formação do artista daquele período. Levando o ensino para fora da tradicional sala de aula, criando novas redes de sociabilidade, articulando um contrato entre Abelardo da Hora e o industrial Francisco Brennand, para produção de cerâmica decorativa em sua usina.

Em janeiro de 1942, Abelardo começou a trabalhar na fábrica de cerâmica na Usina São João da Várzea de Ricardo Brennand, onde desenvolveu parte de sua cerâmica artística. Sua formação na Escola de Belas Artes e o fato de ser filho de antigo funcionário aproximaram-no da família Brennand, que o acolheu em sua própria casa, passando a dividir o quarto com os filhos do empresário.

A convivência direta com a rotina familiar dos Brennand gera uma frustração nas apostas do escultor Abelardo. Ele corteja a filha de Ricardo Brennand, onde suas intenções não foram bem aceitas, o dono da fábrica se incomoda com a situação e Abelardo deixa a residência deles e parte para morar no Rio de Janeiro, em 1946 (Dimitrov, 2014).

Abelardo ficou dois meses desempregado no Rio de Janeiro até conseguir um trabalho em uma empresa de estátuas mortuárias, numa oficina de estucador e em fábricas de manequins de lojas. Estabelece contato com o conterrâneo Abelardo Rodrigues, que lhe fornece ajuda financeira e uma garagem adaptada como atelier onde trabalhou em uma escultura para ser apresentada no Salão Nacional de Belas Artes de 1946. O prêmio seria uma bolsa de estudos artísticos na Europa (Dimitrov, 2014).

O governo brasileiro deu as costas num salão que vinha se realizando desde o império. Esse militar que se chamava Eurico Gaspar Dutra acabou com eles, sem que nem pra quê, sem justificativa nenhuma, entendeu? Que era uma coisa que premiava aqueles artistas que se destacavam. Depois de ouvir uma porção de críticas de jornalistas, de críticos de arte do jornal dessa própria matéria que saiu no Jornal do Brasil que estampou a minha escultura e metendo o coro no governo, porque realmente ele tinha acabado com o salão, aí encheu minha cabeça de política, que eu não podia ficar de braços cruzados. Ninguém deve ficar de braços cruzados, foi o que entrou logo na minha cabeça, num é? (Abelardo da Hora, 2011).

Durante sua estadia no Rio de Janeiro, frequentou os cafés Vermelhinho e Amarelinho, onde teria entrado em contato com intelectuais fundamentais para sua politização e filiação ao Partido Comunista. Retorna ao Recife no final de 1946, já engajado no PCB, o que lhe rende a primeira prisão em 1947 durante um comício.

Abelardo da Hora reaparece como um personagem atuante na cena artística pernambucana em 1948. Ele anuncia um projeto político de criação de uma entidade de classe artística. Seu sentimento de desamparo ao ver o Salão Nacional de Belas Artes sendo cancelado e a experiência de ter convivido com intelectuais cariocas que, segundo ele, eram politizados, deram-lhe impulso para criar uma associação de defesa de direitos dos artistas profissionais.

Cheguei aqui exatamente em fins de 1946, passei o ano de 1946 e o ano de 1947, todinho trabalhando, fazendo escultura, trabalho muito, e nessa época então eu era mais moço, trabalhava de manhã, de tarde, de noite, às vezes de madrugada a dentro. E fiz uma exposição que foi patrocinada pela prefeitura do Recife, que eu fui lá procurando

ver se realmente a parte cultural da prefeitura me daria ajuda no sentido de realizar a minha primeira exposição de esculturas. O partido ficou na ilegalidade logo depois eu entrei. Veja bem, depois que realmente eu fiz a exposição e fundei a Sociedade de Arte Moderna do Recife eu assumi a presidência então o número de artistas com a mentalidade aberta, que poderiam dar contribuição ao levantamento cultural da terra era muito pouco, entendeu? A maioria tinha morrido. Tinha o pessoal da Escola de Belas Artes. Então, eu disse “Precisa de gente fazer uma escola de iniciação das artes” (Abelardo da Hora, 2011).

O engajamento político foi um dos traços mais importantes para que Abelardo da Hora entrasse e se estabelecesse no mundo das artes de Pernambuco. O processo de profissionalização do escultor é marcado por intensas construções políticas de institucionalização da categoria artística no meio cultural. A construção da Sociedade de Arte Moderna do Recife¹², em 1948, o referenda em meio a uma rede política que se vinha estruturando na Prefeitura do Recife e no Governo de Pernambuco. Abelardo funda a Sociedade de Arte Moderna do Recife em 1948, junto com outros artistas, como o Hélio Feijó, irmão do governador Cid Feijó Sampaio, eleito, em 1958, pela Frente do Recife¹³. Hélio era funcionário público, a ponte no Departamento de Documentação e Cultura do Município, depois transformada em Secretaria de Educação e Cultura do Recife, um dos lugares onde os trabalhos artísticos eram divulgados.

A SAMR criou cursos noturnos de arte para trabalhadores que não podiam frequentar a Escola de Belas Artes, Salões de Arte Moderna e importantes articulações entre o campo das artes e a política local nos anos de 1950. Abelardo da Hora, enquanto membro do Partido Comunista e delegado da Associação Internacional de Artistas Plásticos, com sede em Paris, participou ativamente na política local, sendo diretor da Divisão de Praças e Jardins e Secretário de Cultura da cidade do Recife, nas gestões de Miguel Arraes¹⁴ e Pelópidas da Silveira¹⁵ (1955-1964).

Nesse período, ele desenvolve uma lei que beneficiava os artistas plásticos locais, ampliando o campo de trabalho das artes plásticas. Foi a Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife, Lei nº 14.239. A ideia partiu do escultor Abelardo da Hora, em 1960, que a sugeriu ao prefeito Miguel Arraes. Os municípios com população superior a 20 mil habitantes, quando da elaboração do Plano Diretor Urbano, deverão observar a obrigatoriedade de constar em todos os edifícios ou praças públicas, com área igual ou superior a mil metros quadrados, ou uma obra de arte, ou uma escultura, ou mural ou relevo escultórico de autores pernambucanos, ou radicados no estado há, pelo menos, dois anos.

Os espaços institucionais passam a ser reavaliados pelos artistas plásticos locais. Os artistas buscaram novos lugares para se expressar. O espaço asséptico da galeria “cubo branco” foi substituída pelo impuro da vida real. Surgem os lugares alternativos para a arte: as ruas, praças, entradas dos prédios etc.

Sua atuação política pelo PCB lhe rendeu, segundo ele, quase setenta prisões na vida, fato que o levou, após a instauração do Golpe Civil e Militar em 1964, para cidade de São Paulo.

Depois do golpe militar eu não tive condições de ficar aqui mais, senão ia ficar sendo preso. Aí eu fui para São Paulo, cheguei a São Paulo, procurei o professor Bardí, que era o diretor do museu de arte de São Paulo, do MASP, aí ela disse: “Abelardo, eu soube que você foi preso. Eu vou botar você como cenógrafo da TV Tupi”, aí foi comigo naquela hora mesmo, falou com a direção e eu comecei a trabalhar na TV Tupi, no canal 4, que ficava lá no alto de Sumaré, como

12 O estatuto da Sociedade publicado em 1950 tinha como objetivo: “Contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada (...). Zelar pelos interesses dos artistas e intelectuais associados”. Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR – Recife, 1950. Coleção AB/FCCR – FJN.

13 Aliança política de partidos que se agrupavam em torno de ideias nacionalistas como o PCB, o PSB e o PTB, que formaram uma frente, nos anos cinquenta, com o objetivo de demover do poder do estado aqueles que lá estavam desde o Estado Novo, o PSD (SANTOS, 2009)..

14 Elegeu-se governador em 1962, com 47,98% dos votos, pelo Partido Social Trabalhista (PST), apoiado pelo [Partido Comunista Brasileiro](#) (PCB) e setores do [Partido Social Democrático](#) (PSD), derrotando João Cleofas (UDN) - representante das oligarquias canavieiras de Pernambuco. Seu governo foi considerado de esquerda, pois forçou usineiros e donos de engenho da Zona da Mata do Estado a estenderem o pagamento do [salário mínimo](#) aos trabalhadores rurais (o [Acordo do campo](#)) e deu forte apoio à criação de sindicatos, associações comunitárias e às [ligas camponesas](#) (Taciana, 2009).

15 Pelópidas Silveira era engenheiro civil de formação e foi professor e diretor da Escola de Belas de Pernambuco no início dos anos cinquenta.

cenógrafo. Tirei um prêmio da TV Tupi, porque houve uma grande exposição na quarta FENIT, uma feira que eles têm lá. Fizemos uma exposição de todos os cenários das novelas que estavam sendo levadas por todas as televisões, aí expuseram lá. Eu tinha feito um cenário completo de uma novela chata como o diabo: A Ré Misterios (Abelardo da Hora, 2011).

A trajetória de vida de Abelardo da Hora necessita ser estilhaçada, e seus dados melhor analisados pela historiografia, cruzando fontes e métodos em busca de uma tentativa de dar conta das suas múltiplas ações. Sua carreira política se entrecruza com a profissão de escultor e gera um artista plástico ora político, ora operário, ora artista, ora trabalhador. Identidades fluídas vão se formando nesse processo problemático das funções políticas, sociais e estéticas das artes plásticas no Brasil.

Não podemos esquecer, em hipótese alguma, que, paralelo a essa trajetória política, Abelardo produzia esculturas de dois metros de altura sobre trabalhadores, tipos populares da cultura: o cangaceiro, o tropeiro, o vendedor de pirulito, o maracatu, o carteiro. Todas elas ou em concreto armado ou em bronze, simbolizando o peso dessas funções sociais exercidas por essas categorias.

Foi, sobretudo, nesse período de grande efervescência da arte moderna no Brasil e no Recife (anos 50 e 60) que Abelardo produziu parte significativa de sua extensa e rica obra. Ali, mais do que em qualquer outra época, se fez presente a questão da síntese das artes e seus paradoxos. Paralelamente à busca por uma linguagem própria, o artista participava ativamente de movimentos coletivos de arte e cultura, como o Atelier Coletivo, na intenção de criar “uma universidade popular de artes, uma casa de cultura aberta a todos”, afirma Abelardo. Nela, como em suas produções, o desenho era a base de tudo; ao mesmo tempo, desígnio e representação da ideia artística. Os desenhos de concepção serviam também para estudar a forma de inserção de suas obras de arte nos espaços preexistentes ou projetados por terceiros. Uma verdadeira busca pela integração ainda que em momentos distintos do processo.

A partir da década de 1970, após a cassação de seus direitos políticos, o artista começa a explorar com maior vigor a sensualidade, criando uma série de mulheres em concreto armado, encerado e polido. Da produção dessa época até anos mais recentes, Abelardo destacou a experiência com a construtora Queiroz Galvão, que o contratou para produzir esculturas para os edifícios por ela construídos, e, mais recentemente, com a Prefeitura da Cidade do Recife e o Governo do Estado de Pernambuco, vide demandas de esculturas comemorativas de eventos ou em homenagem a celebridades locais (como os monumentos feitos em homenagem ao Frevo e ao Maracatu e a estátua em bronze de Gilberto Freyre no novo aeroporto dos Guararapes).

Algumas considerações

Trabalhar com artistas plásticos não é algo tão simples, ao utilizar os métodos da história oral. Uma espécie de “ego”, cristalizado por um mercado, estabelece barreiras. A vontade de ser incorporado a uma narrativa oficial da história da arte. O desejo de reparação por uma história construída em cima de interesses geográficos e políticos faz com que o ato de entrevistar o artista plástico seja um malabarismo de trocas, com coreografias traçadas cautelosamente e estrategicamente.

À medida que realizamos entrevistas com artistas plásticos em Pernambuco, percebemos como essa pesquisa se efetiva na ação deles. Alguns deles guardam notas de jornais, catálogos de exposições, fotografias, outros documentos, e acabam sugerindo o nome de outra pessoa que pode esclarecer melhor os detalhes que elas não conseguem se lembrar por inteiro. Desse modo, fomos organizando um inventário de acontecimentos, personagens e lugares em torno do processo de profissionalização.

Falar de profissionalização para artista plástico é tocar em um universo melindroso, um universo que faz parte da vida social moderna, mas que no mundo das artes é um território de campo minado, blindado e envolto por várias bandeiras: liberdade, autonomia, anticapitalismo. No campo artístico pernambucano, tem-se observado que a dinâmica de construção de uma esfera política e profissional ocorre simultaneamente e com uma forte interferência entre elas. Portanto, a partir da experiência do artista plástico Abelardo da Hora, demonstra-se que o reconhecimento profissional se tornou um recurso para a atuação na política brasileira.

Agora veja o meu currículo, eu dei aulas de graça e formei uma geração de bons artistas para o país. Eu ensinei de graça no Movimento de Cultura Popular, eu fiz, junto com o Conselho de Direção do Movimento de Cultura Popular. Eu propus na prefeitura, que se fosse transformado o Sítio da Trindade num parque de cultura pra população, eu fiz construção de praças de cultura, que estão aí todas de pé pra provar, entendeu? Transformei os brinquedos que prejudicavam a vida da rapaziada em concreto (Abelardo da Hora, 2011).

O currículo é uma práxis, não um objeto estático. Do latim, curriculum, significa caminho, trajeto, percurso, pista ou circuito atlético. É derivado da palavra latina currere, que significa correr, curso ou carro de corrida (Godson, 1995). O escultor que declama seu currículo de atuações políticas e estéticas constrói-se enquanto sujeito múltiplo, fluído e dialético, negociando constantemente o seu lugar de reconhecimento na historiografia.

Assim, o fazer artístico profissional instaura-se nesse contexto como uma forma de criar, ordenar, configurar, articular e expressar dada realidade. Nessa experiência, estão implícitas as configurações de vida do indivíduo, pautadas dentro de valores coletivos, e expressas a partir de uma materialidade própria, possibilitando, com base nas propostas dessa linguagem, alterações culturais e sociais de todo um grupo.

É necessário, pois, conhecer as diferentes linguagens pelas quais os artistas se expressam profissionalmente e de que forma as trajetórias pessoais e artísticas repercutem em sua produção. A trajetória profissional do escultor Abelardo da Hora nos apresenta um caminho elaborado no limiar entre o ofício e a profissão nas artes plásticas.

A profissionalização pode ser entendida enquanto um processo cultural que avança na história de diversas categorias sociais no Brasil. Explorá-la no território da história da arte brasileira requer a problematização de como se deu o diálogo entre os artistas plásticos e a política em diversos campos culturais no Brasil. Diversos conceitos são apresentados pela sociologia das profissões, área que elabora um estudo árduo sobre várias esferas profissionais e seus caminhos tensos ao se relacionar com o mundo político. Contudo, identificamos que o artista plástico ficou, indiretamente, fora dessas abordagens. Isso por conta de representações construídas sobre esses artistas como as herdadas do século XIX, que opunham o idealismo sacrificial do artista e o materialismo do trabalho calculado, ou a figura do criador, original, provocador e insubmisso.

Ou algumas representações atuais, onde o artista é quase uma encarnação possível do trabalhador do futuro, com a figura do profissional inventivo, móvel, indócil às hierarquias, intrinsecamente fundamentado, tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais.

Não queremos demonstrar artistas cooptados pelo Estado ou por políticas liberais que levaram diversas categorias a aceitar a profissionalização enquanto último estágio de desenvolvimento. O que viemos encontrando na nossa documentação é o contrário, ou seja, uma categoria de intelectuais dialogando de forma tensa e precisa com setores públicos do Estado para “flutuar” entre o profissional e o não profissional.

Os processos de profissionalização pelos quais passam as atividades artísticas não representam apenas uma forma de controle sobre a atividade e as reservas de espaços no mercado de trabalho, mas constituem, também, os confrontos pela definição dos recursos legítimos para o ingresso e exercício profissional. Abelardo da Hora torna-se um rico vetor para adentrarmos nesse campo, a partir de suas memórias políticas e estéticas. Um escultor profissional que enxergou o mundo da política como possibilidade de movimentação estética e intelectual, desenvolvendo negociações e legitimação das artes plásticas em Pernambuco.

Referências

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004. 257 p.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1940*. São Paulo: Studio Nobel, 2003. 435 p.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 256 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. 112 p.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 220 p.
- BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. São Paulo: Editora da Unicamp, Imesp, Fapesp, 2001. 340 p.
- DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. 2013. 331 p. Tese (Doutorado em Antropologia)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DUBAR, C. & TRIPIER, P. *Sociologia das Profissões*. Paris: Armand Colin, 1998. 235 p.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 307 p.
- GOODSON, Ivor F. *Currículo: teoria e história*. Petrópolis: Vozes, 1995. 175 p.
- LUCA, Tania Regina de. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 40-55.
- MONTAGNER, Miguel Ângelo. *Trajetoárias e biografias: notas para uma análise bourdiesiana*. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, n. 17, p. 240-264, jan./jun. 2007.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010. 143 p.
- SANTOS, Taciana Mendonça. *Alianças Políticas em Pernambuco: as frentes do Recife (1955- 1964)*. 2009. 165 p. Dissertação (Mestrado História) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008. 358 p.
- SMITH, Richard Cândida. *Circuitos de Subjetividade: História Oral, o Acervo e as artes*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. 236 p.
- ULPIANO, T. Bezerra de Meneses. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- WACQUANT, Loic. *Mapear o Campo Artístico*. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 48. p. 117-123, 2005.

Pêche au harpon, a trajetória de uma fotografia

Fish-spearing, the trajectory of a photography

Iara Cecília Pimentel Rolim ¹

irolim@hotmail.com

Resumo

No período entreguerras, em países como França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, a fotografia passou a ocupar um lugar central nos meios de comunicação de massa, na área da publicidade, na ilustração de livros e na moda. Com a forte demanda de imagens, a profissão de fotógrafo estruturou-se e o mercado organizou-se para suprir as necessidades daquele período. Em Paris, especificamente, havia uma grande circulação de imagens, onde uma mesma fotografia poderia transitar entre o documento, a arte e a memória. Desta forma, o artigo é sobre a fotografia *Pêch au harpon*, de Pierre Verger, e sua trajetória na Paris dos anos 1930.

Palavras-chave: fotografia, período entreguerras, Pierre Verger

Abstract

In the interwar period in countries like France, England, Germany and the United States, the photography started to have a great importance in the mass media, advertising, illustration of books and fashion magazines. With the strong demand for images, the profession of photographer was structured and the market has been organized to feed the needs of that period. Specifically in Paris, there was a large circulation of images, where the same photography could transit between the document, art and memory. Thus, the article is about the photography *Pêch au harpon* by Pierre Verger and his trajectory in Paris in the 1930s.

Keywords: photography, interwar period, Pierre Verger

¹ Mestre em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

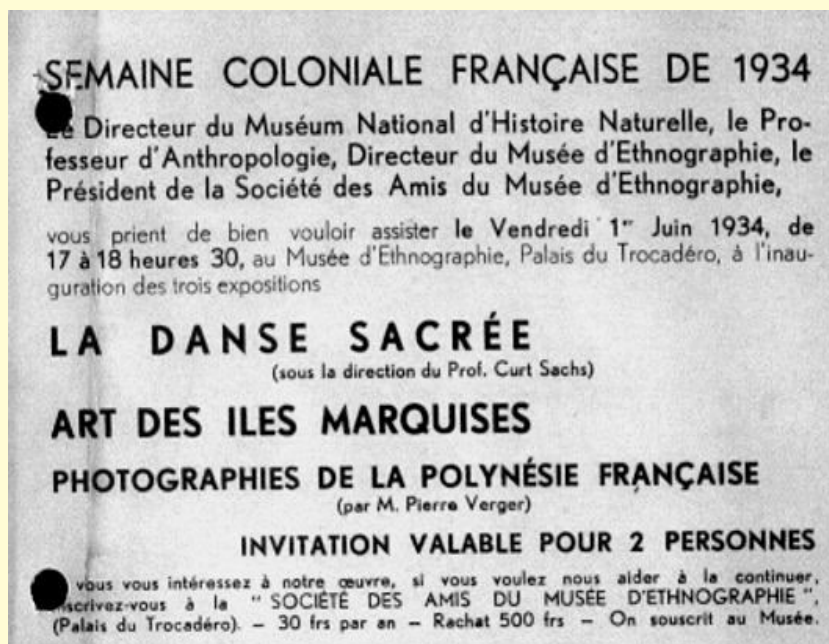


Figura 1 – Arquivos do Museu do Trocadero, Convite para a exposição de Pierre Verger no Museu de Etnografia do Trocadero. Paris, 1934.

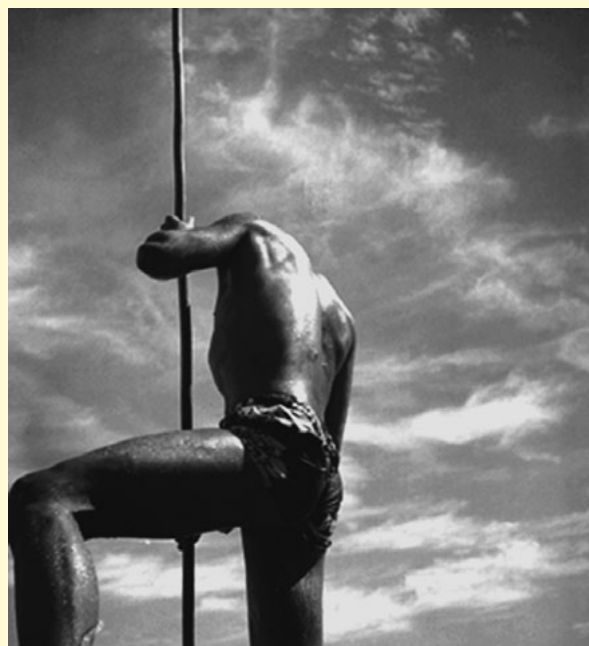


Figura 2 – Pierre Verger, Pêch au harpon, Moorea, Polinésia Francesa, 1932-1934

O convite acima enviado para instituições como *Sociétés des Americanistes*, *Institut Français d'Anthropologie*, *Sociétés des Africanistes*, *Institut Colonial Français*, *Sociétés Préhistorique Française* e *Université de Paris*, entre outras, convocava os interessados para a abertura da exposição onde a fotografia *Pêche au harpon* foi possivelmente exibida pela primeira vez para o público na França². Captada pelo fotógrafo francês Pierre Verger³ entre 1932 e 1934, na Polinésia Francesa, *Pêche au harpon* seguiu destinos diferentes em sua trajetória, transitando entre o documento, a arte e a memória, fato que ocorreu diversas vezes também com outras imagens que circulavam em Paris, principalmente nos anos 1930.

No período entreguerras na França, a representação do mundo, por meio de métodos e suportes inovadores e experiências plásticas, com a preocupação com a esfera social, representava as questões centrais no fluxo de uma renovação das ideias éticas, políticas e filosóficas daquele período. Neste contexto, instalou-se uma percepção moderna que apelava para a renovação, pela busca de novos modelos, para a inversão dos valores e subversão da hierarquia social estabelecida e também uma vontade de encontrar novas maneiras de ver, pensar e agir no mundo. Diferentes formas de viver retratadas inspiradas no primitivismo, nas cenas cotidianas de ruas e nos problemas sociais; e de perceber cenas e objetos comuns objetivados por meio de ângulos inusitados de enquadramento, fotomontagens, colagens e experiências plásticas abstratas foram, entre outros, os principais temas das imagens nos anos 30.

Inserida neste momento de grande desenvolvimento da fotografia, *Pêche au harpon* expressa tanto o gosto vigente de uma parcela da sociedade em sua época, como também um modo de fotografar e a designação do que era fotografável. Sendo assim, a circulação desta fotografia e de outras tantas por diferentes locais e significados, objetivava de forma imagética o que se poderia chamar de uma “sensibilidade moderna” balizadora de formas de atuação no período. O fato de uma imagem poder transitar em diferentes, e às vezes opostas, instâncias, dava a ela

2 A ideia deste texto está contida em minha tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, denominada “Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentáveis”. Uma pequena parte do texto foi apresentado no Simpósio Internacional Imagem, Cultura Visual e História da Arte de Porto Alegre em 2012. Durante a pesquisa de doutorado na França não foi possível detectar quais imagens foram exibidas nesta exposição.

3 O fotógrafo e pesquisador francês Pierre Édouard Léopold Verger, anos mais tarde “rebatizado” na África e no Brasil como Pierre Fatumbi Verger, nasceu em Paris em 4 de novembro de 1902. Filho caçula de uma família belga que obteve grande sucesso no ramo da edição e impressão na França, começou a trabalhar como fotógrafo em 1932, cinco anos após a falência da empresa de seu pai. Neste mesmo ano de 1932 quando aprendeu a manejar sua Rolleiflex, depois de ter perdido toda a família (seu irmão do meio Louis havia falecido em 1914, seu pai em 1915, seu irmão mais velho Jean em 1929 e sua mãe em 1932), Pierre Verger deu início a uma nova fase em sua trajetória, percorrendo como fotógrafo várias partes do mundo. Após ter alcançado muitos destinos diferentes, chegou ao Brasil em 1946 aonde permaneceu por quase 50 anos. Verger faleceu em 1996, na Bahia.

a oportunidade de maior permanência no circuito da fotografia e também sua “validação” positiva como imagem em diálogo com seu tempo, onde sua vocação mais efetiva era a de propor uma resposta plástica para as questões postas no pós-guerra, e para tanto foi preciso mobilizar os diferentes, e às vezes também opostos, setores da sociedade que se aglutinaram em função da fotografia.

Traduzida como “Pesca de arpão” esta imagem tem ainda uma peculiaridade: além de sua circulação na Europa, ela foi publicada no Brasil, em 1982, na capa do livro *50 Anos de Fotografia*, o qual é uma espécie de autobiografia onde Verger reconstruiu suas memórias por meio da relação com a carreira de fotógrafo. Escolhida entre os mais de 63 mil negativos que pertencem ao seu acervo, de alguma maneira, “Pesca de arpão” resume e representa esta relação e trajetória. Mas mais do que trajetórias individuais, os percursos sociais de alguns fotógrafos e em Paris no período entreguerras, indicam, sobretudo, os caminhos traçados pela constituição e estruturação do campo⁴ da fotografia e da carreira de fotógrafo, assim como os direcionamentos possíveis para os profissionais atuantes em um momento no qual o mercado da fotografia estava em grande expansão.

Desta forma, o fotógrafo e a fotografia, neste caso Pierre Verger e “Pêche au harpon”, nos mostram que as fronteiras entre os mundos da arte, do documento e da memória neste período eram fluidas e muitas vezes ultrapassáveis, tanto pelo fotógrafo que trabalhava, como pelos usos dados a sua produção.

Os antecedentes de *Pêch au harpon*

Muito antes de *Pêch au harpon* ser produzida, alguns fatores levaram às questões referentes à Oceania e à “etnografia” a se tornarem temas possíveis de ser representados, inclusive fotograficamente. Pela via da arte, da antropologia ou do colonialismo, a Oceania, principalmente em função da Polinésia Francesa e do Taiti, ocupava um lugar especial no imaginário de parte da população francesa. O tema circulava em várias instâncias do cotidiano como museus, lojas, galerias, revistas e livros, entre outros, onde imagens, objetos, conceitos, histórias e pesquisas “científicas” sobre as ilhas estavam expostas.

A Polinésia Francesa

A Polinésia adquiriu um lugar no imaginário de parte dos franceses como local de fuga das grandes cidades, de possibilidade de inovadora e peculiar inspiração artística e de reflexão sobre a condição humana. O Taiti principalmente configurou-se como uma mistura de pensamentos ligados ao colonialismo e de idealizações românticas sobre o “primitivo”. Muitas obras literárias e escritos de viagem construíram uma imagem idealizada do Taiti como ilha paradisíaca povoada por “uma cultura sensual e exótica”.⁵

Neste sentido, viajantes como Cook e Bougainville (entre outros)⁶ contribuíram para a formação destas ideias sobre as ilhas com as informações que traziam de suas viagens, cujo tema principal era a Polinésia. Assim, o Taiti, chamado antes de Nova Cythera e de Utopia⁷, tornou-se um lugar descrito como idílico.

Um dos grandes exemplos da duração deste mito e do “embarque” na representação idealizada das ilhas no final do século XIX foi o do pintor Paul Gauguin, que partiu em busca do paraíso encantado onde realizou vários trabalhos de sua obra. Tentar representar, muitas vezes de forma idealizada, uma cultura clas-

4 Campo é uma noção definida por Bourdieu como “universos relativamente autônomos (...) nos quais profissionais de produção simbólica se enfrentam em lutas que têm por objetivo a imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social.” (Bourdieu, 1996). Este conceito, assim como o de *habitus*, é encontrado em quase toda sua obra e, em alguns livros, temos a explicação do autor sobre o porquê da criação destes conceitos assim como de seu modelo de análise.

5 Um exemplo disto na literatura é a imagem apresentada em *Mariage de Loti* de 1880 de Pierre Loti.

6 Segundo Peltier, os viajantes que seguiram para as ilhas foram: John Byron em 1765, Samuel Wallis, Philip Carteret e Bougainville em 1767 e Captain Cook em suas 3 viagens entre 1768 e 1779. PELTIER, Philippe, “From Oceania” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York: 1994.

7 Nova Cythera é uma ilha da mitologia grega, onde, sob o reino de Afrodite/Vênus, os humanos viviam em harmonia, amor e beleza. Utopia é uma palavra criada por Thomas More em seu livro de mesmo nome, escrito em 1516, em que se apresenta uma sociedade livre, perfeita, composta por pessoas livres e felizes vivendo em uma ilha. RUBIN, Willian, “Modernist Primitivism na introduction” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.

sificada como não civilizada era o que definia o primitivismo de Gauguin, o qual usava o feminino na maioria de suas representações sobre “o primitivo”.⁸ Sair da “civilização” (principalmente), ir para uma cultura “primitiva” e produzir uma obra em estilo “primitivo” passaram a ser uma das características da vanguarda artística do final do século XIX.

O mito das ilhas e a história de Gauguin tiveram influência e durabilidade prolongadas. Especialmente entre os surrealistas, a Oceania foi retomada no entreguerras como uma fonte de inspiração e realização artística, aparecendo como referência em suas obras.

A Polinésia passou a ser representada também por meio de fotografias por volta de 1840 quando se tem notícia de um daguerreótipo que serviu de modelo para a pintura do retrato da rainha Pomare IV, realizada por Sébastien-Charles Giraud. Até os anos 1930, vários fotógrafos estiveram nas ilhas⁹, e entre eles estava Roger Parry, amigo de Pierre Verger do grupo dos artistas¹⁰ que seguiu para o Taiti meses antes do fotógrafo.

Em 1932, Roger Parry¹¹ aos 26 anos embarcou para as Ilhas do Pacífico com Fabien Loris onde ficaram por dois meses. Parry concentrou seu olhar no lado econômico, cultural e geográfico das ilhas. As imagens de Parry foram publicadas em 1934 pela Nouvelle Revue Française - Gallimard, no livro Tahiti, 106 photos de R. Parry. O fotógrafo não procurava no Taiti o mito da ilha idílica, mas tratou de observar o lado problemático do cotidiano e os aspectos mais modernos trazidos pelo colonialismo. Parry fotografou com maior ênfase as cenas urbanas da capital do Taiti, focalizando os problemas da região, como o bairro chinês com os vendedores ambulantes, o comércio, o desemprego e a pobreza.



Figura 3 - Roger Parry. Papeete, boutique chinoise, 1932.



Figura 4 - Roger Parry. Papeete, rue principale, boutiques ambulantes des chinois, 1932.

8 ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

9 Entre eles Gustave Viaud (1836-1865), Eugène Courret, Paul-Émile Miot (1827-1900), o ateliê Hoare, Charles Georges Spitz, Stuart Wortley (1832-1890), Frank Homes (1870-1953), Henri Lemasson (1870-1956), Jules Agostini (1859-1930), Lucien Gauthier (1875-1971), Thérèse Le Prat (1895-1966) e até o pintor Henri Matisse. Lá também foram realizados alguns filmes como *Moana* (1926), de Robert Flaherty, e *Tabu* (1931), de Fiedrich W. Murnau e Flaherty, entre outros.

10 O grupo de amigos artistas havia se formado na *École des Arts Appliqués à l'Industrie* de Paris. Muitos deles eram fotógrafos e tinham boa circulação no mercado. A maior parte do grupo priorizava (mas não deixavam de produzir outras formas de imagens) a prática de um tipo de fotografia baseada em experiências plásticas. Desta ligação com o grupo de artistas resultou, entre outras coisas, a iniciação de Pierre Verger na fotografia (através dos ensinamentos de Pierre Boucher), sua aproximação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (por meio de Fabien Loris e Roger Parry), com o *Groupe Octobre* (Fabien Loris) e a elaboração da agência de fotógrafos *Alliance Photo*, da qual Verger era um dos sócios-fundadores com Pierre Boucher, René Zuber, Emeric Feher e Denise Bellon.

11 Roger Parry nasceu em Paris, em 1905. Em 1919, incentivado pela família cujo pai era maçom e a mãe *employée de maison*, entra para a escola *Germain Pilon* onde recebeu uma formação técnica em artes gráficas. Parry e Loris prepararam, em 1929, as ilustrações do livro *Banalité* de Léon-Paul Fargue, que foi publicado pelas edições da *Nouvelle Revue Française*. Foi através de *Banalité* que Parry foi reconhecido no meio dos fotógrafos, aparecendo também nos artigos sobre a fotografia e em exposições sobre fotografia contemporânea, como a de Munique. BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris: Marval, 1995.

Em 1932, Roger Parry filia-se à *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR), cujo lema de trabalho era o desenvolvimento de uma arte voltada para a luta do proletariado. No início de sua formação, havia na *Association* por volta de cem filiados, entre os quais Henri-Georges Adam, Georges Pomiès, Agnes Capri e Édouard Caen, um militante do Partido Comunista que trabalhava na NRF.

Como exemplo das possibilidades de trajetórias das imagens, estas de Roger Parry também tiveram fins diversos: em 1932, a revista de arte *Arts et Métiers Graphiques* publica uma foto deste ensaio, “*L’enfant mort*”, em página inteira, e em 1933, algumas delas aparecem na revista *Le Miroir Du Monde*. Suas imagens foram expostas em 1934 na *Galerie Du Luxembourg* e no mesmo ano seguiram para o jornal *Figaro Illustré* e a revista *Marriane*. Depois de sete anos de sua fatura, em 1939, estas imagens podiam ser vistas na revista *Paris Match*¹².

Mesmo que Roger Parry tenha feito esta documentação sobre Taiti, seus trabalhos mais conhecidos foram as ilustrações para o livro *Banalité*, nas quais ele trabalha com a fotografia de forma totalmente diferente, utilizando para tanto a estética das vanguardas, ligadas às experiências de Maurice Tabard e ao Surrealismo.

O Museu do Trocadero

O Museu do Trocadero foi um destes locais que funcionaram como vitrine de ideias e conceitos sobre a região da Oceania e que, devido à sua posição na sociedade francesa, também foi uma espécie de propagador de um olhar mais atento para a Polinésia.

A exposição *Photographies de la Polynésie Française* foi inaugurada juntamente com duas outras, *La Danse Sacrée e Art des Îles Marquises*¹³, em 1º de Junho de 1934. Segundo o jornal *Annales Coloniales*¹⁴, Pierre Verger trouxe em suas imagens os tipos humanos e cenas do cotidiano nas ilhas e mostrava, entre a arte e o documento, uma Polinésia moderna.

No período entreguerras, o Museu de Etnografia do Trocadero¹⁵, antes de tornar-se Museu do Homem, passou por transformações que redirecionaram os rumos da Antropologia na França, inspiraram a produção das vanguardas artística e intelectual, inovaram a concepção de museologia e disseminaram para o público em geral, por exemplo, o “gosto” por regiões específicas como África, Oceania e Américas.

Estes locais eram frequentados tanto pelos antropólogos que faziam suas pesquisas de campo e recolhiam peças para os Museus, como também por artistas plásticos, fotógrafos, escritores e poetas. Pode-se dizer que havia uma “atração contextualizada” pela “diferença”, baseada muitas vezes em questões coloniais, que se espalhou por diversos setores da sociedade francesa.

As elites na França, diferentes de outros países, voltaram seu olhar para a antropologia e fizeram dela uma das bases sobre a qual foi constituída a “cultura erudita”. A antropologia infiltrou-se em vários setores da sociedade francesa, ultrapassando os muros das universidades e invadindo o espaço público. Isto pode ser notado com o denso diálogo entre a antropologia e várias áreas da sociedade francesa por volta dos anos 1930, como a filosofia (Sartre, Merleau-Ponty, Ricoeur, Althusser, Derrida, Deleuze), a psicanálise (Lacan), a linguística (Benveniste, Todorov, Kristeva, Ducrot, Jacobson) e a arte.¹⁶

O Museu obteve, na gestão de Paul Rivet (diretor) e Geroges-Henri Rivière (vice-diretor), um marco em sua história, representando a união da antropologia com a arte, por meio da revitalização e a organização do acervo, o aumento da quantidade de exposições e a inclusão do Museu na rota cultural da cidade.

12 Para consultar mais detalhes sobre Roger Parry, sua trajetória e obra, ver: BOUQUERET, Christian & BERTHOUD, Christophe, **Roger Parry, le météore Fabuleux**, Paris:Marval, 1995.

13 *La Danse Sacrée*, cujo tema era a dança nas sociedades “primitivas”, foi organizada por Curt Sachs, antigo professor da Universidade de Berlin e André Schaeffner do departamento de Etnologia Musical do Museu do Trocadero. *Art des Îles Marquises* estava centrada nas peças trazidas destas Ilhas que eram integrantes de um dos 5 arquipélagos da Polinésia Francesa (Marquesas, Tuamotu, Gambier, Austrais e Sociedade).

14 Artigo publicado em 5 de Junho de 1934.

15 O *Musée d’ethnographie du Trocadéro* foi criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy, com a intenção de fazer deste espaço um lugar para conservação, ensino e pesquisa. Ele foi instalado em 1879 no edifício que abrigou a Exposição Universal de 1878 e inaugurado em 1880. Para a concepção do Museu, Hamy havia se inspirado em seu professor Armand de Quatrefages, primeiro titular da disciplina de antropologia da França, a qual se iniciou em 1856 no Museu Nacional de História Natural. Quatrefages, concordando com as ideias sobre a antropologia preconizadas pela *Société des observateurs de l’Homme*, propõe que a antropologia não deveria se concentrar somente em estudar as diferentes raças humanas e classificá-las exclusivamente através de seus tipos físicos, mas também por outros meios como a língua, a sociedade e a produção material. A antropologia poderia dedicar-se a estudar todas as características que tornavam as sociedades semelhantes e diferentes, através da língua, da “civilização” e da anatomia. JAMIM, Jean. « Préface, Tout était fetiche, tout devient totem », in **Bulletin du Musée d’Ethnographie du Trocadéro**, Paris : Jean Michel Place, 1988, pág. 9 e 10.

16 BRUMANA, Fernando G., “Entre Tintín y Tartarín: La misión Dacar-Yibutí en el origen de la etnografía francesa”. *Revista de Antropologia*, vol 45, n°2, São Paulo, julho-dezembro 2002.

O período entre 1928-1935 foi de grande atividade e, a partir de 1931, iniciou-se uma série de exposições temporárias, muitas vezes resultantes de expedições etnográficas, que movimentaram o local e causaram o aumento de visitantes.

Rivet preocupava-se com a popularização das pesquisas e se empenhava para que o maior número de pessoas possível tivesse acesso às coleções, sendo que no período entre 1929 e 1930, o número de frequentadores quadruplicou. Desta forma, podemos dizer que a abrangência das pesquisas e do modo de ver as questões ligadas ao “outro” neste período, ganhou um grande espaço na sociedade parisiense.

No que diz respeito à fotografia, desde a formação do *Muséum d'Histoire Naturelle* (1793), da *Société des Observateurs de l'Homme* (1799), da *Société Ethnologique de Paris* (1839), da *Société d'ethnographie* (1859), da *Société d'Anthropologie de Paris* (1859) e do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (em 1878, depois *Musée de l'Homme* em 1937), desenvolveram-se as definições da Antropologia na França e os parâmetros de códigos visuais que forneceriam a base para a escolha dos elementos “antropologicamente representáveis” em imagens.

Em continuidade com a representação imagética própria das ciências naturais, mas em contraposição à subjetividade dos desenhos e pinturas utilizados pelos viajantes e cientistas, a fotografia foi adotada pela ciência como uma via mais segura e protegida das interpretações dos artistas, uma vez que era entendida como resultado apenas da objetividade de um aparelho mecânico. Em virtude da marcante característica de “cópia mecânica do real” atribuída à fotografia desde sua invenção, seu surgimento está marcado justamente pelas possibilidades de avanços trazidas para as ciências e para as artes pelo novo aparelho.

De modo geral, na segunda metade do século XIX, os antropólogos europeus utilizavam a fotografia para captar uma forma de retrato ligado às teorias evolucionistas, denominado “tipo”, o qual era usado para classificar as raças. Por causa da “precisão” científica da fotografia com as teorias raciais e evolucionistas, o “tipo”, que representava a essência da raça, passou a ser no século XIX o mais importante elemento da análise antropológica. De um conceito abstrato, o “tipo racial” passou a ser algo real¹⁷.

Apesar da distância temporal da origem da ideia de “tipo”, a exposição *Photographies de la Polynésie Française*, trazia ainda os seus “tipos”, como indicou o jornal *Annales Coloniales* e também como apareciam nas legendas das fotos abaixo que foram publicadas no livro *South Seas Islands* de Pierre Verger:

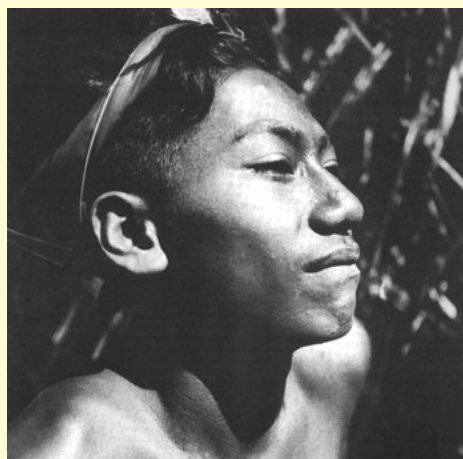


Figura 5 – Pierre Verger, Masculine Type, foto 34 do livro *South Seas Islands*, 1932- 1934



Figura 6 – Pierre Verger, Feminine Type, foto 35 do livro *South Seas Islands*, 1932- 1934

O Museu havia inaugurado naquele período uma nova sala para a Oceania na qual haviam peças trazidas por antigos navegadores como Cook e por viajantes mais recentes como Dr. Louis Rollin e Paul Nordmann. Algumas reportagens de jornais que falavam sobre a exposição, como por exemplo, a do *Chronique Coloniale*¹⁸, deram ênfase aos brincos trazidos por Cook em sua segunda viagem ao redor do mundo em 1774, aos

¹⁷ O sistema antropométrico desenvolvido por Huxley e Lamprey, que eram a base para os retratos de “tipos”, forneceu um tom de realidade para conceitos abstratos, o que direcionava a leitura da imagem já inserida nos parâmetros da disciplina.

¹⁸ Texto publicado no jornal *Chronique Coloniale*, de 30 de Junho de 1934.

objetos esculpidos em madeira por Gauguin, além de outros como cartas e originais do livro do mesmo artista denominado Noa Noa. Mesmo em 1932, Cook e Gauguin ainda eram referência quando se tratava de Oceania.

O trabalho dos etnógrafos, cujas coleções “tornaram possível uma longa associação inconsciente entre artistas europeus e os trabalhos de arte vindas da África, Oceania e Américas”,¹⁹ foram de grande importância para as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

A fotografia no entreguerras: possibilidades de composição da imagem

No período entreguerras, a representação imagética de povos distantes com “perfil etnográfico” ou de reportagem, passou a ser habitual e aparecia não somente em locais especializados no assunto, como o Museu de Etnografia do Trocadero, mas também nos meios de comunicação de massa, sendo um tema “fotografável” mesmo para aqueles mais ligados às experiências plásticas e estéticas abstratas vindas da Alemanha.

A fotografia, nos anos 1920, passou por grandes transformações, apontando rumos e sentidos inovadores em relação à representação plástica. Dentre suas mudanças, a mais significativa foi o processo de divulgação em massa da imagem fotográfica, a qual se tornou fonte importante de conhecimento e uma via de acesso aos objetos, lugares, pessoas e informações, percorrida diretamente pelo espectador. A fotografia começou a ser um instrumento de uma nova maneira de se compreender o mundo e foi utilizada de diferentes formas para tentar dar conta das questões postas pelo pós-guerra.

No período entreguerras, na França, havia uma grande circulação de imagens fotográficas, principalmente nos anos 1930, as quais eram empregadas em diversos setores como: jornais, revistas, publicidade, moda e edição de livros. Com a forte demanda por imagens, a profissão de fotógrafo estruturou-se e o mercado organizou-se para suprir as necessidades daquele período. Os fotógrafos que passaram a ter diversas alternativas de locais para publicação e oportunidades de emprego.

De modo geral, a fotografia dos anos 1920 e 1930 na França, voltou-se para o questionamento de sua ligação com o referente e com o real e se transformou em um vasto campo de experiências onde o importante era a desconstrução da imagem. A fotografia tornou-se moderna neste período por meio do realismo e da abstração. A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), a Nova Visão (*Neue Optik*), a “fotografia direta” (*Straight Photography*), as propostas da vanguarda russa, o Dadaísmo e o Surrealismo foram algumas das possibilidades postas como forma de fotografar naquele momento. Além destas, surgiu também o que anos mais tarde se denominou de Fotografia Humanista, a qual muitas vezes caracterizava o trabalho do fotojornalista.

Embora o grupo de amigos artistas de Pierre Verger se direcionasse com maior ênfase para as vanguardas artísticas do período, foi na vertente da fotografia Humanista que Pierre Verger iniciou sua carreira de fotógrafo em 1932.

Embora Pierre Verger tenha realizado as imagens na Polinésia dentro desta proposta, algumas fotografias dialogam com as experiências plásticas realizadas pelas vanguardas artísticas do período, como é o caso de *Pêch au harpon*.

Pêch au harpon: composição e trajetória

Composição

A imagem diz respeito à cena em que o pescador aguarda, com o arpão na mão, o momento exato para atingir o peixe, o que neste caso era geralmente capturado em função de sua alimentação, sem conotação comercial. A fotografia foi captada por Pierre Verger em Moorea (Polinésia Francesa), e o pescador é seu amigo Eugène Huni, pintor suíço que foi também morar nas ilhas no mesmo período. Huni aparece também em outras imagens deste acervo:

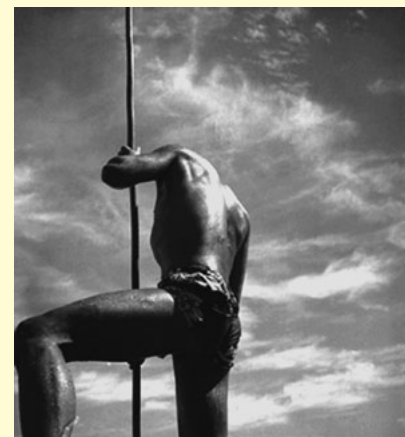


Figura 7 – Pierre Verger, *Pêch au harpon*, 1932-1934

19 WILLIAMS, Elizabeth A., “Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution” in *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. STOCKING, George W. (ed.) *History of Anthropology*, Vol 3.



Figura 8 – Pierre Verger, *Pêch au harpon*, foto 22, livro *South Sea Islands*, 1932-34



Figura 9 – Pierre Verger, Eugène Huni, Polinésia Francesa, 1932-34



Figura 10 – Pierre Verger, Eugène Huni, Polinésia Francesa, 1932-1934

O corpo masculino de *Pêch au harpon* foi registrado entre 1932 e 1934 por meio de uma câmera Rolleiflex, com negativos de tamanho 6x6, a qual tem a peculiaridade de poder captar a imagem sem que o fotógrafo tenha que levar o aparelho até a direção dos olhos, sendo possível deixá-la na altura do tórax (ou até em um plano mais baixo).²⁰

Esta construção que a Rolleiflex permitia poderia produzir uma imagem enquadrada de baixo para cima, o que geralmente atribui um ar de grandeza ou de altivez para a pessoa ou objeto fotografado. Verger então se posicionou desta forma diante da possibilidade de construção desta imagem: um ângulo inusitado e um “*contre-plongé*”, muito usados no período pelos adeptos da Nova Fotografia. Neste caso, o fotógrafo exaltou as formas de um corpo seminu captado em primeiro plano, de costas, com os músculos ativos, prontos para atacar a presa. A cabeça do personagem está inclinada (à procura do peixe) e embora dentro do enquadramento, se localiza fora do campo de visão do espectador. Desta forma, o corpo permanece sem rosto, sem identidade.

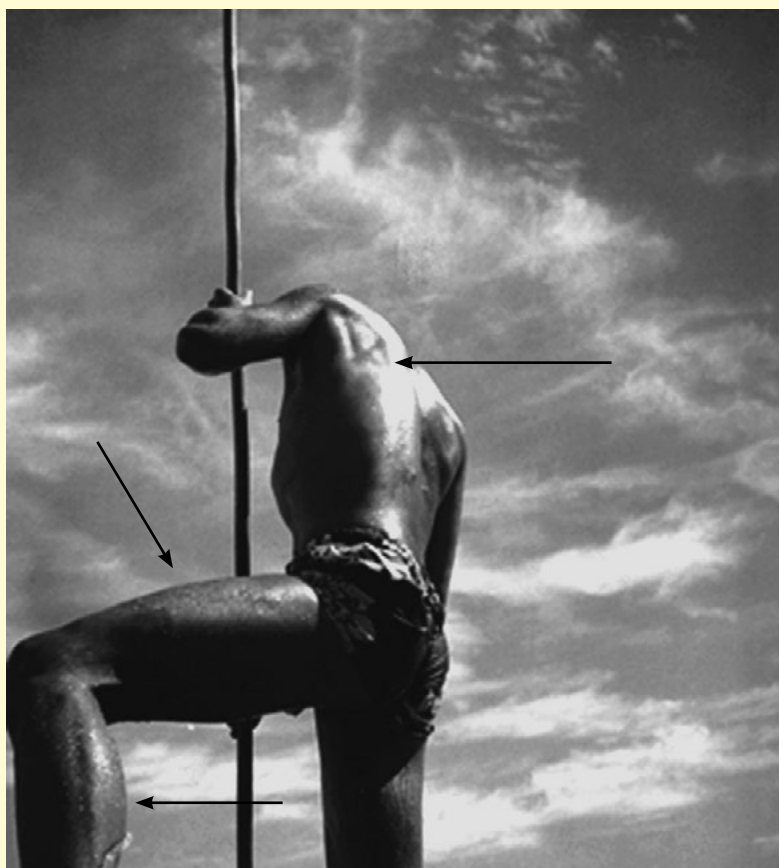


Figura 11 - Pierre Verger, *Pêch au harpon*, 1932-34

O fato de a imagem ser trabalhada em tons de cinza, ainda oferece outras possibilidades de ênfase em algumas partes do corpo, onde a luz do sol incide diretamente, produzindo áreas mais iluminadas em oposição às sombras.

O fato de a imagem ser trabalhada em tons de cinza, ainda oferece outras possibilidades de ênfase em algumas partes do corpo, onde a luz do sol incide diretamente, produzindo áreas mais iluminadas em oposição às sombras.

Segundo Bouqueret²¹, o “nu neoclássico” foi retomado nos anos 1930, e os corpos apolíneos foram fotografados nus, seminus, em estúdio, ao ar livre dentro de um “espírito” de época, dava ênfase ao tema, valorizando o esporte e a liberdade dos corpos. Eles foram também reorganizados em colagens, em fotomontagens, solarizados, desconstruídos, distorcidos, subvertidos, dentro do mundo da fantasia e do desejo.

Várias imagens neste período foram produzidas com esta temática, como as de Pierre Boucher, Laure Albin-Guillot e George H. Huene :

20 O fotógrafo enxerga a imagem que está focalizando em um aparato apropriado localizado na parte de cima do aparelho. Verger havia conseguido essa máquina em troca de um verascópio Richard e de um taxifoto da família, aparelhos fabricados antes da guerra da primeira guerra.

21 BOUQUERET, Christian, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France – 1920 – 1940*. Paris : Marval, 1997.



Figura 12 – Pierre Boucher, Torse d'homme, 1934



Figura 13 – Laure Albin-Guillot, Torse, 1934

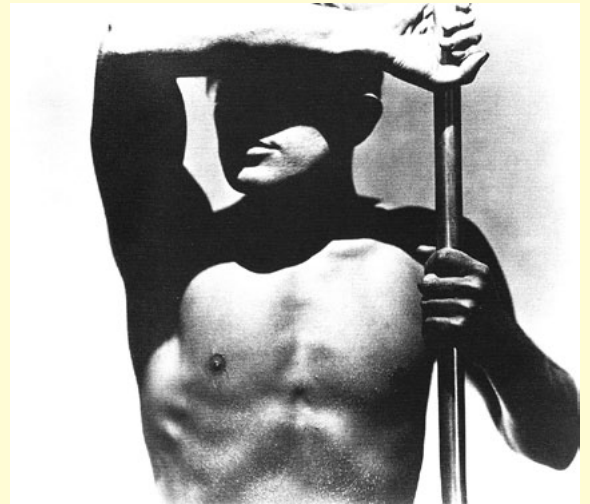


Figura 14 – George H. Huene, Portrait de Horst P. Horst, por volta de 1930

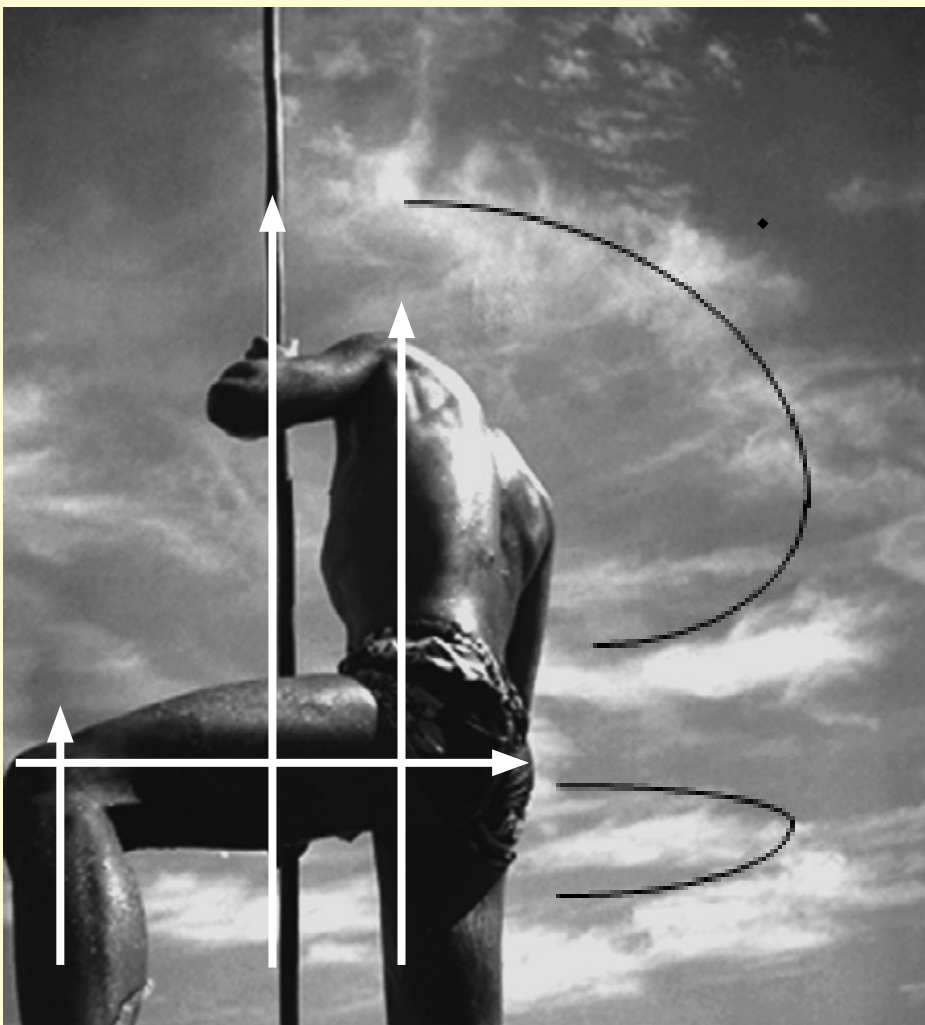


Figura 15 - Pierre Verger, Pêch au harpon, 1932-34

horizontalidade. As bordas do quadro não têm influência sobre o tema principal no primeiro plano, o qual se encontra em uma composição não centralizada.

Apesar de todos os elementos do enquadramento estarem dentro do foco da câmera, a atenção recai sobre o primeiro plano também pelo fato de que o céu na luz do dia e as poucas nuvens nesta imagem em preto e branco não afetam a atração do olho para o corpo. Ou seja, as nuvens no fundo não distraem os olhos de quem observa a imagem, mas ao contrário, ajudam a deixar que este corpo permaneça único. Além disso, a imagem realizada a céu aberto, muito usada no período, dá uma maior conotação de liberdade, de falta de regras para esse corpo coberto somente por um pequeno traje da Polinésia Francesa.

Neste caso, são torsos masculinos, capturados com distância focal menor em relação à de Verger, com músculos ressaltados, sem rosto definido. Tema principal em primeiro plano e o segundo plano não desvia a atenção do assunto central. Na imagem de Boucher, o segundo plano inclusive está desfocado para dar mais ênfase ao primeiro plano. Boucher e Huene fotografaram de dia, ao ar livre, e Albin-Guillot em estúdio, mas a luz foi utilizada com a mesma intenção de realçar o tórax dos fotografados. O corpo nu, em liberdade.

A dinâmica do quadro remete à verticalidade predominante em sua composição, uma vez que é possível notar, na construção da figura principal, linhas geométricas indicativas deste sentido. No segundo plano, as nuvens mostram formas que se arredondam e não há linha do horizonte visível na cena captada, apenas uma parte da perna esquerda é que indica uma resumida

Na revista *Arts et Métiers Graphiques-Photographies 1935*

Depois da exposição no Museu de Etnografia do Trocadero, "*Pêch au harpon*" foi publicada em 1935 no suplemento anual da revista *Arts et Métiers Graphiques* (AGM), denominado *Photographies*.

A AGM, que pertencia à *Deberny & Peignot*, foi publicada entre 1927 e 1939. Em suas páginas era possível encontrar escritores de grande qualidade como Paul Valéry e André Malraux, ao lado de fotógrafos de vanguarda, como

André Vigneau e Germaine Krull, os quais tinham suas imagens publicadas em página inteira e em heliogravura. A AGM passou a editar, a partir de 1930, uma revista anual denominada *Photographies*, a qual não tinha o perfil da crítica como a *L'Art Vivant*, que se dedicava em diversos momentos aos debates em torno da Nova Fotografia. Alguns fotógrafos escreviam artigos na AGM sobre suas técnicas fotográficas, ou sobre os procedimentos nos laboratórios.

Peignot percebia com clareza as tendências e as oportunidades de sua época; era interessado em novas técnicas e cercava-se de bons colaboradores como Lucien Vogel que o ajudou na elaboração da revista *Photographies*. Em 1930, Peignot inaugurou um estúdio de fotografia publicitária e começou a editar livros de fotografia.²² Este estúdio, cujo diretor era Maurice Tabard, tinha como característica a afinidade com a Nova Visão, a Bauhaus e o Surrealismo.

Pêch au harpon apareceu sozinha, publicada em página inteira, sem título, somente contendo os dizeres: "Pierre Verger, Paris", descontextualizando assim os dados que dariam um sentido mais concreto para a imagem, como por exemplo, o local e a data. Só interessava o nome do artista e a cidade onde atuava.

Pêch au harpon apareceu sozinha, publicada em página inteira, sem título, somente contendo os dizeres: "Pierre Verger, Paris", descontextualizando assim os dados que dariam um sentido mais concreto para a imagem, como por exemplo, o local e a data. Só interessava o nome do artista e a cidade onde atuava.

A revista era claramente uma vitrine e um catálogo para a fotografia moderna, principalmente para os adeptos da Nova Visão, cujas características das imagens estavam baseadas nos enquadramentos inusitados, de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contre-plongée*), grandes planos, controle da luz, distância focal bem aproximada do objeto, a representação da parte pelo todo e a fragmentação, deformações e duplicação de objetos. Geralmente, todos estes itens em conjunto, ou separadamente, resultavam na desconstrução da imagem, gerando uma nova compreensão do "objeto" fotografado.

Neste caso, o ângulo de captação desta imagem é inusitado,

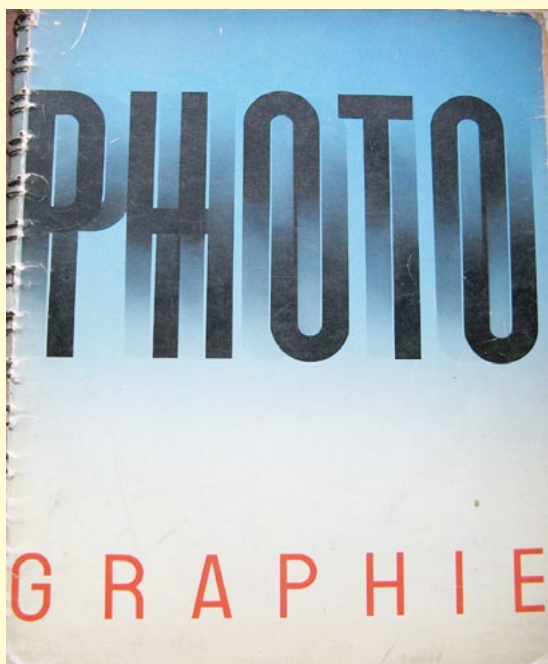


Figura 16 – Capa da revista Photographie 1935

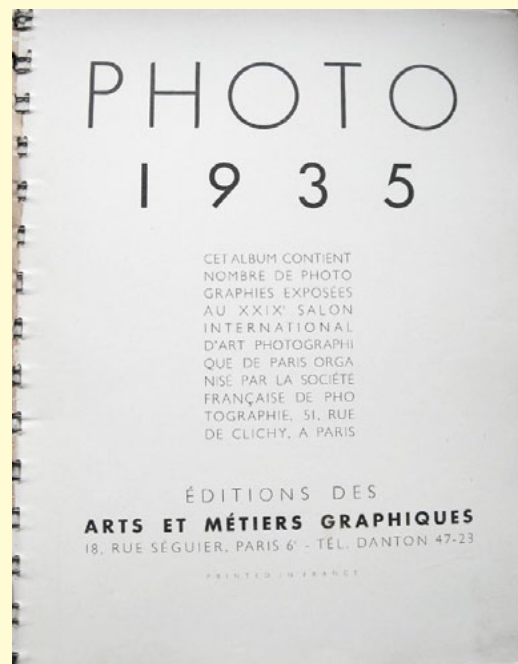


Figura 17 – Contracapa da revista Photographie 1935

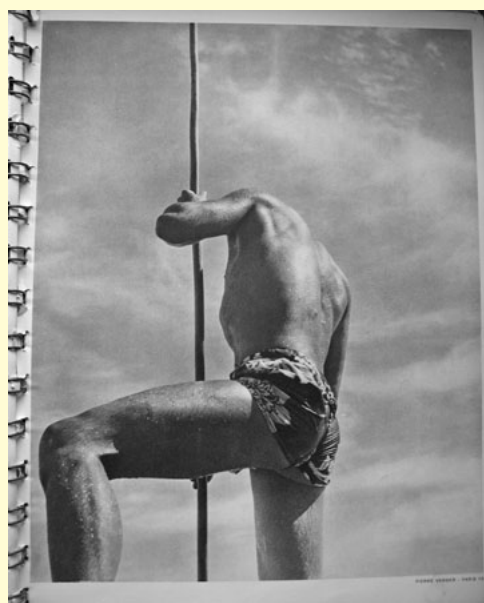


Figura 18 – Pierre Verger, Paris, 1935

²² *Paris de Nuit de Brassai* (1933), *Femmes de Sasha Stone* (1933), *Londres la Nuit de Bill Brandt* (1934), *Paris de Jour* de Roger Schall (1935) e *Grands et Petits de Ylla* (1938).

uma vez que desconstrói o retrato clássico pelo enquadramento, pois a imagem não dá identidade ao fotografado uma vez que seu rosto não é visível. O posicionamento de seu tronco, braços e pernas, aliado ao posicionamento do arpão, nos levam a transformar este corpo em possibilidades de formas geométricas, o que gera um novo entendimento da figura fotografada. Independente de quem estivesse nesta imagem, o que a tornava “publicável” na revista era justamente o seu diálogo com a Nova Visão.

Outras imagens que aparecem em sequência também se referem a esta maneira moderna de captação de imagens:



Figura 19 – François Kollar, Paris, 1935



Figura 20 – Pierre Boucher, Paris, 1935

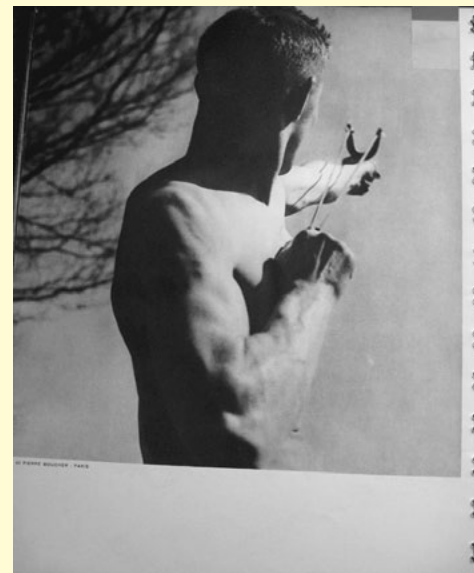


Figura 21 – Pierre Boucher, Paris, 1935

Dentro desta maneira de fotografar que representava uma troca com as vanguardas artísticas, do total de imagens do arquivo sobre a Polinésia (741 imagens), foi possível encontrar 28 fotografias cujo enfoque estava ligado mais à forma estética abstrata do que à documentação, mas elas não representam o tema geral de suas imagens como poderiam pensar os leitores desta revista.

Nesta primeira imagem, partes das velas de um barco captadas de baixo para cima (*contre-plongée*) são enquadradas de tal maneira que se tornaram formas geométricas. As velas abertas parecem linhas transversais que cruzam o campo de visão em primeiro plano, encontrando-se com outra aberta, posicionada quase como uma tela onde se projetam as sombras dos fios que sustentam as velas. O ângulo de captação é tão fora do comum que nos desprende do objeto fotografado original, o barco, e nos leva para a forma geométrica.

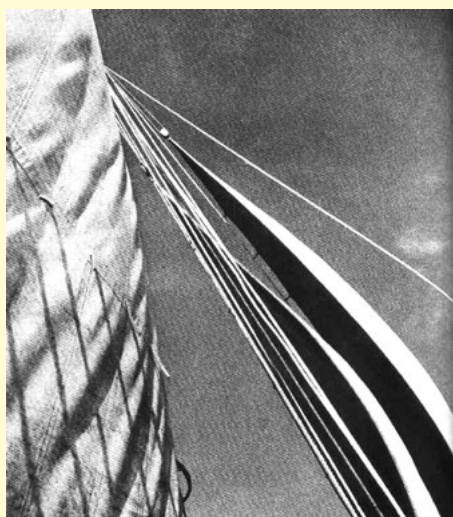


Figura 22 – Pierre Verger, Polinésia Francesa, 1932-34



Figura 23 – Pierre Verger, Polinésia Francesa, 1932-34

A segunda imagem é uma espécie de trançado feito pelos habitantes das ilhas, o qual no cotidiano assume funções variadas, mas captado com uma lente de aproximação, tomando todo o campo do visor, forma também um emaranhado de linhas diagonais que se cruzam e se entrelaçam. São partes dos “objetos”, que são tomados pelo todo e transfiguram-se em forma plástica, sem a plena noção do restante da imagem.

Depois que *Pêch au harpon* apareceu nesta revista, focada como arte, a carreira de Verger começou a crescer, tendo suas fotos publicadas em vários lugares como revistas, magazines, publicações semanais e, algumas vezes, em páginas inteiras.

No livro *South Seas Islands*

Outro destino da fotografia *Pêch au harpon* veio com a sua internacionalização por meio da publicação de livro *South Sea Islands* pela *Routledge and Sons* de Londres em 1937. A fotografia aparece inserida em sua série de imagens que procuravam documentar e descrever as ilhas.

O fotógrafo captou, ao total, 741 imagens, sendo que 93 foram tiradas no navio *Ville de Verdum*, 38 são do Havaí e 610 da Polinésia (Bora-Bora, Gambiers, Marquesas, Moorea, Raiatea, Rapa, Rimatara, Rivavae, Rurutu, Taiti, Tuamotus, Tubuai). De todas estas imagens, foram publicadas apenas 48 em seu livro, cada uma delas ocupando uma página inteira.

Sobre as fotografias publicadas no livro, a sequência de imagens se inicia com a foto de um homem em um barco, segurando com as duas mãos a corda de uma vela, simbolizando a chegada em uma ilha. As fotos que se seguem são “Sunset” e “Tahiti” que procuram destacar a beleza da natureza exuberante, embora a primeira também inclua um barco e uma rede de pesca.



Figura 24 – Pierre Verger, Sunset, 1932-34



Figura 25 – Pierre Verger, Tahiti, 1932-1934

Logo ao lado aparecem “Woman of Rapa” e “Man of Rapa” mostrando ao leitor os habitantes das ilhas, mas não os toma como “tipos”, os quais aparecem dentro da sequência de imagens do livro, como já citado antes.

No meio do livro, “*Pêch au harpon*” ou “Fish-spearing” aparece em duas versões:

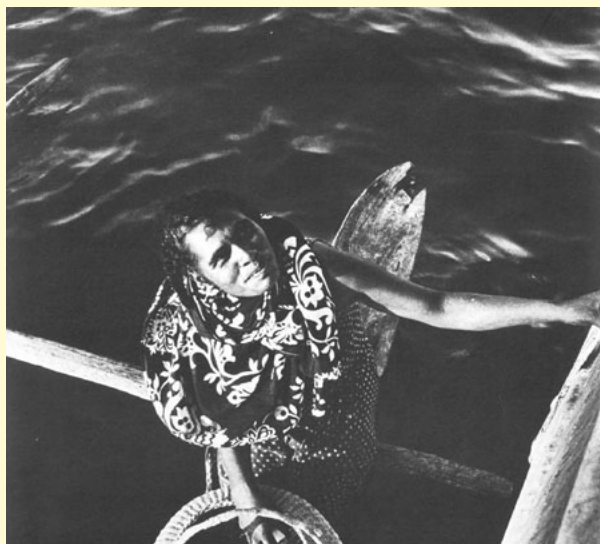


Figura 26 – Pierre Verger, Woman of Rapa, 1932-1934



Figura 27 – Pierre Verger, Man of Rapa, 1932-1934



Figura 28 – Pierre Verger, Fish-spearing, Inglaterra, 1937

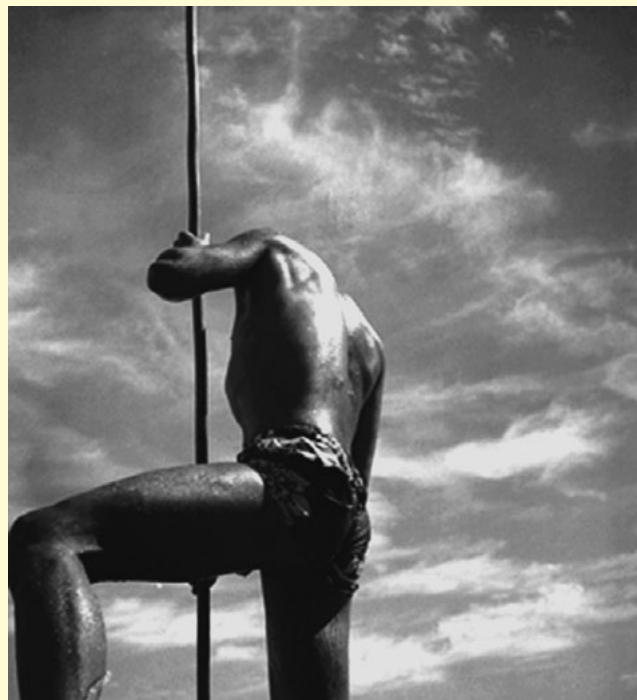


Figura 29 – Pierre Verger, Fish-spearing, Inglaterra, 1937

Nesta forma de edição e organização, as imagens se enquadram na vertente da Fotografia Humanista, a qual se mistura com as utilizadas na Antropologia. O que interessa nesta imagem, neste sentido, é o quanto ela pode testemunhar uma história, ser memória de uma comunidade²³, reconstruir uma cultura ou representar uma sociedade.²⁴

Segundo Beaumont-Maillet²⁵, não há uma escola de Fotografia Humanista, mas ela apontava um interesse pela vida humana, tentando mostrar sua dignidade, seus dilemas e a relação das pessoas com o meio em que viviam. As imagens eram feitas com uma postura informal, às vezes irônica, e oscilavam entre uma “empatia realista e a documentação”. O fotógrafo humanista muitas vezes recebia o título de repórter-ilustrador, produzia quase sempre em preto e branco, e suas imagens apareciam na imprensa e nas edições de livros. Esta vertente estava em consonância com a poesia de Jacques Prévert, de Pierre Mac Orlan e de Francis Carco.

Não havia *voyeurisme* nem o sensacionalismo; não havia intenção de chocar nem de surpreender, mas sim uma aproximação respeitosa ao sujeito e à recusa da imagem indiscreta ou roubada. Desta maneira, imprimia-se uma cumplicidade com a pessoa fotografada, denotando uma espécie de ética na postura do fotógrafo, que viajava para várias partes do mundo, procurando “reproduzir fielmente uma realidade”.

Já para Gautrand²⁶, quando se trata de Fotografia Humanista, pode-se observar ao menos três maneiras diferentes de tratamento para com o fotografado. Uma delas seria realizada por fotógrafos que focalizavam eventos quase sempre violentos e exaltavam o drama da situação. Outra forma de abordagem seria uma mais próxima à ciência e à sociologia, buscando suas imagens no cotidiano, mas de uma forma distinta da reportagem, como foi o caso da *Farm Security Administration*. A terceira maneira vinha de fotógrafos que preferiam “criar” um projeto artístico a partir do cotidiano “real”.

23 Na Europa, segundo Lima e Carvalho, desde a segunda metade do século XIX, a fotografia esteve presente em, por exemplo, museus fortemente relacionada à conservação do passado. LIMA, Solange e CARVALHO, Vânia. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. São Paulo, Anais do Museu Paulista, Nova série, número 1, 1993, pág. 153.

24 Mas neste sentido ela apresenta uma contradição: se o pescador é seu amigo Eugène Huni, ele está posto no livro como um nativo.

25 BEAUMONT-MAILLET, Laure. « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in 1945-1968. **La photographie humaniste**, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007. Segundo o autor, este tipo de fotografia ocorreu entre 1930 e 1960 e emergiu como uma contraposição às experiências plásticas em voga no trabalho de vários fotógrafos como Moholy-Nagy, Man Ray e M. Tabard.

26 GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.

De modo geral, a fotografia Humanista teve seu grande momento na exposição realizada no *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova Iorque, Estados Unidos, em 1955, denominada *The Family of Man*²⁷, da qual Pierre Verger participou. Na França, algumas exposições ocorriam em galerias, como a organizada pela *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) em 1936, denominada “*Documents de la vie sociale*” na Galerie Pléiade, na qual Pierre Verger expôs suas imagens juntamente com Pierre Boucher.

No livro “50 Anos de Fotografia”²⁸

No livro *50 Anos de Fotografia*, como o próprio nome indica, Verger reconstrói sua trajetória por meio das memórias²⁹ em relação à fotografia. No livro, Verger pontua passagens de sua vida, fazendo as ligações com sua produção imagética em ordem cronológica, onde o ponto de partida é o ano de 1932, quando começou a fotografar e a fazer suas viagens, iniciando sua rota pelas ilhas da Polinésia Francesa. Geralmente neste tipo de publicação, a vida é apresentada como um todo coerente, individual, com um sentido único, feita de uma trajetória reta e previamente calculada, e organizada em uma sucessão de eventos lógicos e suficientes em si mesmos. Mas, concretamente, sua trajetória de vida foi sendo delineada dentro de uma sucessão de eventos em vários setores, segundo suas tomadas de posição, suas escolhas dentro do conjunto de possibilidades que lhe foram oferecidas em um *campo* específico ou outro, e que o ligam a outros agentes sociais. Nestas relações, pois é um processo relacional, também está posta as suas ligações com a estrutura interior e exterior a esse *campo*, devidamente reapropriadas por ele.³⁰

Neste livro, as imagens usadas como arte ou documento estão envolvidas num processo de memórias, tanto as de Verger, que organiza sua trajetória entre datas, fatos e imagens, como as que estão contidas em cada uma dessas imagens e que se referem a um contexto mais amplo. Desta forma, *Pêch au harpon* neste livro, resume e representa uma trajetória iniciada muitos anos antes de sua chegada ao Brasil e, de certa maneira, ela também direcionou todo o resto de sua carreira. Mas neste início, Verger não conta em detalhes, e boa parte de uma importante história da fotografia à qual ele estava ligado ficou fora de suas memórias. Os fotógrafos com os quais seu pai trabalhava, sua participação na empresa familiar, as vanguardas artísticas de seu círculo de amigos, as suas inspirações, seus diálogos e trocas, sua circulação internacional, sua reconversão de carreira desviando os destinos preparados pela família, suas primeiras experiências nesta profissão, entre outros, não são assuntos abordados com profundidade por Verger.

Mas, de fato, a inserção no mundo das imagens relacionada aos negócios do pai³¹ e a iniciação como fotógrafo por meio do grupo de amigos, alcançou após o retorno da Polinésia, no ano de 1934, as bases fundamentais para sua trajetória: a profissionalização com a produção do primeiro ensaio fotográfico e exposição (sobre a Polinésia Francesa), as publicações em revistas, jornais e livros, a criação da agência de fotógrafos *Alliance Photo* (da qual em seu início participavam também Henri Cartier-Bresson e Robert Capa), a profícua colaboração com editores como Paul Hartmann, a sua ligação com a *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* e com o Groupe Octobre (*Bande à Prévert*) e também seu trabalho no *Musée d’Etnographie du Trocadéro*.

“*Pêch au harpon*” é testemunha e memória de uma história da qual Pierre Verger fez parte, mas não a

27 Esta exposição teve curadoria de Edward Steichen e continha 508 imagens de 273 fotógrafos de 68 países.

28 O livro foi publicado em 1982 na Bahia, pela Editora Corrupio com 252 imagens do autor. A fotografia “pesca de arpão” aparece em outras publicações como o livro “*Le Messager*” de Pierre Verger e na biografia escrita por Cida Nóbrega e Regina Echeverria, “Verger, um retrato em preto e branco”

29 Alguns autores como, por exemplo, Andreas Huyssen, Pierre Nora e Jacy Seixas demonstram que desde o final do século XX ocorre um direcionamento das preocupações culturais em relação à questão da memória, o que inclui o aumento de instituições voltadas para o tema, a produção de documentários, biografias e o desenvolvimento de conceitos e práticas de preservação, entre outros. Mesmo no campo das artes a questão da memória está presente em alguns trabalhos como é o caso da obra de Christian Boltanski, entre outros.

30 BOURDIEU, Pierre, 1996, *Razões Práticas*, Campinas, Editora Papirus.

31 O pai de Pierre Verger chegou a Paris, proveniente da Bélgica, no início da década de 1890. Léopold Verger deu continuidade a seus negócios iniciados em Liège instalando na capital francesa seu empreendimento, o qual consistia em uma espécie de Casa de Edição e Impressão para a elaboração e produção de materiais destinados à publicidade. A *Léopold Verger et Cie*, em um curto período de tempo, veio a fazer um considerável sucesso comercial, alcançando desta forma a ampliação dos negócios e a multiplicação dos rendimentos.

tornou clara neste livro que por muitos anos serviu de única fonte biográfica. Uma história fundamental para a construção da memória da própria História da Fotografia na França daquele período. Perder parte desta história é conseqüentemente perder os nexos e as ligações entre personagens e instituições que figuram hoje como importantes para o entendimento do processo de constituição da carreira de fotógrafo, de uma área de atuação portadora de questões, regras de funcionamento e estrutura própria, da qual Pierre Verger é parte integrante e cuja participação é ignorada em suas nuances e detalhes no Brasil, onde o fotógrafo é muitas vezes compreendido a partir de seus relatos como trajetória individual isolada sem referência às marcas sociais de suas experiências, posicionamentos e escolhas. Isso constrói a imagem de um autor isolado de seu tempo e de sua história.

De qualquer maneira, em sua trajetória como arte, documento ou memória, fica evidente que *Pêch au harpon* contém um tipo de memória latente própria que precisa ser clareada e cujo conteúdo está na complexidade de seu entorno, e o acesso ao seu passado é obtido também pela leitura do que não está “escrito” na imagem.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- BARTHE, Christine & PIERR, Anne-Laure. « La photothèque du musée de l’Homme. » *Gradiva. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie* 1999. Paris : jean michel place, gradhiva 25, 1999.
- BAXANDALL, Michael, **O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- BOUQUERET, Christian, **La Nouvelle Photography en France, 1919-1939**, Paris: Poitiers, 1986.
- _____, **Pierre Boucher, Photomonteur**, Paris: Marval, 2003.
- DENOYELLE, Françoise. **La lumière de Paris les usages de la photographie 1919-1939**. Paris: L’Harmattan, 1997.
- DIAS, Nélia. **Le Musée d’Ethnographie du trocadéro (1878-1908)**. Paris :Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- EDWARDS, Elizabeth, “Antropologia e Fotografia”, **Cadernos de Antropologia e Imagem**, 2, 11-28, 1996.
- FRASCINA, Francis, in Harrison, Charles, 1998, **Primitivismo, Cubismo, Abstração, começo do século XX**, São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at others. Humanism and neo-realism”, in FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994
- GUNTHER, Thomas. “The Spread of Photography Commissions, advertising, publishing.” In FRIZOT, Michel, **Nouvelle Histoire de la Photographie**, Paris : Bordas, 1994.
- JEHEL, Pierre-Jerôme, “**Fotografia e antropologia na França no século XIX**”, *Cadernos de Antropologia e Imagem* 6, Rio de Janeiro:UERJ, 1998.
- LAURIÈRE, Christine. « Georges Henri Rivière au Trocadéro. » *GRADHIVA. Revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie* 2003. Paris : jean nichel place ,gradhiva 33, 2003.
- RUBIN, Willian, “**Modernist Primitivism na introduction**” in RUBIN, W. (ed) **Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, catálogo da exposição, MOMA, Nova York, 1984.
- VERGER, Pierre, **50 Anos de Fotografia**, Salvador: Editora Corrupio, 1982.
- _____, **South Sea Island**, Londres: Routlege & Sons, 1937.

História Oral e as festas do Rosário: memória, ancestralidade e identidade negra em Minas Gerais¹

Oral History and the Rosary feasts: memory, ancestry and black identity in Minas Gerais

*Lívia Nascimento Monteiro*²

lnascimentomonteiro@gmail.com

Resumo

O artigo procura reconstituir aspectos da festa da Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande – Minas Gerais, a partir das entrevistas orais realizadas com membros de diferentes gerações de congadeiros e moçambiqueiros. Reconhecida como festa do povo negro em devoção a Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e São Benedito, a festa do Rosário de Piedade do Rio Grande rememora a escravidão e a Abolição, em seus cantos, ritmos e rituais, desde a década de 1920 até o tempo presente. A abordagem histórica desse artigo procurará demonstrar os atores políticos coletivos envolvidos na festa, a relação com a ancestralidade negra, a memória de antepassados escravos e a valorização da identidade negra em Minas Gerais.

Palavras-chaves: história oral, festa do Rosário, identidade negra.

Abstract

The purpose of this article is to reconstruct aspects of the Congada and Mozambique feast, from Piedade do Rio Grande city, Minas Gerais, based on oral interviews carried out with members from different generations of *congadeiros* and *moçambiqueiros*. Recognized as a feast of black people in devotion to Our Lady of the Rosary, Our Lady of Mercy and Saint Benedict, the Rosary feast at Piedade do Rio Grande city remembers slavery and abolition in their songs, rhythms and rituals, from the 1920s to the present time. The historical approach of this article will seek to demonstrate the collective political actors involved in the feast, the relationship with black ancestry, the memory of slaves ancestors and the appreciation of black identity in the present time, embedded in the oral narratives, feasts and family networks of these agents.

Keywords: Oral History, Rosary feasts, black identity.

¹ Uma versão inicial desse artigo foi discutida no Simpósio Temático “História Oral e Memória das Artes, da Cultura e da Criatividade”, no XII Encontro Nacional de História Oral: Política, Ética e Conhecimento, realizado em Teresina-PI, em maio de 2014. Agradeço pelas valiosas contribuições de Márcia Ramos de Oliveira e Ricardo Santhiago.

² Doutoranda em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CNPq.

O ano era 1873. Na ermida da fazenda da Vargem, foi batizado José Venâncio Lima, filho de José Venâncio e Perpétua, ambos escravos nessa fazenda. José Venâncio passou boa parte de sua vida nas terras dessa fazenda. Foi casado com Maria José de Faria, filha dos escravos Maria Iria e Militino, ambos escravos da fazenda do Tejuco, próxima à fazenda da Vargem. Nas palavras contadas pelas filhas do casal José Venâncio e Maria José, em 2012, seus pais “pegaram a escravidão, mas meu pai nasceu ventre-livre”³.



Foto 1: Terno de Congada de Piedade do Rio Grande - MG, maio de 2011. Foto: Livia N Monteiro

A memória da escravidão dessa família é também transpassada nos rituais, cantos e danças dos ternos de Congada e Moçambique, que José Venâncio ajudou a fundar e foi o primeiro capitão na década de 1920.

Além de José Venâncio, outros vinte e nove homens assinaram a ata de fundação da Associação de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande, Minas Gerais, datada de 1928. Em comum, todos eram descendentes de escravos e com o fim da escravidão, mantiveram-se nas áreas próximas às fazendas, trabalhando no sistema de parceria com os proprietários, quase sempre, filhos e descendentes dos antigos proprietários das fazendas onde seus pais tinham sido escravos.

Foi através da família de José Venâncio Lima e outras de descendentes de escravos que a Congada e Moçambique de Piedade foi fundada. Foram eles que reinventaram formas de dominação e dependência nas relações com os fazendeiros – elite, majoritariamente branca, da região. A experiência do cativo foi requalificada nas primeiras décadas do século XX, o que para Hebe Mattos e Ana Rios significou em relações de trabalho e hierarquias baseadas nas relações escravistas (MATTOS, 2013).

Desvendar as relações familiares das gerações de congadeiros e moçambiqueiros de Piedade tem sido possível por meio dos depoimentos orais colhidos com membros atuais do grupo de Congada e Moçambique. É através dessa fonte que consigo recuperar e recriar, por intermédio da memória dos informantes, os membros da geração do cativo, ou seja, os antepassados dos congadeiros e moçambiqueiros, escravizados no século XIX e suas redes familiares, presentes até os dias atuais nas festas do Rosário.

Nesse sentido, a possibilidade de perceber as mudanças e as continuidades nas práticas culturais e familiares das gerações do cativo e da liberdade, somente está sendo possível com a análise dos relatos orais. Foi possível perceber, a partir da realização das entrevistas e de suas análises



Foto 2: Congadeiro Geraldo Eustáquio Teodoro, maio de 2008. In Memoriam.

³ Entrevista concedida por Maria Emerenciana Silva, Adalgisa Lima e Lourdes Lima Neves dos Santos em 28 de maio de 2012.

ses, que a História Oral é capaz apenas de suscitar, jamais solucionar os questionamentos, como apresenta Marieta de Moraes Ferreira; a História Oral permite a formulação das perguntas, porém, ela não oferece as respostas e o testemunho oral representa o núcleo da investigação, nunca sua parte acessória (FERREIRA, 2011). Desse modo, o fio condutor, portanto, são as narrativas e as memórias desse grupo, suas formas inventadas, ressignificadas e também silenciadas ao longo do século XX.

Este artigo aborda historicamente a construção das memórias e narrativas dos congadeiros e moçambiqueiros de Piedade do Rio Grande-MG. Esses atores políticos coletivos produzem, a partir das festas do Rosário e da memória de antepassados escravos, a valorização da identidade negra no tempo presente.

A História Oral enquanto método de pesquisa tem proporcionado o resgate da memória em torno das diversas manifestações culturais negras no país. Nesse sentido, analiso, através dos depoimentos orais das três gerações de congadeiros e moçambiqueiros, imbricados com as festas e suas redes familiares, a memória da escravidão e da abolição produzida no pós-Abolição em Minas Gerais, entendido em sua longa duração.

A utilização das fontes orais tem permitido trazer à tona as histórias do grupo em questão e, mais que isso, a agência dos diversos homens e mulheres negros (as) congadeiros (as) e moçambiqueiros (as). As palavras abaixo foram contadas por dona Efigênia do Nascimento Silva, aos 75 anos de idade, logo após o último dia da “festa de maio” de 2013. Dona Efigênia foi cozinheira dessa festa por mais de vinte anos e nas duas horas de entrevista, contou sobre sua experiência de vida marcada por luta e fé.

N. S. do Rosário tem essa festa por causa dos negros, quando a N. Senhora apareceu lá na gruta, na água, juntou os fazendeiros com tudo que é riqueza e foi lá na gruta tirar ela do buraco pra trazer pra Igreja (...) aí trouxeram, mas ela voltou. Então, vou te contar como começou a congada, não acharam ela dentro da Igreja, ela fugiu de noite e foi embora lá para a gruta dela onde apareceu, aí ela ficou lá e quando foi de noite, os negros se juntaram, vestiram tudo de branco, tudo enfeitado, os negros foram lá na gruta onde ela estava, chegou lá e cantaram ‘Senhora do Rosário vamos simhora, Oh Senhora do Rosário vamos simhora, a sua casa é sua morada, senhor rei mandou chamar, a sua casa é sua morada’, aí N. S. do Rosário ‘luiu’ eles.⁴

Dona Efigênia do Nascimento refere-se ao mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário, considerado a narrativa fundadora dos ternos de Moçambique. Para Leda Maria Martins, a descrição narrada é a situação de repressão vivida pelo escravo, uma vez que a princípio o senhor branco não permite que ele cultue a santa, havendo num segundo momento, uma reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas pela força do som dos tambores, o que então funda outro poder, que agrupa a comunidade em torno do reinado. Esse mito fundador organiza as relações entre os próprios negros, oriundos de diferentes etnias, e entre estes e os senhores. (MARTINS, 1997).

Para Marina de Mello e Souza, o culto a Nossa Senhora do Rosário permitiu que os escravos e seus descendentes entrassem em contato direto com o saber dos ancestrais, num exemplo de compreensão eminentemente africana de uma simbologia católica (SOUZA, 2002).

A escravidão lembrada pela congada, para Patrícia Costa, “promove a reconciliação com esse passado traumático, na medida em que diversos ternos atualizam durante os festejos a aparição de N. Sra. do Rosário para os cativos, evento transformador da imagem e do valor do escravo perante os senhores” (COSTA, 2006). Ainda para a antropóloga que analisou a Congada de Serra do Salitre, oeste de Minas Gerais, o louvor à N. Sra. do Rosário se constitui chave que permitiu acessar os elementos positivos do passado lembrado por meio da congada.

É interessante perceber o quanto a narrativa da congadeira Efigênia coloca a figura dos negros como central para a retirada da imagem das águas e mantenedor das festas do Rosário, algo em comum em diversos reinados. Ademais, o que torna essa narrativa ainda mais especial é o seguinte trecho: “Porque N. S. do Rosário apareceu lá na gruta, então apareceu um ‘monte’ de gente rica, juntou e foi tirar ela da gruta pra trazer para a *Igrejinha do Rosário*”⁵. A Igrejinha do Rosário, citada por dona Efigênia, é uma Igreja da cidade onde são realizados os principais rituais nos dias da festa. Esse mito, que é contado e recontado por diversos ternos, foi apropriado por dona Efigênia para as questões locais.

4 Entrevista concedida por Efigênia do Nascimento Silva em 03 de junho de 2013.

5 Entrevista concedida por Efigênia do Nascimento Silva em 03 de junho de 2013.

A festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário organizada pela Sociedade de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande, pequena cidade localizada nos campos das vertentes com proximidades com ao sul do estado de Minas Gerais, é também conhecida como “festa de maio”, por ocorrer nesse mês. Por mais de oitenta anos, os congadeiros e moçambiqueiros, vestidos com roupa branca, fitas coloridas e chapéus, pedem licença, tocam a caixa e a sanfona, dançam, cantam e rezam nas ruas da cidade.



Foto 4: Sr. José Luiz, mais velho moçambiqueiro de Piedade, maio de 2014.

Foto: Rui Ernani.

Moçambique, o Congo, a Marujada, o Candombe, os Caboclinhos, o Catopê e outros. (BRASILEIRO, 2010). Existem as festividades do Reinado, estrutura mais ampla e complexa, que abrange as guardas, os ternos e contempla vários rituais de devoção e festa – e a congada, além de se referir à festa, também dá nome às guardas do Congo.

Em sua análise sobre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da região de Jatobá, em Belo Horizonte, Leda Maria Martins afirma que as culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação, evidenciaram o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos com que se confrontaram. As congadas são as festas e as cerimônias que o Reinado de Nossa Senhora do Rosário fazem para os santos católicos, festejados africanamente (MARTINS, 1997).

Elizabeth Kiddy estudou a Congada da cidade de Oliveira, região central de Minas Gerais. Seu recorte temporal perpassa três diferentes períodos: colonial, imperial e o século XX e sua análise afirma que a resistência, alternada de conformismo, é uma estratégia e uma condição para a manutenção dessa manifestação cultural ao longo dos tempos. Na visão da autora, a congada é uma tradição de heterogenia, pois “projeta-se nas acomodações das práticas ritualísticas uma força espiritual, baseada nos preto-véios e ancestrais, expressa na devoção à santa” (KIDDY, 2005).

De acordo com Marina de Mello e Souza, a coroação dos reis negros no período colonial e imperial ocorria com a eleição dos reis, festividades com danças e as festas promoviam a recriação dos laços comunitários destituídos pelo tráfico (SOUZA, 2002). A historiadora ainda afirma que o momento das eleições representava o processo de recriação de tradições onde mesclavam fragmentos de uma memória africana e elementos da cultura católica portuguesa. A coroação e a realeza representam dentro das irmandades a constituição de identidades africanas, pois há a recuperação dos traços das identidades tribais e dos laços e linhagem,

a união de diversos grupos familiares em torno de um rei, eleito pela comunidade, reforçava o sentido de pertencimento a um grupo e, no quadro da diáspora africana, a recriação destas tradições funcionou como uma forma de sobrepujar a desagregação social promovida pelo tráfico atlântico (SOUZA, 2002).

No terno da Congada e no terno de Moçambique, que são compostas pelos mesmos homens e que juntos compõem a Sociedade de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande-MG, a rede de relações mantida entre os membros está nos laços de parentesco, compadrio e solidariedade entre tais. Sob a chefia do capitão, do rei e da rainha Conga, todos os homens dançam e cantam em devoção a Nossa Senhora do

Rosário, Nossa Senhora das Mercês e São Benedito.

Durante os três dias da festa de maio, o terno da Congada apresenta-se durante o sábado até a coroação de N. S. das Mercês, realizada à noite, após a missa e o tom da dança é marcado pelo som da sanfona e os passos pela leveza e alegria. O terno de Moçambique apresenta-se na sexta e no sábado à noite e domingo o dia todo e dançam ao som do tambor com passos firmes e guerreiros. Além dos homens “dançarinos”, existe a Corte, formada pela Rainha Conga, eleita entre os membros da Sociedade, o Rei, príncipe e princesas. Pela hierarquia dos ternos o posto mais alto é ocupado pelo capitão. Durante a festa, acontece a “chamada de reis”, que são as promessas pagas em dinheiro pelos príncipes e princesas de promessas, que a cada ano se renova entre os moradores locais.

As três gerações (SIRINELLI, 2006) de congadeiros e moçambiqueiros são, respectivamente: a primeira, que são os fundadores do grupo na década de 1920, todos descendentes de escravos, já falecidos; a segunda, filhos e sobrinhos da primeira geração, marcados pelo fenômeno da migração de Piedade para outras cidades e para o reencontro nas festas anuais e a terceira geração, atual e responsável pela transformação em festa turística e possível registro como patrimônio imaterial do estado de Minas Gerais.

Ao longo do século XX, os membros das três gerações a Congada e o Moçambique de Piedade reinventaram seus ritmos, suas danças e celebrações e suas festas mesclaram práticas como procissões, cerimônia de coroação dos reis, rainhas e princesas, banquetes e várias representações dramáticas.

Em se tratando dos banquetes das “festas de maio”, Dona Efigênia Nascimento tem muita experiência. Esteve à frente do grupo de mulheres cozinheiras da festa por anos e na sua narrativa, conta que “tirou esmola” durante todo esse tempo. As esmolas são os donativos doados para a festa, por toda a comunidade. Dona Efigênia se recorda de bater de porta em porta atrás de qualquer doação: “mantimentos, dinheiro, qualquer coisa”⁶.

Um ponto fundamental dos festejos são as músicas; essas são cantadas pelos congadeiros e moçambiqueiros, que alternam palavras africanas e em português cifrado e muitos de seus significados não são facilmente entendidos, o que promove uma construção identitária entre o próprio grupo, criando elementos de coesão. Os cantos e os versos são do tipo “chamado-resposta”, no qual o capitão canta algum ponto e o restante do grupo responde. Segundo Robert Slenes, esse tipo de canto nos momentos de trabalho ou diversão representam um traço típico das canções centro-africanas da região do antigo reino do Congo e diversos temas eram cantadas na região de Congo e Angola, no início do século XX, como desafios entre as lideranças locais (SLENES, 2007).

O canto de Moçambique, entoado pelo capitão e respondido por todos os moçambiqueiros afirma: “Nossa Senhora do Rosário, ela não falava, no dia 13 de maio ela deu sua palavra.”⁷

Ao redor do andor que leva a imagem de N. S. do Rosário, todos os moçambiqueiros cantam e dançam



Foto 3: Terno de Moçambique de Piedade do Rio Grande- MG, maio de 2014. Foto: Rui Ernani.

⁶ Entrevista concedida por Efigênia do Nascimento Silva em 3 de junho de 2013.

⁷ Canto de Moçambique de Piedade do Rio Grande-MG.

a memória da escravidão e celebram a liberdade, com um agradecimento especial à N. S. do Rosário pela Abolição, no dia 13 de maio de 1888. É por meio desse e outros cantos e dos rituais dos ternos de Congada e Moçambique de Piedade que as histórias da escravidão e da liberdade vêm à tona no tempo presente nas Festas do Rosário em Minas Gerais.

Todas as músicas cantadas pelos congadeiros e moçambiqueiros, em sintonia com os instrumentos, revelam a dimensão simbólica dos rituais festivos. Cada verso cantado, de acordo com o timbre de voz entoado, representa e expressa a devoção aos santos cultuados e a ligação direta com o passado e a ancestralidade.

É por meio das músicas, dos rituais, das danças e da tradição oral que os saberes ancestrais são transmitidos. Uma das primeiras músicas entoadas pelo terno da Congada, no início da festança é: “Senhor padre dá licença, que eu também quero entrar. Quero ouvir a santa missa, que o senhor vai celebrar”.⁸

Estes versos têm vários significados para os congadeiros, pois por cerca de sessenta anos, os ternos de Congada e Moçambique não adentravam a Igreja e não assistiam a missa. Foi a partir do ano de 1986, que os ternos começaram a participar da liturgia católica e esse canto começou a ser entoado.

De acordo com João Damasceno de Faria, pertencente à segunda geração de congadeiros – e neto do fundador José Venâncio,

“naquela época o Congada dançava para receber água benta, não é como na época de hoje que tá evoluído, é religioso, a gente chegava no primeiro degrau embaixo da porta da igreja e não entrava dentro, o padre jogava água benta e a gente ia pra rua (...) O congado não participava da missa, não entrava na Missa, quando entrava era pra levar rei e rainha de promessa pela porta do lado, não a da frente”.⁹

Após a missa, a música entoada pelos congadeiros é: “Demos a água benta, senhor padre. Demos a água benta! Vamos agradecer, senhor padre. Vamos agradecer!”¹⁰.

Após pedir a água benta, o grupo segue em cortejo, protegidos. Através dessas e outras músicas entoadas, a memória, a história da escravidão e dos antepassados escravos são cantadas no tempo presente.



Foto 5: Dona Tereza, rainha Conga dos ternos de Congada e Moçambique de Piedade, maio de 2013. Foto Rui Ernani.

8 Canto de Congada de Piedade do Rio Grande-MG.

9 Entrevista concedida por João Damasceno de Faria, em 30 de maio de 2012.

10 Canto de Congada de Piedade do Rio Grande-MG.

O ativismo negro dos congadeiros e moçambiqueiros está presente em suas narrativas, seus rituais, passos, danças e músicas, uma vez que reivindicam, através por meio de suas performances, espaços de cidadania e lutam contra o racismo. Em quase todas as palavras contadas dos congadeiros e moçambiqueiros, o tema sobre o racismo aparece, de alguma forma. Dona Efigênia, destaca:

(...) os brancos e ricos tinham um pouco de racismo, tirou eles de lá com todo racismo e toda riqueza mesmo com a cor branca, eles não ‘teve’ capacidade de tirar N. S. do Rosário da gruta, os negros, os pretos, bem pobres, ‘pezinho bem rachado’, foi lá e botou ela na cacunda e cantando ‘vamos simhora, sua casa é sua morada’ trouxe e botou ela ali e ela nunca mais saiu e tá até hoje.¹¹

Vale destacar que as festas de Congadas no Brasil ligam-se amplamente às experiências sociais que permearam (e continuam permeando) o pós-abolição no Brasil, “territórios nos quais silêncios, esquecimentos e protestos constituíram estratégias possíveis e não excludentes, utilizadas por ex-escravos e “pessoas de cor” para se tornarem cidadãos da República e da nação” (CUNHA, 2007).

A narrativa de Maria Emerenciana da Silva, nascida em 1924, neta de escravos e filha de um dos fundadores da Sociedade de Congada e Moçambique de Piedade, sr. José Venâncio Lima, da primeira geração, revela as relações de trabalho e as sociabilidades dos descendentes de escravos e filhas do Rosário no contexto do pós-abolição (Cooper et al., 2005) em Minas Gerais. Sua voz aveludada revela algo mais.

Os cantos (da congada) são os mesmos, mas é a mesma coisa porque um dia dançava Congada, outro dia dançava maçambique, igual hoje. Agora é um pouco diferente, porque meu pai judiava mais dos meninos, porque quando era na véspera assim ele saía nas casas com as bandeiras, então pedia esmola, dançava e eles dançavam até 10 horas da noite, de casa em casa. Aí no outro dia, de manhã cedo, eles tinham que levantar porque os festeiros tinham que dar o café da manhã.¹²

Ouvir contar (ALBERTI, 2007) algumas dessas narrativas congadeiras e moçambiqueiras, passou, também, pelo contato com as histórias de sofrimento e dor vividas por antepassados escravos e a passagem imediata para as próprias histórias de vida, o tempo presente e as festas do Rosário. A entrevista com dona Maria Emerenciana foi feita com suas irmãs, Adalgisa Lima e Lourdes Lima Neves dos Santos. Elas construíram suas narrativas com base na memória familiar que enfatiza o sofrimento dos avôs e as histórias contadas por eles, mas que não aconteceram com seus pais, que nasceram livres. E isso só foi possível porque é a memória que faz o indivíduo, ou um grupo, experienciar o que não viveu.

A minha vó disse que ela abria lã na senzala. Não tem assim quando mata os carneiros que aproveita as lãs? Então, ela falava que ela abria lã e algodão na senzala. Os patrões dela judiava muito(...) Eu lembro que meu pai era um homem que gostava muito de fazer roça, trabalhava lá para o mato grosso, ventania, cachoeira, todas essas fazendas ele trabalhava. E ele também moía cana, fazia moagem de cana assim fora de plantação, então, ele lambicava pinga, fazia melado, rapadura, açúcar, essas coisas. (...) Eu trabalhei lá 46 anos, saí ano passado, eu fiquei com o pé muito inchado e não deu mais e as patroas foram embora, uma francesa e a outra russa.(...)¹³

A ética paternalista, entendida por Hebe Mattos e Ana Lugão como uma “*política de domínio comum na negociação entre escravos e senhores e, depois, entre fazendeiros e colonos*” (RIOS E MATTOS, 2005) estrutura as narrativas das irmãs: as relações familiares e de trabalho em que estavam envolvidas, como a íntima relação com as patroas para quem trabalharam por mais de quarenta anos em São Paulo, as relações sociais mantidas pelas irmãs com todos os membros dessas famílias e também a ênfase no tempo de serviço prestado: “Mas todas nós, todas nós aqui nunca trabalhamos em casa de um mês, dois meses. Foi sempre no mínimo cinco anos. (...) Eu trabalhei quase 60 anos para a mesma família (...) Os meus patrões, de todas, é tudo de casa. A nossa família, os patrões de São Paulo são tudo de casa.”¹⁴

11 Entrevista concedida por Efigênia do Nascimento Silva em 3 de junho de 2013.

12 Entrevista concedida por Maria Emerenciana Silva, Adalgisa Lima e Lourdes Lima Neves dos Santos em 28 de maio de 2012.

13 Entrevista concedida por Maria Emerenciana Silva, Adalgisa Lima e Lourdes Lima Neves dos Santos em 28 de maio de 2012.

14 Entrevista concedida por Maria Emerenciana Silva, Adalgisa Lima e Lourdes Lima Neves dos Santos em 28 de maio de 2012.

Por meio do depoimento oral das irmãs também foi possível compreender o quanto a memória é acionada para contar as próprias histórias de vida, marcadas pelas idas às festas do Rosário, pelos cantos, rituais e pela trajetória de serem filhas do Rosário. Ao compreender historicamente o processo de produção das narrativas congadeiras e moçambiqueiras, foi possível constatar que tal processo se faz, necessariamente, com as questões políticas e identitárias vividas no tempo presente.

Para Maurice Halbwachs, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva e as lembranças são constituídas no espaço relacional grupal que podem ser também reconstruídas ou simuladas de acordo com a percepção de outros indivíduos e da representação da memória histórica, mas nunca a memória individual está isolada (HALBAWACHS, 2004). As memórias de todos os congadeiros e moçambiqueiros entrevistados foram construídas e reconstruídas ao longo do século XX e nunca existiram isoladas, mas sempre pertenceram a uma memória que se iniciou no processo pós-emancipacionista e passou por inúmeras transformações, porém, essas memórias “prosseguiram seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível.” (POLLACK, 1989).

Pollack considera que a memória é uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, que integra tentativas conscientes ou não de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividade: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, famílias etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos, para definir seu lugar, sua complementaridade. Pollack cita Henry Rousso e afirma que ao invés de usar a “memória coletiva”, é adequado falar em memória enquadrada e em trabalho de enquadramento da memória. (POLLACK, 1989).

E desse debate, é interessante pensarmos em algumas questões: como a memória de dona Efigênia, Emerenciana, Adalgiza, Lourdes, João Damasceno, Carlos Antônio e tantos outros congadeiros e moçambiqueiros foi sendo atualizada? Como elas foram sendo constituídas? Para Michael Pollak, os elementos constitutivos da memória são os acontecimentos vividos pessoalmente ou ‘por tabela’, uma espécie de memória herdada e é a memória um dos elementos constituintes da identidade, desse modo, para haver identidade tem que haver o enquadramento da memória. E a memória subterrânea? Mesmo sendo subterrânea, há sua construção e sua politização, só não há visibilidade – como é o caso das memórias dos congadeiros e moçambiqueiros.

A possibilidade de perceber as mudanças e as continuidades nas práticas culturais congadeiras e moçambiqueiras está sendo possível com a análise dos relatos, das experiências sociais e das memórias das três gerações, pois ela foi deixada como um rastro no decorrer desses anos.

A Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande rompe com o silêncio, ao som da sanfona, da caixa e dos guizos e vem se transformando em patrimônio cultural, revelando orgulho pelo passado e pela ancestralidade, “as metamorfoses sociais possíveis a tais atores estiveram, entretanto, firmemente ancoradas na associação entre identidade negra e memória do cativo, seja como reminiscência familiar, estigma ou expressão festiva e cultural” (ABREU, 2011).

Há uma relação entre a memória da escravidão e a valorização da Congada e Moçambique no tempo presente. Essa prática cultural passa por um processo de transformação, tornando-se um patrimônio cultural herdado e reconstruído por descendentes de escravos. Nesse sentido, apropriando desse contexto, os congadeiros e moçambiqueiros reafirmam politicamente suas trajetórias históricas e ganham, cada vez mais, visibilidade e novas perspectivas enquanto grupo cultural.

Desse modo, há também uma percepção da história, memória e tradição oral do grupo enquanto patrimônios, “que precisam ser valorizados, lembrados e, desta forma, reparados”. (ABREU, 2007) e essa questão remete-se também ao direito à reparação e ao dever de memória.

A tradição oral, transmitida de geração em geração, constitui uma das mais importantes bases da identidade negra em Piedade do Rio Grande. Contar histórias da ancestralidade negra faz parte de uma estratégia dos mais antigos da comunidade, para que o passado permaneça no presente.

Referências bibliográficas:

- ABREU, M. C. 2007. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. In: ABREU, M. C. SOIHET, R. (org.), *Cultura política e leituras do passado. Historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Faperj. p. 25-48.
- _____. 2011. Remanescentes das comunidades dos Quilombos: memória do cativo, patrimônio cultural e direito à reparação. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, XXVI, São Paulo, 2011. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. 1-17.
- ALBERTI, V.. 2007. *Ouvir Contar. Textos em História Oral*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 196p.
- BÉDARIDA, F. 2008. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. M. (org.), *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 219-299.
- BRASILEIRO, J. 2010. *Cultura afro-brasileira na escola: o congado na sala de aula*. São Paulo: Ícone, 98p.
- COOPER, F. HOLT, T. C., SCOTT, R. 2005. *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 346p.
- COSTA, P. T. M. 2006. *As raízes da Congada: a renovação do presente pelos filhos do rosário*. Brasília, DF. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. Brasília, 241p.
- CUNHA, O. G. GOMES, F. S. (org.). 2007. *Quase-cidadãos: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 452p.
- FERREIRA, M. M. e AMADO, J. (org.). 2006. *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 304p.
- _____. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. (org.). 2011. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Objetiva, 546p.
- GILROY, P. 2001. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/ Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 345p.
- HALBWACHS, M. 2004. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 322p.
- KIDDY, E. 2005. *blacks of the Rosary: memory and history in Minas Gerais, Brazil*. PennsylvanisState: University Press, 2005. 456p.
- MARTINS, L. M. 1997. *Afrografias da Memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 223p.
- MATTOS, H. 2013. Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista (Brasil, século XIX). 3 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 381p.
- POLLACK, M. 1989. “Memória, esquecimento e silêncio”. *Estudos Históricos*, vol. 2, n.3, 1989. p. 3-15.
- _____. 1992. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10.
- RIOS, A. L. 2004. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. *Topoi* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 170-198.
- _____. MATTOS, H. 2005. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 301p.
- SLENES, R. W. 2007. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S. H. e PACHECO, G. (org.). *Memória do Jongo*. As gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca/Campinas: Cecult.
- SIRINELLI, J. 2006. A geração. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. M. (org.), *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 131-137.

SOUZA, M. M. 2001. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do rei congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 234p.

Pimenta madura que dá semente: a capoeira Angola no município de Taboão da Serra / SP

Mature pepper that produces seed: capoeira Angola in the municipal district of Taboão da Serra / SP

*Maria Stella Soares de Paula Mendes*¹

stellasoar@gmail.com

Resumo

O presente trabalho apresenta a experiência desenvolvida pelo Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros, no município de Taboão da Serra, no estado de São Paulo. A partir da observação da história de formação do grupo e de relatos de experiência, discute como um espaço cultural gerido em uma região periférica se torna um território de convergência nacional e internacional.

Palavras-chaves: Capoeira Angola - Taboão da Serra - oralidade

Abstract

This paper presents the experience developed by Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros in the district of Taboão da Serra, in the state of São Paulo. From the observation of the group's forming history and of experience reports, it is discussed how a cultural space managed in a peripheral region becomes a territory of national and international convergence.

Keywords: Capoeira Angola - Taboão da Serra - orality

¹ Bacharel em História (FFLCH/USP), especialista em Gestão de projetos culturais (ECA/USP) e pesquisadora da cultura popular como discípula do Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros.

As raízes da semente

“Capoeira é tudo o que a boca come”

Mestre Pastinha

“Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.”

João Guimarães Rosa

A transmissão de ensinamentos por meio da oralidade tem sido um exercício de oposição na atual era da informação, em que impera o uso das tecnologias na difusão do conhecimento. A capoeira tem contribuído nesse processo, além de ser um caminho capaz de agregar qualidades variadas aos públicos que queiram se debruçar: musicalidade, expressão corporal, literatura oral por meio das cantigas, teatralidade, luta marcial, convivência em grupo, transmissão oral do conhecimento, história da resistência da matriz negra.

O presente trabalho investigará, a partir de um estudo de caso, como a capoeira se tornou um vértice cultural no município de Taboão da Serra por meio do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros, tendo na cultura popular um motor capaz de gerar alterações sociais no espaço onde é praticada e vivenciada (nesse caso, carinhosamente batizada por Senzalinha), atraindo interessados que não se detêm ao obstáculo da distância a ser percorrida para vivenciar a experiência lá existente.

Ali o grupo iniciou suas atividades em 1983 por iniciativa de três irmãos e um sobrinho: Guerreiro, Macete, Baixinho e seu filho Marrom. Desde então, mantém há cerca de 30 anos uma sede cultural onde acontecem encontros diários e semanais que atraem participantes de outros locais do Brasil e do mundo.

É neste contexto histórico e socioeconômico que a pesquisa vai observar o alcance da comunicação pela oralidade e como isso permite a gestão de um dado espaço. A partir desse referencial, como esse espaço se transforma em um território cultural onde esta prática se irradia, justamente porque nele há a apropriação e re-significação de um bem simbólico por um grupo praticante.

Um território que se estende para fora de seus limites físicos na construção da espacialidade da cidade no século XX, sendo estas “...as cidades, crescentemente inegalitárias, que tendem a abrigar, ao mesmo tempo, uma cultura de massa e uma cultura popular, que colaboram e se atritam, interferem e se excluem, somam-se e se subtraem, num jogo dialético sem-fim.” (SANTOS, 1997)

O princípio norteador será a metodologia usada em História Oral, “pois dá atenção especial aos “dominados”, aos silenciosos e aos excluídos da história (mulheres, proletários, marginais, etc), à história do cotidiano e da vida privada (numa ótica que é o oposto da tradição francesa da vida cotidiana), à história local e enraizada” (AMADO & FERREIRA, 2006).

Passagens dentro da terra - Taboão da Serra e a capoeira Angola

Segundo dados colhidos no site do IBGE, o município de Taboão da Serra conta atualmente com uma população de cerca de 250 mil habitantes, distribuídos e altamente concentrados numa área de cerca de 20 km², fazendo limite a oeste da capital de São Paulo.

É um município que ocupa 20.387km², apresenta elevada densidade populacional (12.049,87 por km²), onde a maioria da população o utiliza como cidade dormitório tendo como fonte de emprego a cidade de São Paulo. Os índices de natalidade são altos (em 2011 eram 18,12/ mil habitantes), a renda per capita é de cerca de R\$ 678,00 (seiscentos e setenta e oito reais) e participação de 0,13% no valor corrente das exportações totais do Estado de São Paulo.

Em termos comparativos, os mesmos dados colhidos no site do IBGE para a cidade que absorve a mão de obra proveniente de Taboão da Serra, a cidade de São Paulo, apontam um espaço de 1.521,101 km², densidade populacional de 7.387,69 por km², taxa de natalidade em torno de 15,59/mil habitantes, renda per capita de R\$ 1.153,79 (um mil cento e cinquenta e três reais e setenta e nove centavos) e participação de 13,87% no valor corrente das exportações totais do Estado de São Paulo.

A história do município remete à presença jesuítica em São Paulo quando ainda era a chamada Vila de São Paulo do Campo de Piratininga, no século XVII, em especial pela atuação do Padre Belchior de Pontes onde hoje estão os municípios de Itapeverica da Serra e Embu das Artes, cujas benfeitorias de suas obras colaboraram com o desenvolvimento inicial na região.

O povoamento exponencial começa a partir do século XIX, quando a região se torna passagem dos tropeiros que vinham do Sul para a capital do Estado. O nome da cidade é atribuído inclusive a um morador desse período, que era artesão (trabalhava com a taboa vegetal como matéria prima) e oferecia hospedagem aos viajantes. Devido a seu porte físico avantajado, sua pousada ficou conhecida como “Casa do Taboão”. Mais tarde, na passagem da Vila a Distrito e devido à situação geográfica do município, foi acrescentada a terminação da Serra.

Já no século XX, por volta de 1910, ocupações mais afluentes foram ocorrendo por pequenas chácaras que produziam batatas, cenouras e mandiocas, além de pomares e parreiras. Em seguida, uma colônia de férias foi instalada para os padres da Igreja Católica, devido a sua posição territorial privilegiada pelo clima ameno. Datam do ano de 1953 as primeiras reuniões dos moradores reivindicando a emancipação do sub-distrito de Itapeverica da Serra. Por meio de um plebiscito local, uma comissão foi formada e pode levar à Assembleia Legislativa de São Paulo o pedido de emancipação. Em 19/2/1959, o pedido foi publicado em diário oficial, e Taboão da Serra passou a ser um município autônomo no Estado de São Paulo.

Entre 1974 e 1975, José Eloy de Oliveira, conhecido por Baixinho, chega da Bahia e fixa residência em Taboão da Serra, dentro do grande fluxo migratório dos anos 1970 do Nordeste para o Sudeste.

Em pouco tempo, a capoeira surge no cotidiano da família, como relata seu filho, Ronaldo Alves de Oliveira, o Mestre Marrom:

O contato direto com a capoeira, registrado de fazer uma matrícula, foi aqui no Jardim Sapórito, em 1977, que o Mestre Baixinho começou com capoeira. Foi 6 meses antes de mim. Ele começou capoeira e teve que fazer uma operação, daí depois de 3 meses quando ele voltou eu já entrei. Isso foi em 5 de janeiro de 1978. Daí foi o meu contato com capoeira, na Associação de Capoeira Ilha de Marajó, com o Mestre Zé Boneco. (OLIVEIRA, 2013)

Nessa época, a capoeira praticada em São Paulo ainda era essencialmente ligada aos ensinamentos do início de sua legalização oficial em 1932, quando “Mestre Bimba, que é tido como uma espécie de Lutero da capoeira, introduziu modificações na tradicional Angola” (CARYBÈ in COLEÇÃO RECÔNCAVO, 1955). Mestre Marrom, porém, observa,

então, é bem complicado a gente falar isso aí de Capoeira Regional ou Angola, porque a capoeira paulista tem uma característica própria, né, de jogar capoeira, e eu penso Capoeira Regional como aquilo que o Mestre Bimba ensinou, aquela metodologia que o Mestre Bimba criou, mas é lógico que tudo aquilo que nós fazíamos naquela época era muito mais próximo da capoeira regional, muito mais próximo da regional. (OLIVEIRA, 2013)



Taboão da Serra antes da emancipação (déc. 40). A rua de terra batida deu lugar à Rodovia Régis Bittencourt (BR-116)



Várzea onde hoje é o Largo do Taboão

A sede do grupo era a casa construída pela família no Jardim Saporito, sendo a garagem o espaço usado para os treinamentos e as rodas, além de outras manifestações culturais próximas como maculelê, puxada de rede e samba de roda. A recordação do bairro diverge bastante do cenário atual:

Quando nós viemos aqui pra o Jardim Saporito, que minha mãe saiu da casa da vó, porque eles passaram um tempo na casa dela, eu tinha 5 anos de idade, então, de 69...75, 74 por aí, né, meu pai e minha mãe eles construíram essa casa aqui no Jardim Saporito. No Jardim Saporito não tinha muita gente, a gente conhece três ou quatro famílias da época que viviam aqui e pertinho mesmo daqui da Senzalinha, daqui do espaço, eram umas casas que ficavam aqui pro fundo. (OLIVEIRA, 2013)

Entre 1983 e 1992, o trabalho do grupo foi se transformando pela aproximação com diversos mestres. Mestre Zé Boneco, Mestre Zé Lino, Mestre Minha, Mestre Gato Preto, Mestre Pé de Chumbo, Mestre Jogo de Dentro foram alguns nomes que influenciaram nessa trajetória até o grupo assumir o trabalho com Capoeira Angola em 1993.

Essa passagem é por ele descrita:

O Mestre Zé Lino teve que parar com capoeira e indicou o Mestre Minha.. “vai ser o cara responsável por vocês”... na verdade a gente já tinha intimidade, fazíamos treino com Mestre Minha. E foi lá que nós tivemos o contato com o Mestre Gato Preto. O Mestre que ensinou capoeira em São Paulo, Angola, só que o Mestre Gato Preto não teve essa coisa de falar: Capoeira Angola é assim, tem que fazer assim, tem que fazer assim, ele ensinou Capoeira Angola, mas não a parte da filosofia do angoleiro, o jeito do angoleiro pensar, ele não conseguiu transmitir, porque existia uma capoeira em São Paulo e sabe que os mestres dessa época teve até dificuldade pra sobreviver mesmo, porque se eles comessem a ser muito radical, nessa forma de mudar o jeito do paulista jogar aí era perigoso eles não terem espaço pra ensinar. Então com esse contato com o Mestre Gato, foi a hora que despertou na gente o interesse por capoeira Angola. Já tinha muita gente que me chamava de angoleiro sem... falava e queriam que eu desse curso de capoeira Angola sem eu ter esse contato total com a capoeira Angola. A partir daí, a minha vontade de procurar capoeira Angola foi muita, tanto que quando eu soube que o Mestre Pé de Chumbo estava em Indaiatuba, nós fomos até lá, eu, o Mestre Lingüiça e o Peixe Cru e logo começamos a treinar com ele, já vimos um espaço lá, ele falou: “vocês podem vir treinar”. Daí o que a gente fazia: nós treinávamos num sábado e num domingo, voltava pra a academia e botava em prática isso a semana inteira”. (OLIVEIRA, 2013)

Durante esses 15 anos, muitas pessoas foram formadas em contramestres, professores e treineis, chegando a contar com mais de 200 participantes entre os anos 1980 e 1990. No entanto, ao assumir um novo posicionamento na capoeira, Mestre Marrom relembra:

de 200 ficamos com 4, 5 alunos que iniciou esse processo... depois com o passar do tempo o pessoal foi chegando a acreditando, até porque eles não acreditavam, não é que não gostavam, não acreditavam que isso ia dar certo, porque era uma mudança muito radical. (OLIVEIRA, 2013)

Hoje o grupo contabiliza mais de 300 praticantes, entre brasileiros e estrangeiros, com praticantes na Alemanha, Polônia, Áustria e Portugal.

Essa expansão para outros continentes repercutiu no trabalho realizado em Taboão da Serra, pois nesses últimos dez anos cerca de 150 praticantes de capoeira conheceram o município por conta desse intercâmbio.

Desde 2008, a sede do grupo ocupa todo o espaço da antiga residência de Mestre Baixinho, que a cedeu para a formação do Instituto Irmãos Guerreiros – Cazuá da Cultura.

Dos 35 bairros que compõem o município de Taboão da Serra, atualmente o grupo está presente e atuante no Jardim Saporito, Jardim Trianon, Parque Pirajuçara e na região central da cidade, no Teatro Clariô. Também conta com dois núcleos na cidade de Embu das Artes, no espaço Zumaluma e no Teatro Popular Solano Trindade, além das atividades desenvolvidas por professores e treines em escolas, espaços culturais, ONGs e academias esportivas, sempre com o “carro chefe sendo a capoeira”, segundo as palavras de Mestre Marrom.

Florescendo os frutos

Quando aplicado ao processo experimentando pelo Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros no ensino da capoeira, é possível concordar com o exposto por Havelock onde “a cultura de nossa geração está a assistir um reviver da oralidade como um modo de comunicação viável, com uma longa história ancestral – um modo, além do mais, que tem certas vantagens sobre os métodos lineares do mundo letrado”. (HAVELOCK, 1996)

Ali, todos os ensinamentos são transmitidos pela oralidade (seja por meio das cantigas, da contação de episódios, da fruição do conhecimento repassado e reaprendidos) em torno da não linearidade da roda. Neste lugar que a pesquisa investiga a cultura, é fruída em razão da palavra falada e dos ensinamentos (históricos, musicais, pedagógicos, literários, marciais) que esta propicia. Um lugar onde “a fala parece mais próxima da música e da intuição do tempo” (BOSI, 2003)

A gestão deste local também segue este princípio, pois as atividades desenvolvidas – e cujos participantes são das mais variadas faixas etárias e desempenhas diversas funções – são baseadas nas proposições faladas, nas atribuições formalizadas pela fala. Das aulas que se realizam semanalmente até a organização dos eventos comemorativos (anualmente são comemorados os aniversários dos Mestres Baixinho e Mestre Marrom, além das datas comuns no calendário oficial como São João, festa das mães, dos pais e das crianças), tudo é gerido e concretizado por acordos verbais e tem garantido a continuidade intuitiva desse modo de organizar.

No território onde tais conhecimentos são compartilhados, a forma e o veículo de transmissão é a linguagem oral e é ela o elemento capaz de agregar a comunidade em torno de uma manifestação cultural à qual ela se atrai, se estimula, se interessa e passa a pertencer e, ao mesmo tempo, atrair um público externo a essa realidade.

Ressaltando o significado de comunidade como a qualidade daquilo que é comum, não sendo, porém, “o espaço utópico de trocas beatíficas, isentas de conflito e luta. É, antes, o lugar histórico possível em que a tradição se instala como uma dimensão maior que a do indivíduo singular, levando-o a reconhecer-se nela como algo diferente de si mesmo”. (SODRÈ, 2002).

Santos completa tal significado:

No lugar, nosso Próximo, se superpõem, dialecticamente, o eixo das sucessões, que transmite os tempos externos das escalas superiores e o eixo dos tempos internos, que é o eixo das coexistências, onde tudo se funde, enlaçando, definitivamente, as noções e as realidades de espaço e do tempo.

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora da comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 1997)

Nesta relação interativa e conflitante, cada indivíduo se torna um participante, um agente e um replicador, intervindo e fruindo nos diversos elementos que qualificam a capoeira como cultura popular.

Interessa ressaltar um aspecto relevante na relação linguagem oral e a literatura oral popular a partir



da capoeira. A capoeira apresenta os quatro elementos fundamentais que definem literatura oral, segundo Cascudo (1984): a oralidade, pois é no anonimato da voz que sonoramente entoa seus ritmos e gestos, que se revalida o significado da mensagem proferida; a antiguidade, já que não é possível identificar a data precisa de seu surgimento; o anonimato da autoria, o que a torna de todos e ao mesmo tempo de ninguém; e a persistência, uma vez que é repassada há séculos de geração a geração, onde é reformulada, mas não esquecida.

Neste ponto, é possível aproximar a capoeira ao candomblé, pois em ambas as manifestações o segredo está na transmissão da palavra falada, o viver é o próprio aprender e tudo faz parte de um mesmo universo de conhecimento, que é o da matriz negro-africana cuja grande particularidade está em sincronizar trabalho, canto, ritmo e religião num mesmo momento.

Por isso também cabe ressaltar o tamanho da importância de existirem centros irradiadores de cultura de matriz negro-africana em áreas onde a ação do Estado é distante e por vezes ausente. Locais onde “a memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do cotidiano” (BOSI, 2003).

Seguindo nesses termos, a afirmação de McLuhan se confirma, pois “o meio é a mensagem, isto é, o conteúdo do que se comunica é regido pela tecnologia utilizada, mas (...) essa mesma tecnologia pode ter uma função causal na determinação do modo como pensamos” (McLuhan in HAVELOCK, 1994) e na capoeira Angola a própria Capoeira é o princípio, o meio e o fim: “é tudo o que a boca come”, como deixou dito Mestre Pastinha².

A capoeira entendida como filosofia de vida e modo de estar no mundo direciona, disciplina, integra, reúne, qualifica. Determina realmente o modo de pensar do praticante na medida em que torna o corpo e a técnica de movimentá-lo uma união entre dança e a luta, um código de pergunta que gera uma resposta, que leva a outra pergunta que se resolve por outra resposta, tudo regido pelo ritmo do toque musical.

A linguagem corporal, a expressão visual, o diálogo de corpos entre opostos, o ritmo da bateria no momento da roda, tudo isso é um processo ancestral que é vivido, representado, falado e construído em Taboão da Serra. Refazendo intuitivamente a tradição,

imitando os gatos, macacos, cavalos, bois e aves, cobras etc. os negros descobrem os primeiros golpes dessa luta: das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices de cavalos, bois e outros animais, podem ter surgido a chapa e o esporão; da forma de ataque da arraia, do tatu e do jacaré, que guinando os corpos tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia, ou a meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes dos animais, podem ter surgido os saltos da capoeira, como o salto do maçado, o pulo do gato e o aú; e das pernadas e calços, nas horas de brincadeiras e correria, pode ter surgido a rasteira (MESTRE ALMIR DAS AREIAS in MOURA, 1994)

Neste local interagem a presença assídua de seus membros e as constantes visitas de indivíduos de outras origens, que vivenciam simultaneamente esse atual movimento da globalização de identificação cultural por traços de comunhão matricial, sejam elas de natureza espiritual, corporal ou territorial. Pessoas capazes de “oferecerem constantes oportunidades de os imaginários atuarem”, frutos dessa “presença permanente ou assídua de metropolitanos nas periferias e periféricos nas metrópoles” (CANCLINI, 2010).

Ali,

avultam as relações de proximidade, que também são uma garantia da comunicação entre os participantes. Nesse sentido, os guetos urbanos, comparados a outras áreas da cidade, tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior e isso se deve a uma percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo e à afinidade de destino, afinidade econômica ou cultural. (SANTOS, 1997)

2 Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, ou Mestre Pastinha, nasceu em 1889 e começou a aprender capoeira aos 8 anos de idade com o africano Mestre Benedito. Serviu a Marinha e, em 1910, tornou-se professor de capoeira. Ao longo dos anos, foi organizando a arte do jogo, fundou sua própria escola em 1941, estabeleceu um método de ensino com base em antigas tradições trazidas por africanos escravizados e escreveu o livro “Capoeira Angola”. Desperta nos angoleiros um ideal de educador, que alerta e ensina como é possível jogar, mas não como jogar, e deixou uma série de desenhos e apontamentos sobre a Capoeira Angola, reagrupados nos temas: Sobre a Fundação do CECA, Sobre a origem da capoeira, Sobre sua formação, sobre o jogo, sobre a ética no jogo, sobre os deveres, sobre os mestres, sobre o pensamento. Não foi reconhecido como educador e incentivador da cultura afro-brasileira e chegou à velhice em descaso e pobreza. (PORTAL NZINGA, 2013)

A pimenta madura que espalha suas sementes

“A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila, elabora em geral os traços de outras culturas, quando estas encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida” (HOLANDA, 1995). Partindo dessa premissa e aproximando aos dias de hoje, vale interpretar novamente as considerações de Mestre Almir das Areias (1983)³ com foco nas discussões ligadas à afinidade pela origem e pela ancestralidade em Capoeira Angola:



Foto: Guma Fotógrafo

“A capoeira é brasileira ou africana? É afro-brasileira? Originou-se na África e desenvolveu-se no Brasil? Ou aqui surgiu e, a partir da volta de alguns escravos à sua pátria de origem, lá apareceu em algumas regiões? [...] através de algumas colocações que faço, talvez possamos caminhar um pouco em direção à origem da capoeira. [...] Não possuindo armas suficientes para se defenderem, quase nem mesmo as armas convencional da época, tornou-se necessário para os negros descobrir uma forma de enfrentar as armas inimigas. Movidos pelo instinto natural de preservação da vida, os escravos descobrem no seu corpo a essência da sua arma. Tendo como mestra a sua natureza, notando nas brigas dos animais as marradas, os coices, saltos e botes, utilizando-se das estruturas das manifestações culturais trazidas da África (como, por exemplo, brincadeiras, competições etc. que lá praticavam em certos momentos cerimoniais e ritualísticos) aproveitando-se dos vãos livres que aqui abriram no interior das matas e capoeiras, os negros criam e praticam uma luta de autodefesa para enfrentar o inimigo” (MOURA, 1994)

Atualmente questiona-se com exagero a preservação das origens e da naturalidade espontânea na capoeira apenas em torno de determinadas raízes e matrizes. Muitas delas, no entanto, se esgarçaram no tempo e perdem força diante do processo dinâmico da comunicação na atual era da globalização. Por isso é preciso avaliar o desempenho de um trabalho com capoeira a partir da sua formação histórica, da sua constituição iniciante, mas também por meio do impacto a ele associado e operante.

Hoje, em termos culturais, as armas inimigas são mais sutis, mas ao contrariar a desvalorização da cultura tradicional diante do capital em massa e se defender da padronização de comportamentos e do modelo imposto pelo consumo, o praticante de capoeira que conduz sua vida a partir dessa prática cultural, enxerga na sua disciplina um caminho de resistência, uma filosofia e uma educação para a vida.

Os vãos livres da mata que abrigaram e possibilitaram o exercício desta destreza estão transformados em territórios privados, que se ampliam para o espaço público nos momentos de êxtase, de retomada. Lugares que garantem sua continuidade, principalmente porque foram criados como espaços de sociabilidade e que permitem à comunidade reconhecer e legitimar a formação de lideranças instituídas pela formação cultural que possuem e não apenas pela atribuição formal de títulos.

D. Raquel Trindade⁴, em depoimento concedido à autora em 10 de abril de 2013, testemunha como essa liderança e esse reconhecimento se dá em relação à representatividade de Mestre Marrom em sua comunidade:

Eu gosto muito do Mestre Marrom, porque a ideia que você tem de muitos capoeiras é de serem assim, meio mal-educados, né, meio grosseiros, né, e ele não, ele é suave. E eu fiquei muito entusiasmada, que na semana passada, teve uma apresentação do Dinho Nascimento e o Dinho, assim, foi muito gentil de chamar o Mestre. Era uma orquestra de berimbau, de chamar o Mestre Marrom pra se apresentar. Menina, ele deu um show, eu nunca tinha visto ele, como é... na ginga, na capoeira. E falam muito mal de capoeira de Angola, que é monótona, que é suave demais, ele deu um show, eu fiquei entusiasmada. Eu já gosto dele como pessoa. E ele tá há bastante tempo aqui no nosso teatro, a gente abriu pra ele como Ponto de Cultura⁵, acabou o Ponto de Cultura, mas a gente quer que ele sempre, né. Então eu

³ In MOURA, Clóvis. Dicionário da escravidão negra no Brasil, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

⁴ Filha do poeta Solano Trindade, é pintora, dançarina, coreógrafa, grande conhecedora da história e cultura afro-brasileira e considerada uma das maiores memórias vivas no Brasil. Foi homenageada pela Ordem do Mérito Cultural no Palácio do Planalto em 2012, no dia da Cultura, pelas mãos da presidenta Dilma Rousseff e da ministra da Cultura Marta Suplicy.

⁵ O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o ponto de articulação das demais atividades do Programa Cultura Viva. São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações de impacto sociocultural em suas comunidades.

fico muito feliz de ter ele aqui sempre com a gente. Ele tem a academia dele, mas ao sábado de uma às três ele dá aula aqui né. E eu gosto muito dele, do carinho com a família, da atenção que ele dá aos alunos, como os alunos respeitam ele, e ele é jovem né, ele é jovem. Mas eu fiquei muito entusiasmada dele se apresentando, de ver ele se apresentando. Gosto muito do Mestre Marrom. Eu não sei o nome verdadeiro dele até agora. (TRINDADE, 2013)

“A ausência da terra ancestral” que “diminuía a força de vida do escravo, prostrando-o” (SODRÊ, 2002: p.124) é o contrário dessa terra mãe de hoje, que nas periferias guardou e materializou uma cultura de transformação, atribuindo um sentido histórico e social ampliado para a continuidade das descendências escravas. Como diz a fala de Mestre Marrom diante de seu papel hoje:

Hoje a minha relação com a capoeira é muito tranquila, com o passar do tempo percebi que a capoeira faz parte da minha vida e tenho uma missão que é transmitir aquilo que me foi passado diante dos questionamentos de outros tempos. Hoje tudo é bem mais tranquilo, pois o grupo se fortaleceu em busca de capoeira, tem muito fundamento, antes erramos com algumas pessoas interessadas em aprender capoeira Angola, mas hoje somos um grupo de formadores de opinião que tem como pilar a capoeira Angola, a guarda da capoeira Angola e diante dessa condição a capoeira esta presente em minha casa, em meu trabalho, ela faz parte de minha história e hoje na minha vida tento sempre estar em contato com a capoeira. Até nas mais difíceis decisões, sempre acredito que a capoeira é tudo e que ela me faz tomar as melhores soluções. (OLIVEIRA, 2013)

Daí vem a ação e o espaço da Senzalinha, do Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros. É um território da cultura na periferia, que vive a o cotidiano da periferia e sobrevive no tempo sendo um templo, um lugar de resistência de uma cultura. Como descrito nas palavras de Mestre Marrom, o sentido é ter um “espaço da cultura, que muitas vezes acontece um samba de roda, as crianças tem experiência com o maracatu, o tambor de crioula... é assim mesmo, o espaço pra cultura é a tendência, é olhar mais para esse lado sempre com o carro chefe sendo a capoeira” (OLIVEIRA, 2013)

Capoeira como a manifestação genuína da nossa identidade malunga brasileira, fruto de um DNA rico em povos variados que cultivaram suas tradições mutuamente, tal como os galhos que saem cada qual para um lado, vindos, porém, da mesma base. Da mesma forma, a

“cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo. Essa busca de caminhos é, também, visão iluminada do futuro e não apenas prisão em um presente subalternizado pela lógica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito. É a vitória da individualidade re-fortalecida, que ultrapassa a barreira da práxis repetitivas e se instala em uma práxis libertadora, a práxis inventiva” (SANTOS, 1997)

Intervir como gestor cultural nesse âmbito é fortalecer a práxis libertadora, incentivando tal cadeia a alcançar novas parcerias, valorizando todo o empreendedorismo e gerenciamento afetivo existente, potencializando o enorme fator de articulação das pessoas envolvidas em torno e em função de um grupo e que fazem em conjunto a gestão de seu espaço cultural.

O ponto crucial na manutenção deste espaço é sua vivência,

“coisa que é mais feita por vontade minha e de alunos mesmo, que às vezes sem saber, eles que ajudam, às vezes eles que chegam com uma mensalidade, com alguma coisa, que a gente transforma, para poder ficar uma hora com as crianças, para poder trabalhar mesmo com as crianças.”(OLIVEIRA, 2013)

Mesmo produzindo interesses distintos, a manifestação cultural regida pelo ensino oral ainda guarda essências das raízes históricas da matriz negra, onde o sujeito é reprodutor e produtor no mesmo instante e no mesmo espaço onde isso se manifesta. “A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e seu meio” (SANTOS, 1997) e é isso que faz o espaço se transformar em território (por pertencer e ser parte da manifestação da cultura). O meio que obriga e impulsiona às mudanças e à evolução é o esteio, o celeiro, a própria capoeira no sentido mais terrestre que essa palavra possa pertencer.

Referências bibliográficas:

- COLEÇÃO RECÔNCAVO. **Jogo da Capoeira**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955. N°3.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas, SP: UNICAMP/ CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.
- AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras). **Usos e abusos na história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CASCUDO Luis da Câmara: **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- GALDINI, Jefferson. **Os orixás e a natureza III**. São Paulo: Noovha América, 2012
- HAVELOCK, Eric. **A Revolução da Escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- HOLANDA. Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- MASSA, Ana Cristina. **Aqultune e as histórias da África**. São Paulo: Editora Gaivota, 2012.
- MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. **Entrevista concedida à Maria Stella Soares de Paula Mendes na sede do Grupo Irmãos Guerreiros**. Taboão da Serra, 9 de abril de 2014.
- PORTAL INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Início**. Acessado em: 4 março 2013, disponível em: [http:// < http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1 >](http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1)
- PORTAL CATOLICISMO REVISTA DE CULTURA E ATUALIDADES. **Escrevem os leitores**. Acessado em: 25 fev 2013 Disponível em: [http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm/idmat/D8836A51-C787-3E37-CDDDB585FCF0B7E53/mes/Julho1999 >](http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm/idmat/D8836A51-C787-3E37-CDDDB585FCF0B7E53/mes/Julho1999)
- PORTALGRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. **Capoeira Angola**. Acesso em: 25 abr 2013 Disponível em: [http://nzinga.org.br/pt-br/mestre-pastinha >](http://nzinga.org.br/pt-br/mestre-pastinha)
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e Emoção**. SP: Hucitec, 1997
- SODRÈ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- TRINDADE, Raquel. **Entrevista concedida à Maria Stella Soares de Paula Mendes no Teatro Popular Solano Trindade. Embu das Artes**, 10 de maio de 2013.

Memórias dançantes: a (re)invenção de uma tradição por grupos de coco de mulheres no Cariri – CE

Memories dancing: the reinvention of tradition by women coco groups in Cariri – CE

*Camila Mota Farias*¹

camilamotafarias@gmail.com

Resumo

Este artigo possui o objetivo de analisar como grupos de mulheres no Cariri cearense se apropriam da dança do Coco, construindo uma tradição. Utilizando as metodologias da História Oral e do trabalho de campo, realizamos nove entrevistas, com mestras e dançadeiras, que são as fontes dessa reflexão com letras de músicas de suas autorias. Por meio das memórias das mulheres, percebemos que, ao se apropriarem da dança do Coco, ressignificam a manifestação, (re)inventando uma tradição, processo que incide sobre suas identidades e produz um Coco de diferença, constituído pelo passado/presente. Assim, o artigo está dividido em três momentos: inicialmente, uma discussão sobre Dança, História Oral e Memória; em seguida, uma apresentação da dança do Coco e dos grupos estudados; e, por fim, são tecidas reflexões sobre algumas movimentações possíveis de memórias dançantes.

Palavras-chave: dança; memória; tradição; história oral.

Abstract

This article has the objective to analyze how women's groups in Cariri cearense do appropriation of Coco's dance, creating a tradition. Using the methodologies of oral history and fieldwork, we conducted nine interviews with mestras and dançadeiras, which will be the source of this reflection, along with songs of his authorship. Through the memories of women, we realized that by incorporating Coco dance, women redefine the manifestation, (re)inventing a tradition, process that interferes on their identities and produces a Coco of difference, made by past / present. Thus, the article is divided into three stages: first a discussion of Dance, Oral History and Memory, then a presentation of Coco dance and groups, and, finally, reflects on some possible movements of memories dancing.

Keywords: dance; memory; tradition; oral history.

¹ Mestranda em História pelo Mestrado Acadêmico em História e Culturas (Universidade Estadual do Ceará - UECE), com bolsa Capes. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas (DÍCTIS). Graduada em História pela UECE.

I – Dança, História Oral e Memória

A produção nacional sobre Dança vem crescendo desde a década de 1980, entretanto, “ao se falar de arte, grande parte das reflexões se concentram sobre a música, teatro e pintura, isto é, a dança não dispõe de escritas de peso que auxiliem na compreensão dos processos sociais que forjaram e ainda forjam sua prática em sociedade” (GUARATO, 2010: 24). Sendo assim, é um campo de estudo ainda recente.

O conhecimento produzido nessa área tem se centrado, principalmente, em questões sobre o corpo, como sugere Arraias (2013: 70) “O ambiente da universidade pode possibilitar a artistas e não artistas “desvendar” as miríades teóricas do saber prático e as miríades práticas do saber teórico de dança, priorizando, nesse desvendar, o entendimento do corpo e seu funcionamento no mundo”. Assim, essa produção pensa o corpo, técnicas de movimento, estética, performances do corpo em cena, processos de criação e demais relações possíveis.

Nos diálogos estabelecidos entre a Dança, temos a interface com a História, que, a partir de uma abordagem interdisciplinar, pode pensar as danças populares que possuem, ainda, uma lacuna nesse campo do conhecimento, pois a maioria dos estudos sobre o tema não partem de abordagem historiográfica, não compreendem as danças como promotoras de saberes, de relações sociais, de experiências e de histórias, ou seja, não problematizam as transformações/permanências, assim como as relações tecidas nas danças e a partir das danças nas sociedades, percebendo que há nesse processo uma relação simbiótica.

Assim, em busca dos movimentos de sujeitos em tempos e espaços demarcados, propomos compreender a trajetória social de uma prática cultural popular em suas construções e reinvenções e, nessa proposta reflexiva, entendemos que as manifestações populares revelam aspectos das vidas dos sujeitos que a praticam, ao mesmo tempo em que se constituem por esses sujeitos.

Ao se propor uma dança popular como objeto de estudo, é preciso compreender a totalidade dessa manifestação, assim como suas articulações com as culturas populares e outras práticas. Tendo em vista que são constituídas de várias linguagens, então, “a dança popular não pode ser apreciada separada da música, do poema, da linguagem cênica, do conjunto dos espetáculos da festa, na qual se insere” (MONTEIRO, 2011: 44-45). É preciso compreender, também, os seus contextos de criação e de fruição, pois que existem várias maneiras de experimentar as danças, inclusive ao pesquisar, e as danças também se dizem em várias linguagens.

Portanto, as danças, assim como as brincadeiras e as músicas populares, fazem parte da vida social, produzem significados e conhecimentos. “[...] Cuando miramos las danzas, ritos y otros fenómenos de este tipo, estamos observando sistemas humanos estructurados de significados que son objetos de comunicación y que son, entre otras cosas, objeto de conocimiento” (WILLIAMS, 2010 in CAROZZI, 2011: 17). Assim, os estudos sobre danças e culturas revelam dimensões da vida humana que muitas vezes não são perceptíveis em outras abordagens.

Entendendo que os produtores das danças populares, em sua maioria, não dominam a escrita e seus saberes são repassados por meio da oralidade, e que a dança é uma arte efêmera que “se faz” no momento de sua realização e após esse momento deixa de “existir”, sendo assim, seus registros ocorrem no momento em que flui (filmagem, fotografia, entre outras), porém, como entende Christine Greiner (2012: 40), o que “insiste em permanecer em meio à fugacidade da natureza da dança é a sua ação sígnica, o seu pensamento”, assim, na falta de registros ou em busca dos signos, dos significados e das maneiras de apropriação, produção e experimentação da prática cultural, ou seja, da reconstrução de processos históricos, propomos como suporte memórias que estão em movimento e representam uma dança popular.

As memórias podem ser reveladas por meio da História Oral, espaço de contato interdisciplinar que permite, com métodos e técnicas, interpretações qualitativas de processos históricos e sociais, centrada na subjetividade das experiências humanas, visões e versões dos atores sociais. Para Portelli (1997: 15), a História Oral:

[...] Embora diga respeito – assim como a sociologia e a antropologia – a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que elas tiveram na vida de cada uma.

Por meio dessa metodologia, com a realização de entrevistas, produz-se uma fonte. As fontes orais, portanto, são fontes construídas, resultado de um trabalho entre pesquisador e depoente. O narrador não é mais o que viveu o acontecimento, pois sofre interferência de seu presente e de suas vivências, portanto, podemos afirmar que se constituem como fontes relacionais, baseiam-se na comunicação e na troca marcadas por diálogos entre passado e presente, público e privado, oralidade e escrita, pesquisador e depoente (PORTELLI, 2013).

Essa proposta metodológica materializa-se concomitantemente a realização do trabalho de campo, metodologia desenvolvida a partir de observações participantes e de descrições etnográficas, que não se resumem a narrar o visto, mas a, além de descrever densamente, interpretar os fatos observados. A etnografia permite a produção de uma leitura sobre como os sujeitos significam o mundo e a si, produzem suas existências e relações (GEERTZ, 1989). Por meio desse contato com o outro, pode ser construído um diário de campo e produzido entrevistas que se constituem em narrativas produtoras de sentidos, associadas a práticas sociais também geradoras de sentido, assim, o sentido se produz coletivamente a partir das interações sociais e dos contextos experimentados pelos sujeitos que criam conceitos/ noções para compreender e vivenciar os fenômenos a sua volta.

Muitos estudos que trazem como objeto práticas e produções artísticas recorrem à metodologia da História Oral, porém a produção sobre História Oral no Brasil possui uma nascente discussão sobre esse uso e suas possibilidades, como sugere Ricardo Santhiago (2013), em estudos que envolvem a busca pelos processos de criação e por ideias e conceitos artísticos, acrescentaríamos, ainda, pelas poéticas populares e seus fluxos.

A oralidade, então, revela aspectos nem sempre percebidos em outras fontes, espaços sociais marginalizados, por meio de memórias (JUCÁ, 2003). Compreendemos que a memória possui sua historicidade, não é natural, imutável do aparelho cognitivo. O ato de recordar refere-se ao íntimo do sujeito, essas recordações constituem, assim, uma memória pessoal, mas esse processo [a rememoração] se dá em contato com o outro, então a memória também é social. Portanto, a memória é subjetiva, construída por linguagem, ensino, observações, ideias coletivas e experiências partilhadas (FENTRESS; WICKHAM, 1992). Quando trabalhamos a memória como fonte, não podemos ignorar a subjetividade e seu caráter social, ou sobrepor esse caráter ao aspecto pessoal da memória.

Quando recordamos, elaboramos representações de si, dos outros, do mundo, e nos constituímos a partir do que lembramos, e do que esquecemos. Recordamos conhecimento e sensações em um processo no qual a memória penetra em todos os aspectos da nossa vida mental, dos conscientes aos inconscientes. Estas memórias são construídas a partir das linguagens, dos lugares, das experiências partilhadas, selecionando o que deve, ou não, ser lembrado e gerando elementos de identificações, ou seja, a partir de um esforço e de um trabalho de rememoração que envolve as conjunturas socioculturais de produção. Nas Palavras de Ecléa Bosi (1994: 55): “na maior parte das vezes lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”, permitindo, portanto, uma compreensão desse tempo presente.

A abordagem sobre as danças populares pode ir além da busca pelas memórias pela recorrência à História Oral. Podem ser pensadas e problematizadas a partir do cantar, o que cantam e como cantam, em busca de compreender como essas poéticas se relacionam com as vidas e as concepções de mundo dos sujeitos que as produzem (NAPOLITANO, 2005). No dançar/cantar identificamos um processo de comunhão em que a prática é produzida por evocações de memórias e, ao mesmo tempo, o dançar/cantar produz memórias, ou pensamentos que emergem da própria prática (VILELA, 2010; ROCHA, 2012). Essas memórias dançantes não dizem apenas sobre a prática cultural, mas sobre seus produtores, suas experiências e seus sentimentos pessoais e compartilhados, estão também em movimentos e fluxos, assim como o dançar.

II - Sobre o dançar/cantar Coco no Cariri

Entendemos o Coco como uma prática das culturas populares brasileiras; pode ser encontrado no litoral e no sertão nordestino. Acredita-se que a introdução dessa prática no Nordeste brasileiro se deu através dos escravos

africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho no qual emergiu a música (CASCUDO, 2012; ANDRADE, 2002). Os Cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, em embolada e em literatura de cordel (ARAUJO, 2013). Dentro destes, existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos, do local e da coreografia². Nos Cocos dançados, identificamos a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas negras, os instrumentos de percussão utilizados³, a umbigada⁴, o ritmo e o canto com estrofes normalmente improvisadas e refrão fixo. Assim, afirma-se sua origem afro-indígena (AYALA; AYALA, 2000).

No Ceará, essa dança pode ser encontrada em diversas regiões⁵, principalmente nas áreas litorâneas, com exceção do Cariri, situado no sertão cearense. Em cada localidade, sua vivência e produção ocorrem de formas específicas, seja nos passos, nos instrumentos, nas experiências decorrentes do dançar/cantar Coco e na significação da prática cultural. Portanto, pensemos em Cocos, considerando que os locais e os sujeitos produzem poéticas singulares para a manifestação.

O Cariri, uma das Microrregiões do Ceará, está localizado na Mesorregião Sul do Estado e é composto por oito municípios: Barbalha, Crato, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Nova Olinda, Porteiras e Santana do Cariri. Possui uma área aproximadamente de 4.115,828 km² e uma população de 528.398 habitantes (IBGE, 2009)⁶.

Em trabalho de campo realizado em Juazeiro do Norte e Crato, a respectivamente 540 e 529 quilômetros da capital cearense, identificamos quatro grupos de Cocos. Esses grupos revelaram-se singulares por praticarem os cantos dançados diferente dos Cocos de praia comumente vistos, no Ceará, nas mídias e nos encontros culturais. Usam diferentes instrumentos, dançam com passos mais lentos, fazem menos improviso na música, além de maior presença feminina, pois nos Cocos de praia é predominante a presença masculina. (SILVA, 2008; FARIAS, 2012; ARAUJO, 2013).

As mulheres integrantes desses grupos são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas. Nos grupos assumem as funções de coquista, tiradora, ou Mestre de Coco - aquelas que cantam - e de dançadeiras. Cada grupo possui uma trajetória particular, assim como formas específicas de dançar e de cantar.

O grupo mais antigo, fundado em 1979, chama-se “*A gente do Coco*”. Este se organizou a partir da iniciativa de Edite Dias de Oliveira Silva⁷, que teve o primeiro contato com a dança ainda menina. Em 1979, Dona Edite, então monitora do Mobral, com outra monitora chamada Antônia Selma, já falecida, resolveu fazer uma festa de Coco e preparou uma apresentação na Praça da Sé da cidade do Crato. Com o fim do Mobral, a Associação das Mulheres da Batateira⁸ formou um grupo para organizar a dança das mulheres. Dona Edite assumiu um papel caracterizado por ela como: “o que eu faço é coordenar o grupo, ir atrás das meninas, da roupa, do cachê, eu chamo de a coordenadora do grupo.” (SILVA, 2013).

Atualmente o grupo é formado por 17 pessoas, sendo dois homens responsáveis por tocar os instrumentos, um bombo e um pandeiro. Pelo grupo já passaram três Mestras de Coco. A primeira foi Antônia Selma. Após seu falecimento, sua mãe, Filomena Gomes, a substituiu e, quando esta faleceu, a dançadeira Maria de Lourdes Moraes⁹ assumiu o papel de Mestre. Sobre como aprendeu a cantar e a dançar, a Mestre relembra: “Aí um dia Dona Edite chegou lá em casa perguntando se eu sabia cantar, eu disse: eu já cantei, a

2 Com relação à métrica existem os Cocos de embolada, em quadras, de dez pés, de rima, de roda e tombado. Com relação à música encontram-se os Cocos de ganzá e o de zambê. Com relação ao local praticado, temos os Cocos de praia, de usina, de sertão e pé de serra. Por fim, com relação à coreografia, identificam-se os Cocos de roda, de sapateado, de filas, de parselhas e o solto (CASCUDO, 2012; ANDRADE, 2002).

3 Os instrumentos normalmente são: caixão, zambê e ganzá.

4 A umbigada é o ato dos dançadores de encostarem seus umbigos, pode ser simulado, em sinal de desafio.

5 Iguape, Caetanos de Cima, Fortaleza, Trairi, Balbino, Aracati, Majorlândia, Canoa Quebrada, Quixaba, Pecém, Almofoala e Cariri.

6 Esta microrregião, caracterizada por uma significativa dinâmica cultural, é palco de diversos grupos de cultura popular, como bandas cabacais, grupos de reisado, maneiro pau, maracatu, coco, entre outros.

7 Dona Edite, 73 anos, nasceu em Pernambuco e em 1969 mudou-se para o Crato. É agricultora, costureira e foi professora do Mobral, participa de movimentos comunitários no bairro onde reside.

8 Batateira é o codinome do Bairro Gisélia Pinheiro no Crato.

9 Maria de Lourdes, 73 anos, é agricultora e costureira.

gente não esquece não. E aí eu fiquei, gosto da brincadeira. Eu canto as músicas velhas que meu pai cantava, que eu tenho gravada, eu gravo aqui na cabeça.” (MORAES, 2013). O grupo dança o Coco de roda, já realizou apresentações em Fortaleza e em São Paulo.

Outro grupo é o “*Amigas do Saber*”, fundado por Maria Nogueira¹⁰, que aprendeu a dançar e a cantar com seu avô e seu pai no Sítio Juá, município do Crato. A escola onde estudava realizava brincadeiras ao final de cada ano letivo e, quando Maria da Santa concluiu a 8ª série, fez um grupo de Coco com as mulheres da escola e do Sítio Juá, em 2003, como relembra a Mestra: “Me convidaram pra eu participar de uma escola do EJA pra concluir a 8ª série. Aí, então, foi dentro da sala de aula [...] aí eu fui e inventei de ensaiar a dança do coco [...] vamos dançar o coco, aí eu saí ensaiando passo por passo e deu certo.” (NOGUEIRA, 2014). Atualmente o grupo possui 13 mulheres, que variam de 12 a 76 anos, e três homens, que tocam pandeiro, violão e bombo. O ganzá é tocado pela Mestra. As músicas do grupo são criadas por Maria da Santa e seu esposo. O grupo pratica o que chamam de Coco baião, pois o pandeiro proporciona uma batida semelhante à do baião.

O terceiro grupo, Coco Frei Damião, foi fundado por Marinêz Pereira do Nascimento¹¹, que relata a sua iniciação na dança: “A história da dança do Coco já vem nas primeiras gerações da minha família, um rapaz de Alagoas, casou com a irmã do meu avô paterno, o nome dele é Antônio, mais conhecido como Tio Dunízio, morava no Crato.” (NASCIMENTO, 2013). Em 2003, a Mestra começou a dançar Coco no grupo do Mestre Dodô¹², continuidade do grupo de Tio Dunízio, formado de homens e de mulheres da mesma família. Marinêz saiu desse grupo em 2005, após aceitar um convite para ensinar a dança, contrariando a vontade do Mestre. Então, resolveu formar um grupo de Coco com mulheres de sua família, que possuem de 8 a 76 anos. O grupo dança e canta os Cocos de roda e travessão, utilizam apenas o ganzá, balançado pela Mestra que faz as emboladas.

O quarto grupo tem como Mestra Ana¹³, que conheceu a dança quando criança, através de seus avós e pais, sobre essa época, recorda: “A vida era cansada, mas na hora de dançar eu tava alegre! Aí [era] nos terreiros, batia aqueles terreiro de terra grande, parece que tou vendo. Compadre Chico Carnaúba era o tirador de Coco, esses Coco que eu canto hoje, tudo era dele. Nós cantava a noite toda!” (NANINHA, 2013). Nessa época, a Mestra tinha 8 anos de idade; a prática acontecia no Sítio Baixio do Muquém, no Crato, onde residia com seus familiares. Após se mudar para o bairro Alto da Penha, parou de dançar e de brincar. A Mestra retomou o canto em 2011, com o incentivo de sujeitos locais envolvidos com as culturas populares, e juntou-se à Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados (Scan), que atende a idosas, formando um grupo de Coco que ensaia semanalmente.

Além de esses grupos trazerem novos sujeitos, as mulheres, como criadoras da arte e da poesia dos Cocos, também revelam novas formas no saber/fazer da prática cultural, cada qual com suas peculiaridades, criam modalidades do cantar e do dançar. Ao se apropriarem da dança, as mulheres produzem singularidades e pluralidades, (re)inventando uma tradição.

III - Algumas movimentações possíveis

Partindo da perspectiva de que as produções históricas são desenvolvidas a partir de problemas tecidos na relação entre pesquisador, temporalidades e sujeitos (BLOCH, 2002), perguntamos: Como os grupos de Cocos de mulheres do/no Cariri cearense se apropriam da dança, (re)inventando uma tradição?

Entendemos que para compreender esse processo é preciso analisar a trajetória social da prática cultural no local, essa deve expressar a preocupação em investigar como se deu o surgimento dos grupos de Coco de mulheres na região do Cariri. Percebemos, através das entrevistas, um primeiro momento em que as atuais Mestras conviveram e se introduziram na brincadeira, no dançar e no cantar, através de Mestres homens, como Carnaúba, Dunízio, Antônio Silva, Joaquim Preto e Antônio Pereira, já falecidos. Sobre como a manifestação acontecia, elas nos contam:

10 “Dona” Maria, conhecida como Maria da Santa, 56 anos, é agricultora e coordena projetos religiosos.

11 Marinêz do Nascimento, 47 anos, nasceu em Juazeiro do Norte, é bordadeira e cozinheira.

12 Este grupo não será pesquisado, pois este estudo enfoca apenas os grupos de Cocos de mulheres.

13 “Dona” Ana, ou Naninha, 76 anos, nasceu no Crato, é agricultora e costureira.

Aí o meu pai era um fino cantador de Coco, Antônio Moraes da Silva, aí toda tapagem de casa que tinha o povo ia chamar ele, né? Era a noite todinha, não tinha tanta mulher assim, era mais homem, aí a pisada era bonita, viu! Nesse tempo tinha 14 anos [...] A diversão nesse tempo num era forró que nem hoje, era coco, cantoria, brincadeira de reisado, era. (MORAES, 2013).

Sempre era assim, quando construíam a casa de taipa, aí eles convidavam as pessoas vizinhas para aterrar a casa, todo mundo ia dançar o Coco amassando o barro. Também nos períodos de plantio do arroz. (NOGUEIRA, 2013).

Os instrumentos era um único só, que hoje o povo bota violão, bota isso, bota aquilo, naquele tempo não tinha. Era uma lata, dessas de leite Ninho, botava meia de milho, e ele cantando e balançava, era o que a gente chama de ganzá, aí dançava a noite todinha, quando era no outro dia amanhecia branco até a pestana de poeira. (NANINHA, 2013).

A prática era realizada com instrumentos improvisados com latas, caroço de milho, pedras, a fim de reproduzir um som semelhante ao do ganzá. Os Mestres eram todos homens que cantavam para mulheres e homens dançarem em farinhadas ou para pisar o chão das casas de taipa, fazendo da dança um momento de diversão/celebração seja da realização do trabalho, ou da nova casa, unindo o tempo do trabalho com o do lazer. Esse “outro tempo” também é representado nas músicas que cantam:

Meu nome é Marinêz, sou filha de Mariainha/ Sobrinha de tio Dunízio que canta coco e faz rima/ Eu vi o aboio do vaqueiro, eu vi o gado passar/ Menina abra a porteira e deixa o gado entrar/ Eu vi o aboio do vaqueiro, eu vi o gado passar/ Menina abra a porteira e deixa o gado entrar/ Ele veio de Alagoas, casou-se com minha tia/ E foi morar do Gonçalves formando a sua família/ Eu vi o aboio do vaqueiro, eu vi o gado passar. (NASCIMENTO, 2012)

De manhã tu moi o barro, de tarde tu vai tapar/ Com a turma dançando o coco pro terreiro aterrar/ Quando eu era pequenina, só comia rapadura/ Quando eu via a professora, ficava de cara dura [...] Plantei um pé de feijão/ Nasceu um pé de mamão/ Eu só vivo lá na roça pra ganhar o meu pão. (BATATEIRA, s/d)

Em suas canções também identificamos a referência a elementos que compõem esse passado narrado da vivência da dança. Percebemos que as letras mesclam suas vivências no campo – fazendo referência ao gado, ao vaqueiro, assim como à paisagem rural e às plantações – com as suas histórias de vida, nas quais se entrelaçam as histórias das suas famílias e a prática de dançar para aterrar o chão das casas.

Sobre a entrada delas na dança, relembram:

Era tudo no Baixio, aí eu fui morar no Lobo, mocinha com 12 anos, lá ainda tinha, no Lobo ainda tinha quando tinha as farinhada. Aí depois vim pra aqui pro Alto da Penha, aí se acabou, acabou-se esse negócio de Coco, ninguém falava daquilo. Eu cantava muito nesse tempo. Aí parou. João do Crato chegou aqui e perguntou se eu sabia, eu sei de tudo, tá tudo na cabeça, daquele tempo, foi agora, em 2011. (NANINHA, 2013).

Eu fui concluir a 8ª série, aí o grupo foi fundado na escola Pedro Felício, a ideia foi porque nos final de ano tinha comadre Toinha que nos finais de ano ela inventava umas brincadeiras, aí eu comecei estudando e pensei: eu vou fundar um grupo aqui! Isso em 19 de julho de 2003. (NOGUEIRA, 2013).

Nos Cocos do Crato, observamos que após o falecimento dos Mestres a dança deixou de ser praticada, sendo retomada em contextos diferentes por mulheres que outrora haviam sido dançadeiras e tornaram-se Mestras. Já em Juazeiro do Norte, Marinêz, após um desentendimento, rompeu com o grupo de Coco que fazia parte e criou um novo grupo. Este se diferencia, pois não está associado a um bairro, um sítio, ou uma instituição, mas a uma família, as integrantes fazem parte da mesma família.

Todas essas situações expressam diferentes formas de mudar papéis sociais atribuídos às mulheres na produção de uma prática cultural popular, ao assumirem o lugar de Mestras e fundarem grupos de mulheres, incidindo sobre suas identidades. Nesse processo de apropriação e de resignificação da dança, as mulheres se constituem como “as mulheres dos Cocos”, como são chamadas. Ao serem questionadas sobre o significado do dançar em suas vidas, afirmam:

Pra mim, o Coco é alegria, é diversão, é cultura, primeiro que tá no sangue, eu não quero saber se é de roda, trocado, eu só quero participar, eu gosto de tudo, reisado, banda cabaçal, mas o Coco bate mais forte, o Coco é tudo pra mim. [...] o Coco não é mais para fazer piso de casa, hoje é cultura, é história. (NASCIMENTO, 2013).

Vou cantar, vou cantar/ Pra cantar não tem idade/ Quanto mais a gente canta, nasce a felicidade/ Nasce a felicidade de dentro do coração/ A gente que canta o coco, sente uma grande emoção. (NOGUEIRA, s/d).

Pra mim mudou muita coisa, porque eu vivia era prisioneira, só de casa, só da roça pro trabalho em casa, e sem sair pra nenhum canto, sem conhecer ninguém, sem conhecimento de ninguém, aí depois que eu entrei nesse coco abençoado, aí comecei a andar mais ela aí, graças a Deus, tem grande conhecimento de todo canto. Acho muito bom, de que eu tá em casa só pensando em coisa que não adianta, né? (NEIDE, 2014)¹⁴.

O dançar/cantar coco, na vida dessas mulheres, parece ocupar um lugar do lazer/diversão, proporcionando a integração e o convívio com outros sujeitos, além de ser uma prática que remete a suas histórias de vida e de suas famílias. Há indícios de que a apropriação dessa prática e a sua experimentação modificou a condição dessas mulheres, pois como sugere a dançadeira Maria Neide, antes era “da roça pro trabalho em casa”, assim, afirmam que o coco trouxe conhecimento, levou-as a lugares desconhecidos, como os espaços públicos (PERROT, 1989). Esse mesmo significado é reafirmado pela dançadeira Maria das Dores (2014)¹⁵: “Mudou a diversão quando a gente sai, vai se divertir, conhece lugares, é uma diversão pra gente, a gente gosta né? Porque antes a gente vivia só em casa, né? Ia pra missa e ficava em casa, aí depois dessa brincadeira, a gente tem essa diversão, conhece mais lugares”.

Assim, ao perguntarmos como se dá a apropriação da dança pelas mulheres, entendemos que esta se dá com a (re)invenção dessa dança como uma tradição. Esse discurso da dança como tradição pode ser problematizado através das falas das Mestras e dançadeiras, percebendo que existem tensões e disputadas nesse processo. Em suas falas, temos que:

Existe vários grupos que a gente vê como é que ele dança e é totalmente diferente do que a gente dança, não tem esse negócio de fazer aqueles passos de antigamente. A gente vê assim muito parecido com quadrilha, dança de quadrilha junina, tem até uns grupos que a gente diz ‘não, eu não tou achando’, mas como diz que é uma dança de coco, aí a gente cada um em seu lugar, e cada um faz do jeito que pode apresentar (NOGUEIRA, 2014).

Nós não tem o pandeiro, como Maria da Santa, Maria da Santa tem o pandeiro e um bombo, né, e tem um violão, né. Porque nós começamos do mesmo jeito que foi do tempo véi, nós tamo no tempo véi, desse mesmo jeito. Não dá certo, comparação, se bater um pandeiro atrapalha, atrapalha nossa pisada. (SILVA, 2014)¹⁶.

A tradição, assim como a originalidade, é reivindicada e associada ao “fazer como antigamente”, seja no uso dos instrumentos, seja no cantar, seja no dançar. Por exemplo, como sugere Naninha, “Aí, eu comecei a cantar, se agradaram, aí ficou. É o Coco original, é o Coco original, porque esse não é inventado, vamos botar esse Coco original pra frente!” (2013). Na fala da Mestre, o seu fazer é associado a uma originalidade por não ser inventado, tendo em vista que canta músicas aprendidas com antigos Mestres da região.

Entretanto, compreendemos que as tradições se constituem por um conjunto de práticas e de símbolos, compostas por regras e aceitas socialmente, tendo naturezas ritualísticas ou simbólicas que inculcam certos valores e normas de comportamento, através da repetição, gerando uma continuidade com relação ao passado. Mas:

Na voz e no corpo atualiza-se a tradição cosida com as fibras do lembrar e do esquecer, do ontem e do agora, da mobilidade, das circularidades da cultura. O fio da tradição conduz o homem pelos labirintos das infinitas possibilidades do fazer cultural e justo nas diferenças dessas encruzilhadas nos reconhecemos. (AMORIM, 2007: 50).

Portanto, as tradições são dinâmicas, transformadas e (re)construídas nas tramas sociais, inserem os homens em fazeres culturais que possibilitam o encontro e a construção de identidades. A (re)invenção de uma tradição se dá a partir de transformações que modificam padrões sociais que expressavam “velhas tradições”, produzindo outros padrões. Assim, as tradições podem ser construídas, institucionalizadas e de difícil localização no tempo (HOBSBAWM; RANGER, 1997). Nessa perspectiva, pensamos a apropriação da dança pelas mulheres como uma (re)invenção de uma tradição, pois promoveu uma ruptura em uma dança popular que no Cariri tinha como Mestres homens, e que no Ceará, destaca-se como dança de pescador.

14 “Dona” Maria Neide, 65 anos, é agricultora e dança coco no grupo A gente do Coco da Batateira.

15 A dançadeira Maria das Dores, 70 anos, é agricultora e dança no grupo Frei Damião.

16 Maria Alta da Silva, vulgo Marieta, 75 anos, é agricultora e a mais velha dançadeira de Coco do Grupo Frei Damião, aprendeu a dançar Coco com Tio Dunízio e permanece na brincadeira.

Assim, essa tradição se estabelece pela produção de singularidades e de pluralidades, transformando-a e instituindo-a formalmente, criando um Coco de diferença que não se repete como o mesmo, atualiza-se articulando passado e presente (DELEUZE, 2006). Pois, mesmo mantendo determinados elementos do passado, as mulheres introduzem outros – como o violão, o pandeiro, outros passos, outro ritmo, novas músicas, figurino –, além de produzirem outra poética que é significada de diferente forma, pois que a dança não é praticada atualmente para tapar piso de casas, ou celebrar uma farinhada.

Estas multiplicidades dos Cocos apresentam singularidades e pluralidades, continuidades e descon-tinuidades, nas suas formas de manifestações, que “reatualizam” uma tradição, a partir da teatralização e da ressignificação. Assim, a dança se reinventa em compassos e arquiteturas de sons e de passos, nos quais os Cocos se atualizam mudando e se diversificando, tornando-se elemento do passado/presente, entre o dançar e as memórias dançantes de mulheres.

Referências bibliográficas:

- AMORIM, Maria Alice. 2007. *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre cibercultura e tradição*. Comunicação e mídia digital nas poéticas de oralidade. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 118p.
- ANDRADE, Mário de. 2002. *Os cocos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 512p.
- ARAUJO, Ridalvo Felix de. 2013. *Na batida do corpo, na pisada do cantá*: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. Belo Horizonte, MG. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 149p.
- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. 2013. Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas. *Dança*, v.2, n.1: 58-72.
- AYALA, Maria I.; AYALA, Marcos (orgs.). 2000. *Cocos: alegria e devoção*. Natal, EDUFRN, 304p.
- BARROSO, Oswald. 1982. O coco de praia em Majorlândia. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura insubmissa*: estudos e reportagens. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto.
- BATATEIRA, A gente do Coco da. Forró Balancear. In: *Barra do Dia*. Pindoretama Record's, s/d. 1 CD. Faixa 4.
- BLOCH, Marc. 2002. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 160p.
- BOSI, Ecléa. 1994. *Memória e Sociedade*: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo, Companhia das letras, 484p.
- CAROZZI, María J. (coord.). 2011. *Las palabras y los pasos*: etnografias de la danza em la ciudad. Buenos Aires, Gorla, 263p.
- CASCUDO, Câmara. 2012. *Folclore do Brasil*. 3. ed. Natal, FJA, 230p.
- DELEUZE, Gilles. 2006. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro, Graal, 437p.
- DORES, Maria das. *Maria das Dores*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Juazeiro do Norte, CE: 2014. Arquivos de mp3.
- FARIAS, Camila Mota. 2012. *O coco vem de dentro da gente*: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012) . Fortaleza, CE. Monografia de graduação. Universidade Estadual do Ceará, 108 p.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. 1992. Recordar. In: FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social*: novas perspectivas sobre o passado. Lisboa, Teorema, p. 13-58.
- GEERTZ, C. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 323p.
- GREINER, Christine. 2012. O registro da dança como o pensamento que dança. *Revista D'Art*, v. 4: 38-43.
- GUARATO, Rafael. 2010. *História e dança*: um olhar sobre a cultura popular urbana – Uberlândia 1990/2009. Uberlândia, MG. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 226p.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). 1997. *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 316p.

- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Censo Agropecuário*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 14 de maio de 2014.
- JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. 2003. *A oralidade dos velhos na polifonia urbana*. Fortaleza, Premium, 129p.
- MONTEIRO, Marianna. 2011. *Dança Popular. Espetáculo e Devoção*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 239p.
- MORAES, Maria de Lourdes. *Maria de Lourdes Moraes: entrevista* [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2013. Arquivos de mp3.
- NANINHA, Ana: *Ana Naninha: entrevista* [4 ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2013. Arquivos de mp3.
- NAPOLITANO, Marcos. 2005. *História & Música*. 3. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 117p.
- NASCIMENTO, Marinêz Pereira do. Aboio do vaqueiro. In: *Coco*. Projeto Mestres Navegantes, 2012. 1 CD. Faixa 9.
- NASCIMENTO, Marinêz Pereira. *Marinêz Pereira do Nascimento: entrevista* [ago. 2013] Entrevistadora: Camila Mota Farias. Juazeiro do Norte, CE: 2013. Arquivos de mp3.
- NEIDE, Maria. *Maria Neide: entrevista* [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2014. Arquivos de mp3.
- NOGUEIRA, Maria. *Maria Nogueira: entrevista* [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2014. Arquivos de mp3.
- NOGUEIRA, Maria. *Maria Nogueira: entrevista* [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2014. Arquivos de mp3.
- NOGUEIRA, Maria. Pra cantar não tem idade. In: *Flor do Liro*. Pindoretama Record's, s/d. 1 CD. Faixa 8.
- PERROT, Michelle. 1989. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v.9, n. 18: 9-18.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. 2003. *História & história cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 130p.
- PORTELLI, Alessandro. 1997. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*. Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.15:13-49.
- PORTELLI, Alessandro. 2013. *A Morte de Luigi Trastulli e outros ensaios*. Ética, memória e a acontecimento na História Oral. Lisboa, Unipop, 205p.
- ROCHA, Thereza. 2012. Dança | Filosofia: verso e reverso de um dizer. *Urdimento*, n.19: 73-82.
- SANTHIAGO, Ricardo. 2013. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. *História Oral*, v. 16, n. 1: 155-187.
- SILVA, Djanilson Amorin. 2008. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*. Fortaleza, CE. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Fortaleza, 93p.
- SILVA, Edite Dias de Oliveira. *Edite Dias de Oliveira Silva: entrevista* [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE: 2013. Arquivos de mp3.
- SILVA, Maria Alta da. *Maria Alta da Silva: entrevista* [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Juazeiro do Norte, CE: 2014. Arquivos de mp3.
- VILELA, Lilian Freitas. 2010. *Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz*. 150p. Campinas, SP. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 150p.

Alvarenga e Ranchinho no dial da Rádio Nacional: um convite a ouvir a História

Alvarenga and Ranchinho in the Radio Nacional dial:
an invitation to hear the History

*Carlos Gregório dos Santos Gianelli*¹

gianelli.87@hotmail.com Telefone

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo discutir brevemente alguns procedimentos de análise de programas de rádio e sua relação com a História. Para isso, serão apresentados alguns autores que trabalham com os temas da canção, paródia, performance e que forneçam pistas da participação do público em programas de auditório veiculados pela Rádio Nacional. O material de exemplo analisado aqui é o programa de estreia da dupla de humoristas Alvarenga e Ranchinho na Rádio Nacional no ano de 1947.

Palavras-chave: história e música, Rádio Nacional, Alvarenga e Ranchinho.

Abstract

This article has as main objective to discuss briefly some procedures for analyzing radio programs and their relationship with history. Some authors it working with the themes of the song, parody, performance and provide clues of public participation in talk shows aired by Radio Nacional will be presented. The sample material analyzed here is the program's debut duo of comedians Alvarenga and Ranchinho on Radio Nacional in 1947.

Keywords: history and music, Radio Nacional, Alvarenga and Ranchinho.

¹ Mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e professor do Colégio Catarinense

Sobre História e Música

Uma pesquisa histórica pode partir das mais diversas perspectivas para a análise dos fatos e dos processos ocorridos para depois então tomar corpo em uma produção textual por meio da narrativa histórica. A escrita da História por meio de documentos escritos já é amplamente difundida visto que não se faz necessária uma tradução de linguagem: parte de palavras escritas e resulta em outras palavras escritas. Nesse ponto é que o campo de estudos de História e Música demonstra sua especificidade quando utiliza não somente documentos escritos, mas também documentos sonoros, tais como, o fonograma de canções ou programas de rádio. A transfiguração necessária para o entendimento do leitor, que o pesquisador deve fazer da manifestação sonora para a expressão escrita, coloca-se como primeira questão metodológica a ser feita. Como transcrever expressões fonéticas muitas vezes de uma espontaneidade indescritível em palavras? Ou ainda, como inserir o documento sonoro, agora transcrito, em um diálogo com outros documentos escritos? Essas e outras questões permeiam este artigo, que tem como principal documento sonoro uma gravação de programa de rádio veiculado pela *Rádio Nacional* tendo como atração a dupla de humoristas Alvarenga e Ranchinho.

Apesar de ser um campo relativamente recente, comparado a outros (como a Literatura e a História da Arte), os estudos de História e Música já possuem alguns parâmetros de análise muito bem estruturados no que diz respeito à produção historiográfica brasileira. Autores como Marcos Napolitano, Arnaldo Contier e José Geraldo Vinci de Moraes, para citar somente esses três, fornecem muitas ferramentas de análise fundamentais para o pesquisador que se disponha a pesquisar sobre o tema. Ainda existem outros grandes historiadores que trabalham com o tema, sem contar com pesquisadores de outras áreas como sociologia, comunicação e literatura que contribuem em muito com as discussões. Escolhi citar os três nomes acima por se tratar de autores básicos e fundamentais para a pesquisa histórica envolvendo música no Brasil.

Dos três autores, trago algumas contribuições de Napolitano. Esse atraso da História com relação ao uso de documentos sonoros para sua produção de pesquisa é sinalizado pelo autor no livro “Fontes Históricas” organizado por Carla Pinsky:

No campo dos “Estudos em música popular”, os historiadores de ofício mais uma vez chegaram atrasados. A área de Letras e as Ciências Sociais já haviam descoberto a canção e consagrado algumas abordagens antes dos historiadores utilizarem a música como fonte para História. (Napolitano in Pinsky, 2005, p.236)

Do mesmo autor, o livro “História e Música” serve como leitura básica para o historiador que trabalhará na área de pesquisa envolvendo representações musicais. O autor fornece direcionamentos bem básicos para o desenvolvimento de um projeto. No começo do livro é traçado um pequeno panorama do desenvolvimento do conceito de música popular: tanto o processo envolvido na produção musical em si, quanto as diferentes apropriações que o termo popular teve em diversos contextos é discutido nessa primeira parte. O autor lembra que a produção historiográfica nessa área ainda é muito escassa, sendo ela ainda portadora de muitas possibilidades de pesquisa. Nesse ponto, aliás, Napolitano destaca o baixo número de pesquisas realizadas com relação à época do programa de rádio aqui escolhido: “[...] faltam trabalhos historiográficos de fôlego, que articulem a análise da produção musical às questões estéticas e os hábitos de consumo para outros momentos importantes da história da música brasileira, como os anos 30/40 [...]” (Napolitano, 2001, p.37). A obra tem como seu desfecho uma proposta metodológica bem clara de como se trabalhar com música em pesquisas históricas. Napolitano divide por subcapítulos e tópicos cada item que merece atenção para análise explicitando um método para cada tipo de fonte.

Parâmetros de análise de um programa de rádio

Para analisar o programa de rádio apresentado pela dupla Alvarenga e Ranchinho elenquei três parâmetros: canção, performance e *participação do público*. Dos três termos, participação do público, talvez seja o mais difuso por não se tratar de uma categoria de análise em específico, no entanto, sendo o programa de rádio transmitido nos estúdios equipados com auditório e com a presença de uma plateia, tal característica se faz muito pertinente para a análise das gravações.

Durante muito tempo, nos estudos de História e Música a canção foi utilizada como documento partindo somente de uma análise textual da letra sem levar em conta outros elementos como o arranjo instrumental ou a performance. Essa perspectiva foi, de certa maneira, herdada dos estudos de literatura nos quais interessava principalmente o elemento textual que a canção possuía em contrapartida ao elemento sonoro. Nos recentes estudos historiográficos musicais a questão sonora (envolvendo dentre outros parâmetros a performance), firma-se como uma perspectiva válida e enriquecedora dos debates nesse campo. No entanto, assinalo que de modo algum a letra da canção deve ser abandonada quando analisada por um historiador. Neste caso, como a dupla Alvarenga e Ranchinho utiliza amplamente do artifício da paródia em suas apresentações, a análise da letra cabe perfeitamente dentro do espectro analítico fornecendo elementos muito significativos e até mesmo reveladores da produção humorística dos artistas. Lembro ainda que os autores utilizados neste artigo são apenas uma indicação inicial de possibilidades de pesquisa.

O primeiro autor que de certo modo prepara o terreno para a análise das canções parodiadas vem do campo da literatura. Affonso Romano de Sant'Anna, com seu livro "Paródia, paráfrase & cia", esquematiza de modo bem sistemático os parâmetros para a definição de cada termo citado no título. A parte do livro dedicada à paródia é fundamental para o pesquisador que depara com essa ferramenta amplamente utilizada por muitos artistas, em especial, os da área humorística. Se as canções, por exemplo, não fizessem uso do artifício da paródia, este autor selecionado não seria de grande valia como é nesse caso.

Trago alguns pontos levantados por Paul Zumthor em seu livro "Performance, recepção e leitura", que mesmo partindo de uma análise calcada no campo da literatura coloca-se de maneira muito relevante na análise, por exemplo, na performance de um programa de rádio. Sobre essa questão Zumthor destaca alguns pontos levantados por Dell Hymes em 1973 dentre eles que:

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como "emergência", um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (Zumthor, 2007,p.31)

O terceiro ponto que utilizo como baliza de análise para o programa de rádio é a participação do público. Por se tratar especificamente de programas de auditório, a intensa relação entre a plateia e os artistas deve fazer parte do conjunto analítico. Faz-se necessária uma breve contextualização do espaço que eles ocupam: os estúdios da Rádio Nacional. Para isso, três livros podem dar algumas pistas do ambiente no qual todos esses personagens estavam inseridos. O livro "Por trás das ondas da Rádio Nacional" de Miriam Goldfeder, já é uma referência no assunto e aborda dentre vários temas a questão dos programas de auditório. Apesar de a obra focar na relação de consumo dentro da lógica da indústria cultural, tendo como objeto de análise a disputa existente entre as candidatas à Rainha do Rádio, a autora toca em alguns pontos pertinentes em relação à interação do público presente no auditório e os artistas. Outro livro que ajuda a mapear esse contexto é o título "Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia" de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira. O livro conta a trajetória da Rádio Nacional desde a sua fundação até o seu desmonte em meados dos anos de 1960. Quase sendo um inventário da Rádio Nacional o livro traz dados interessantes sobre a imensa estrutura da emissora, bem como dados relativos à organização de sua programação e índices de audiência. Por fim, o livro "Bastidores do Rádio" de Renato Murce, oferece uma perspectiva interessante e bem aproximada dos programas da Rádio Nacional por meio do ponto de vista de um funcionário. Apesar da visão privilegiada que o livro fornece, por se tratar de um foco muito aproximado do cotidiano da rádio, é necessário certo cuidado com as palavras de Murce que carregam um amargor por não fazer mais parte da Rádio e por não estar mais no auge e nem na ativa com a emissora. Todavia, é uma perspectiva interessante de um funcionário muito crítico da Rádio Nacional que apesar de apontar suas falhas volta e meia lembra em seu texto do imenso apreço e carinho que tem pelo trabalho que exerceu por mais de vinte anos.

Os programas de rádio

O programa de rádio utilizado neste artigo para análise foi adquirido por intermédio de uma empresa especializada em gravações antigas: a Collector's Studios da cidade do Rio de Janeiro. O difícil acesso a este

tipo de acervo é um dos principais entraves que o pesquisador que se propõe a estudá-los enfrenta. O Museu de Imagem e Som (MIS), do Rio de Janeiro, não possui uma organização adequada do seu acervo que facilite o seu acesso. Depois de algumas tentativas por telefone, fui informado de que o Museu não possui um catálogo virtual (bastava um arquivo em *pdf*, por exemplo) que possa ser enviado para o pesquisador. E, mesmo realizando uma pesquisa *in loco* não seria possível realizar uma cópia do áudio (condição absurda que o Museu impõe tendo em vista o grande trabalho de escuta que o pesquisador deve realizar exaustivamente quando analisa esse tipo de documento). Além do museu, para que se tenha acesso a esse tipo de arquivo o pesquisador acaba ficando a mercê de acervos pessoais ou de empresas especializadas como o caso da Collector's. Essa questão do acesso aos acervos de Rádio e Televisão em território brasileiro é muito pertinente. Visto que a disponibilização deveria ser obrigatória a partir do fato que as emissoras operam sob concessão pública, ou seja, disponibilizar o seu acervo para pesquisa, sem fins comerciais, seria o mínimo que elas poderiam fazer, mas não o fazem. É necessário percorrer um labirinto burocrático ou adentrar uma densa rede de favores para ter acesso aos arquivos de mídia.

De volta para os programas em específico, o acervo da Collector's possuía oito programas de rádio apresentados pela dupla Alvarenga e Ranchinho sendo quatro deles em sequência. O programa tinha uma frequência semanal, toda terça feira, às vinte horas, e era transmitido ao vivo do auditório da Nacional. A escolha da dupla Alvarenga e Ranchinho acabou sendo uma consequência da trajetória de pesquisa que venho traçando desde o final da minha graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, quando pesquisei sobre a gênese da música sertaneja no recém-formado mercado fonográfico brasileiro no fim da década de 1920, o que acabou resultando na minha dissertação de Mestrado defendida pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

Dos oito programas apresentados pela dupla de humoristas foi escolhido um para servir de exemplo como material de análise. Escolhi esse programa por fornecer um material muito diversificado em suas representações artísticas e por demonstrar muito claramente os parâmetros que um programa de rádio apresentado em auditório poderia ter. Dos quatro primeiros veiculados pela Rádio Nacional com a dupla Alvarenga e Ranchinho o escolhido para esse artigo é o programa de estreia dos artistas. Para melhor localização dos acontecimentos dentro dos programas, nos anexos deste artigo se encontra um breve quadro analítico do programa com a minutagem específica de cada acontecimento.

As canções analisadas nesse programa tiveram como ponto central a questão da paródia. Poderia ter sido analisada também, por exemplo, o cunho sócio-político de outras canções entoadas nesse e em outros programas, todavia, optou-se pela análise específica da paródia, visto que é um artifício amplamente utilizado por humoristas não fugindo à regra para a dupla aqui presente. Em seu livro "Paródia, paráfrase & cia", Affonso Romano de Sant'Anna conceitua com precisão os conceitos que dão título a obra utilizando exemplos da literatura. Tomando emprestado os conceitos em análises das letras das canções é possível observar muitos pontos interessantes e refletir como os humoristas trabalham e instrumentalizam toda a construção da nova letra na canção parodiada. Sant'Anna classifica a paródia partindo de uma esquematização presente no Dictionary of World Literature de Joseph Shipley:

Verbal – com alteração de uma ou outra palavra do texto;

Formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria

Temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor. (Sant'Anna, 2007,p.12)

A primeira música parodiada no programa de estreia da dupla Alvarenga e Ranchinho é a canção "Amado Mio" presente no filme Gilda de 1946 (um ano antes da veiculação do programa) que tem o seu enredo permeado pelos ambientes dos cassinos presentes nas cidades de Buenos Aires e Montevideu. Sobre a escolha desta canção para ser parodiada pela dupla cabem duas observações. A primeira é que o artista quando faz a paródia de uma canção não faz essa escolha à toa. É necessária uma empatia do público, ou mesmo um breve conhecimento da canção que será modificada para que haja o efeito humorístico esperado. É possível deduzir que o filme "Gilda" tenha tido certa repercussão no ano anterior para que a dupla escolhesse uma das músicas presentes na história para ser parodiada. A segunda observação que cabe sobre

a escolha do filme diz respeito ao novo ambiente que a classe artística carioca enfrentava com o fechamento dos cassinos. O decreto-lei assinado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra no ano de 1946² encerrou o funcionamento destes estabelecimentos que eram o celeiro de grandes artistas do rádio e do cinema. Para citar a maior exportação desta época, Carmem Miranda foi uma das cantoras que criou renome em locais como o Cassino da Urca antes de sua projeção internacional.

A dupla Alvarenga e Ranchinho não era diferente, chegando até mesmo a excursionar com o grupo de artistas do Cassino para outros países como Argentina e Portugal. Os cassinos como espaço de produção e circulação do meio cultural tinham papel fundamental para a classe artística da época. O seu fechamento obrigou a classe a buscar novos locais para suas apresentações e divulgação do seu trabalho. “De uma hora para a outra, artistas, cantores e músicos viram-se privados de um mercado de trabalho que apenas o teatro de revistas não poderia preencher [...]” (Moreira;Saroldi, 1984, p.76) Pode-se deduzir, inclusive, que alguns dos artifícios utilizados pela dupla de humoristas no auditório da Rádio Nacional vinham de uma prática de interação com o público dos cassinos (público este completamente diferente dos que frequentavam os auditórios, vale frisar). As canções, parodiadas ou não, sempre integravam a narrativa dos esquetes apresentados pela dupla em seus programas. A paródia de “Amado Mio” entra no momento em que Alvarenga conta para Ranchinho que está namorando uma mulher muito bonita e inteligente que em suas palavras “parecia até a Girda!” O eu lírico da paródia é a mulher que teria cantado o seguinte para Alvarenga:

Amado mio, se vancê for bonzinho
eu vou te levar, na confeitaria pra ver as criancinha comer doce
E se vance, não ficá comportado
Eu vou te mostrá o retrato do Prínio Sargado
(Collectors, 25/02/1947, 12:15 – 12:45)

Das três classificações apresentadas por Affonso Romano de Sant’Anna a paródia da canção “Amado Mio” se enquadraria no tipo verbal tendo em vista que não é satirizada entonação ou não é objeto de piada o autor ou intérprete da versão original. A letra original da canção entoada por Rita Hayworth é a seguinte:

Amado mio, love me forever
And let forever begin tonight
Amado mio, when we’re together
I’m in a dream world of sweet delight ³

A piada presente na paródia reside na narrativa propriamente dita da esquete na qual, no momento em que a canção surge, a mulher de Alvarenga daria uma bronca caso ele não se comportasse corretamente. O riso emana da linguagem caipira adotada pelos artistas e que nessa paródia aparece muito claramente nas expressões *vancê e Prínio Sargado* e também na utilização de um personagem político colocado como tão feio que poderia ser utilizado de “castigo” por alguém.

A segunda canção parodiada pela dupla em seu programa de estreia é a música “Adíos Pampa Mia”, um tango com letra de Francisco Canaro e Ivo Pelay e música de Mariano Mores composto em 1945. Dessa vez, na narrativa da esquete, a amada de Alvarenga teria o abandonado cantando a seguinte canção:

Adeus Pampa Mia
Me voy, e já me voy indo tarde
Chega de tanto passá fome
Adeus sede por farta d’água
Adeus pão preto que eu comia
Comia e não reclamava

2 Decreto lei: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del9215.htm - Acesso em 13/06/2014.

3 <http://lyricsplayground.com/alpha/songs/a/amadomio.shtml>

Senão a “renha” baixava
Adeus mantega sebosa
Adeus, cidade maravilhosa
(Collectors, 25/02/1947, 14:09 – 14:55)

Apesar de a música ser estrangeira, foi gravada uma versão em português pelo cantor brasileiro Francisco Alves. Mais uma vez, percebe-se que a escolha da música não é aleatória, sendo ela um sucesso na voz de um dos cantores de maior prestígio da época no rádio. Esta paródia, também do tipo verbal, além de possuir em sua letra a pronúncia das palavras no estilo do estereótipo caipira, alfineta algumas mazelas sociais como nos versos “Adeus sede por farta d’água/Adeus pão preto que eu comia”. Outro ponto forte presente nesta e em outras canções é a referência à cidade na qual o programa era veiculado. O Rio de Janeiro ainda como capital federal, era a principal referência para a classe artística e para os ouvintes da Rádio Nacional. Sobre isso, José Ramos Tinhorão em um artigo sobre os programas de auditório para o Jornal do Brasil em 1977 relata um encontro interessante ocorrido no nordeste do Brasil entre um oficial do Exército e uma moradora local:

Segundo o ex-locutor Floriano Faissal, que relatou o caso para a repórter Maria Helena Dutra, o Major Menescal conheceu naquela sua visita a uma fazenda de cacau baiana “uma moça muito interessante e falante, com sotaque carioca.” Então lhe perguntou a quanto tempo tinha vindo do Rio. A moça riu muito e respondeu: “Nunca fui ao Rio na minha vida!” “Mas a senhora fala como uma carioca...” “Major, e a Rádio Nacional não nos ensina direitinho?”, respondeu ela.” (Tinhorão, 1977, p.30)

A terceira e última canção parodiada pela dupla Alvarenga e Ranchinho em seu programa de estreia faz a ponte com o segundo conceito que defendo como fundamental para a análise de programas de rádio: a questão da performance. Outras canções presentes neste programa não sofrem do artifício da paródia em si. São satirizadas de outras maneiras por meio da paráfrase ou estilização e por isso não foram analisadas aqui.

A música “Pa-Ran-Pan-Pan” de Sérgio de Carlo primeiramente é apresentada ao público em sua versão original para depois ser parodiada. No momento em que é entoada a canção original, Alvarenga requebra com os ombros, aparentemente no ritmo de mambo que a canção possui. Ranchinho não perdoa e faz piada com a coreografia dizendo: “Ué, mas que negócio é esse? Ué, nunca vi ninguém requebrá com os ombro?” Antes mesmo da paródia ser feita a plateia presente no auditório já cai na gargalhada com a performance corporal do artista que ao requebrar no “estilo Carmem Miranda” já executa um certo tipo de paródia antes mesmo de entoar a canção com a letra modificada. Desse modo, a paródia de “Pa-Ran-Pan-Pan” é ao mesmo tempo Verbal, pois substituirá as palavras em sua nova versão e Temática na medida em que por meio da performance é satirizada a dança presente no universo da canção. A versão original apresentada ao público tem a seguinte letra:

Pa-Ran-Pan-Pan (Sérgio de Carlo)

De todo negro de Habana
Yo soy el negro mas guapetón
Yo soy el más cumbanchero
Que se pasea por Malecón
Las negras se vuelven locas
Por mi cintura montada en flan
Por que dicen que yo tengo
Paranpanpan-pan-pan⁴

⁴ Referências de letra e autoria:

http://letras.mus.br/ney-matogrosso/1652259/?domain_redirect=1

http://www.uesb.br/links/2010/05/semana_dos_museus.pdf

<http://www.discogs.com/viewimages?release=3329462>

A paródia feita pela dupla contém alguns elementos muito interessantes a serem analisados. O primeiro deles é o conteúdo da letra que faz piada com o universo dos artistas sendo, nesse caso, uma piada voltada para o universo da dupla e dos artistas do casting da Rádio Nacional. Outro fator presente na paródia é a sua interação com a plateia presente quando entoado o último verso (os diálogos entre Alvarenga e Ranchinho encontram-se em itálico):

O artista mesmo casado é admirado tem muitas fã
Embora ele sendo forte, mostrando porte que é can-can
Mas quando ele chega em casa de madrugada quase manhã
Muié pega na vassoura e pa-ran-pan-pan-pan-pan

- *Eita se é..*
- *Quantos artista tem aí dentro que acontece isso..*
- *É dúzia de vassoura por semana!*
- *Louçada tá la mesmo ó la..*

Nega, larga essa vassoura
Não me deixe de salmora
Óia o que o vizinho está espiando
Meu cartaz baixando
Nega, eu não puedo mais

- *Fazê um versinho agora prá mocinha..tão com medo é?*

Mocinha que sai de noite com o namorado prá passeá
Que vai no seu automóvel fazer a ceia lá no Juá
E quando ele traz de volta para Avenida Maracanã
Se ela não for esperta pa-ran-pan-pan-pan-pan

- *Ê! (os dois)*

(risos e aplausos da plateia)
saudação final:

- *Até terça...*
- *Até terça...*
(Collectors, 25/02/1947, 19:27 – 20:56)

Essa rápida interação com o público na fala “-Fazê um versinho agora prá mocinha..tão com medo é?” mostra, ainda que de maneira breve, a possibilidade que a dupla tinha de interação com a plateia presente no auditório. Antes, logo no início do programa os caipiras não perdoam algumas pessoas que teriam chego atrasado falando em rede nacional:

- Mas, vamo esperar que tem mais três que vão sentar agora..
(risos da plateia)
- Tão chegando tarde hein?
(risos da plateia)
- Já perderam dez minuto!
(Collectors, 25/02/1947, 09:48 – 10:03)

Momentos antes, na canção de saudação ao público, a dupla Alvarenga e Ranchinho interage com as moças do auditório colocando elas, de certo modo, numa situação levemente constrangedora:

- Mas como tem moça bonita ai
- Ah se tem!
- Tem cada torrerminho ai..
- Mas é mermo né..
- Bom, também tem umas pelanca ai..

[...]

- Ê Nacional..
- Tem uma moça ali que não tira o olho de mim, olha lá!
- Ê..
- Ah, pera lá, ela tá sentada ali
- Não aponta, farta de educação

(risos da plateia)

- Não ia apontá, ia mostrá uai..
- Mas, se é lá naquele bolo ali, ta oiando é pra mim!
- Essa que eu falei tá olhando pra mim..
- Cê acha que eu sou surdo e não enxergo?
- Não, óia bem rapaz, tira um fiapo que não é pra mim, olha lá
- Ah, é pra ocê mermo...Agora que eu vi
- Eu falei que era né...
- Ela é vesga?

(risos da plateia)

(Collectors, 25/02/1947, 01:10 – 04:05)

Como será que era esse auditório no qual a dupla Alvarenga e Ranchinho, juntamente do locutor Jorge Curi, interagem com o público com suas canções, esquetes e piadas? Como já dito aqui, os livros de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira, Miriam Golfeder, além do relato registrado por Renato Murce fornecem algumas pistas. No livro mais direto sobre a estrutura da Rádio em si, é exaltada a tecnologia empregada nos auditórios:

Agora a direção da emissora podia de fato se orgulhar de suas instalações. Nos sete estúdios da PRE 8 se encontravam algumas das mais avançadas inovações, como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico, ou o gigantesco vidro emoldurado em aço e acionado a motor (um conjunto de duas toneladas), pondo em instantes o público do auditório em contato direto com os artistas. (Moreira;Saroldi, 1984, p.35)

Já Mirian Goldfeder tece um comentário a respeito da alteração que houve com relação à cobrança de ingresso para participação do público nos programas de auditório. Segundo a autora, de início gratuito, a entrada nos programas de auditório passou a ter valor cobrado com a finalidade de se estabelecer uma “seleção social de seus frequentadores.” (Goldfeder, 1981,p.153) Nessa mesma linha social dos frequentadores do auditório da Rádio Nacional que Renato Murce, que trabalhou por lá cerca de 20 anos, fornece o seu relato:

Na Rádio Nacional, havia dois tipos de auditório: os muito bons para os chamados programas de classe, que não promoviam artistas medíocres, nem distribuíam prêmios com o fim de atrair os seus frequentadores. E os “mesclados”, muito ruins, aglutinando uma “fauna” difícil de definir. A Rádio Nacional ficava na praça Mauá. Favorecia, pelo local, essa espécie de frequência para programas “popularescos”. Além dos referidos prêmios, procurava-se promover, de

qualquer maneira, certos artistas. Nunca seus méritos vocais ou cênicos poderiam provocar aquele desmedido entusiasmo dos fãs. (Murce, 1976, p.77)

Apesar do teor preconceituoso de Renato Murce, o que nos interessa aqui é observar essa clara distinção que havia dos diferentes públicos que frequentavam o auditório da Rádio Nacional. Pela descrição de Murce, os programas de Alvarenga e Ranchinho se encaixariam no que ele chamou de “popularesco” visto que eram realizados sorteios envolvendo o patrocinador do programa. Tanto o relato de Murce como dos dados fornecidos por Miriam Goldfeder, ou ainda, o *inventário* feito pelos autores Luis Carlos Saroldi e Sonia Virginia Moreira, ajudam o pesquisador a traçar uma visão panorâmica daquele programa de rádio que pretende analisar. Observando todos esses fatores que integram a performance dos artistas juntamente com a plateia é possível uma análise mais rica e detalhada dos programas.

Este artigo não pretende encerrar o debate, ao contrário, busco aqui apenas iniciar a discussão sobre essa escuta do passado. Maiores reflexões sobre estes primeiros programas da dupla Alvarenga e Ranchinho integram um dos capítulos presentes em minha dissertação de mestrado que pretendo mais tarde publicar no formato de livro. O objetivo principal aqui é jogar ideias e conceitos a serem discutidos e debatidos por pesquisadores que lidem ou que pretendem lidar com o tema de pesquisa de História e Música.

| Min | Conteúdo |
|------------|--|
| 0 - 4 | <ul style="list-style-type: none"> - piadas - 1:22 -4:00 música de abertura - 4:01 - audição de estreia - patrocínio Rhum Creosotado - aniversário do Jorge Curi (piadas com ele) - versos com o patrocinador |
| 05 - 09 | <ul style="list-style-type: none"> - 6:30 música falando sobre os ‘maiorais’ - 7:20 tipos de tosses envolvendo políticos - conversa por telefone (vozes, personagens..) |
| 10 - 15 | <ul style="list-style-type: none"> - 9:30 - 10:31 - 3ª Música “<i>Canta Maria</i>” de Ary Barroso – - 9:50 - mexendo com pessoas que chegaram tarde na plateia – interação com publico - 10:00 - 15:00 - narrativa com músicas curtas: - 10: 58 - 11:33 - 4ª Música “<i>Beija Me</i>” de Lúcio Alves - 12:13 - 12:44 - 5ª Música “<i>Amado Mio</i>” de Rita Hayworth – - 12:58 - 13:46 - 6ª Música “<i>Muñequita Linda</i>” - 14:11 - 15:00 - 7ª Música “<i>Adeus Pampa Mia</i>” Francisco Alves – |
| 16- 20 | <ul style="list-style-type: none"> - 17:37 - 18:53 8ª Música “<i>Pan Ran Pan Pan</i>” Sergio de Carlo – - 19:27 - 20:55 - 9ª Música <i>paródia de Pan Ran Pan Pan</i> |
| 20 – final | <ul style="list-style-type: none"> - saudação final (“até terça!!”) - propagandas em versos |

Referências bibliográficas:

- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Radio Nacional. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 1981.
- MORAES, J. G. V. ; MACHADO, Cacá . Música en conserva. Memoria e Historia de la música en Brasil. In: BRESCIANO, Juan Andrés. (Org.). La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria. 1 ed. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2013, v. , p. 277-303.
- MORAES, José Geral Vinci de. História e historiadores da música popular no Brasil. Latin American Music Review, v. 28, p. 271-299, 2007a.
- URCE, Renato - Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje - Imago - 1976 - Rio de Janeiro
- NAPOLITANO, Marcos. História e Música. Belo Horizonte: Autêntica, 2001
- _____. História e música popular: um mapa de leitura e questões. Revista de História (USP), v. 157, p. 153 a 172.
- PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso. São Paulo: Ática, 1992.
- SALIBA, Elias Thomé. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira : da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia paráfrase & cia. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988. TINHORÃO, José Ramos. Nos Anos de Ouro dos Auditórios. Jornal do Brasil. 1977.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Anexo

Emissora: Rádio Nacional

Data: 25.02.47

Dia da semana: terça-feira

Horário: 20:00 horas

Produtores: Alvarenga e Ranchinho

Patrocinador: Rhum Creosotado

Arquivos Pessoais, História Oral, Blogs e Rock Alternativo

“Personal Archives, Oral History, Blogs and Alternative Rock”

*Ricardo Neumann*¹

ricardoneumann@hotmail.com

Resumo

Em minha tese de doutorado estudo a cena musical alternativa norte catarinense nas décadas de 1990-2000. Para um estudo das bandas, dos integrantes, dos espaços de sociabilidade da cena, faço uso em meu trabalho dos arquivos pessoais de muitos dos participantes da mesma. São cartazes, fotos, vídeos, gravações de fitas demo, fanzines, entre outros materiais, que fazem parte da história da cena. Neste artigo, faço uso da História Oral na interpretação dos arquivos pessoais. E, através da pesquisa nestes arquivos pessoais, busco explicitar um pouco do objeto de minha pesquisa, a cena musical alternativa norte catarinense nas décadas de 1990-2000.

Palavras chave: Cena Alternativa Norte Catarinense, História Oral, Arquivos Pessoais

Abstract

In my doctoral thesis I study the alternative music scene in the north of Santa Catarina in the 1990's and 2000's. For a study of the bands, the participants, the spaces of sociability in the scene, I use in my work the personal archives of many of the participants in such scene, such as posters, photos, videos, demo tapes, fanzines, and other materials which are part of this scene. In this article I use Oral History to interpret the personal archives. And, through research of these personal archives, I seek to explain a little about the object of my research, the alternative music scene in the north of Santa Catarina in the 1990's and 2000's.

Keywords: Alternative Scene in the north of Santa Catarina, Oral History, Personal Archives

Em minha tese de doutorado, estudo “a cena musical alternativa norte catarinense nas décadas de

¹ Doutorando em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina.

1990-2000”, com suas bandas autorais e independentes, seus espaços de sociabilidade e suas identidades underground. Em cidades como Joinville, Guaramirim, Jaraguá do Sul, Schroeder e Blumenau, jovens criaram diversas bandas autorais independentes e, conseqüentemente, muitos espaços de sociabilidade, nos quais os mesmos buscavam se expressar criativamente, numa busca sem muita organização por um rompimento com as tradições e as normas sociais vigentes nos anos 1990. As bandas às quais me refiro faziam um som inspirado em diversos estilos. Entre estes estilos podemos elencar: o rock, punk rock, o hardcore, o skacore, o indie rock, o grunge, o metal e suas variantes (de Beatles a Nirvana, entre outros). E apesar da diversidade de estilos, as bandas formavam um único movimento, que tinha como base dessa unidade o fato de que as letras e as músicas eram de autoria das próprias bandas. Nas letras, no estilo musical e nas atitudes de muitos destes jovens podemos observar muito do pensamento de uma juventude que não aceitava passivamente a violência policial, a hipocrisia da religião e da sociedade em geral, com seus preconceitos e tradições.

Para o estudo da história das bandas, dos participantes, dos shows e dos espaços que compunham a cena, irei analisar fontes como: jornais, cartazes, gravações, capas de fitas demo, letras de músicas, fotos, vídeos e fanzines (jornais alternativos). Dentre estas fontes, os jornais são encontrados em bibliotecas, na internet e arquivos públicos e em arquivos pessoais; as muitas gravações de fitas, vídeos e fotos estão atualmente disponíveis na internet, mas pertencem a arquivos pessoais. Os fanzines (jornais alternativos), cartazes de shows e capas das fitas demo, que são produções diretamente ligadas ao tema, também estão disponíveis nos arquivos pessoais de muitos dos participantes da cena.

Ao deparar com a questão dos arquivos pessoais em minha pesquisa pude observar que há por parte de muitos pesquisadores uma inquietação, uma dificuldade teórico-metodológica, no trato com os arquivos pessoais. Para autores da ciência da arquivística, como Ana Maria de Almeida Camargo², os arquivos pessoais não poderiam ser analisados por seu caráter autobiográfico, os mesmos apenas deveriam exercer sua função probatória original, que definisse o “*modus operandi*” de alguém. Enfim, para a arquivística, os arquivos pessoais deveriam ser tratados como qualquer outro arquivo. No entanto, como coloca Luciana Heymann, não é fácil tratar arquivos pessoais com a metodologia da arquivística, pois:

“Não nos parece simples, porém, a tarefa de identificar os contextos em que são criados e utilizados *todos* os documentos passíveis de integrar os arquivos pessoais, já que tais conjuntos documentais se caracterizam por comportarem uma variedade sem limites de tipos de documentos, incluindo os que remetem à vida pessoal, à intimidade, mas também às idiossincrasias e ao cotidiano dos titulares. Isso significa que o conjunto que resulta da acumulação documental realizada por um indivíduo pode conter tanto documentos “identificáveis” do ponto de vista das atividades que os originaram como outros, de mais difícil localização no tempo e no espaço, cujos conteúdos mesmo são imprecisos, escapando a uma abordagem de tipo funcional.”³

Os arquivos pessoais têm suas especificidades como coloca Heyman. Para a autora, as diferenças entre os arquivos pessoais e os outros arquivos “dizem respeito à tipologia de documentos que abarcam, à informalidade que caracteriza o arquivamento e

às razões para a acumulação, distantes muitas vezes da motivação probatória”.⁴ Neste sentido, Heyman critica o método funcional da ciência arquivística no trato para com os arquivos pessoais. Ou seja, se tratando de arquivos pessoais, exceto os de homens públicos, que têm seus arquivos custodiados constantemente, como o fundo FHC⁵, por exemplo, é difícil respeitar os preceitos da ordem acumuladora e do caráter probatório dos documentos pessoais.

2 CAMARGO, Ana Maria de Almeida. “Arquivos Pessoais são Arquivos”. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, n. 2, pp. 26-39, jul-dez 2009.

3 HEYMANN, Luciana Quillet. **O indivíduo fora do lugar**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, n.2 pp.40-57, jul-dez, 2009, p. 48.

4 Idem, p. 49

5 Fundo este organizado e estudado por Ana Maria de Almeida Camargo.

Para Letícia Nedel⁶, cada arquivo pessoal tem uma fisionomia particular. Segundo Nedel, os mesmos estão sujeitos “às idiossincrasias dos produtores com suas diferentes motivações e estratégias de acumulação”. Para a autora, eles “resistem a categorizações pontuadas por um princípio funcional de classificação”. Em minha tese, observarei os arquivos pessoais seguindo Nedel e Heymann. Neste sentido, buscarei observar os arquivos pessoais como conjuntos complexos, que contêm documentos que são muito mais que um mero reflexo das atividades de seus titulares, que permanecem no que Heymann chama de “zona indeterminada”. Assim, para além do caráter probatório do princípio funcional da arquivística, observarei em minha tese a intencionalidade, o trabalho de memória, de autorreflexão e de autoadestramento⁷ existentes nos arquivos pessoais.

Segundo Heymann, estas “zonas indeterminadas”, que são os arquivos pessoais, merecem uma investigação em profundidade sobre “os usos e sentidos dados pelos titulares” aos mesmos⁸. Para isto, trabalho neste artigo com uma entrevista cedida a mim em janeiro deste ano (2014) por um participante da cena norte catarinense da década de 1990, mas que ainda está tocando em uma banda atualmente. Seu nome é Edson Luis de Souza, ex-vocalista da banda The Power of the Bira, organizador de muitos shows no Curupira e dono da loja de Lp’s e Cd’s “Abrigo Nuclear”, atualmente baterista da banda “Os Fritz da Puta”, de Jaraguá do Sul. Assim, neste artigo faço o uso da História Oral como uma ferramenta metodológica que me auxilie na compreensão da construção dos arquivos que trabalharei em minha tese. Dessa forma, buscando uma pesquisa mais aprofundada a respeito dos mesmos.

O arquivo pessoal estudado aqui, no caso o de Edson, é como a grande parte dos arquivos pessoais, peculiar. As razões para o arquivamento, os materiais arquivados, o modo como são arquivados, o fato do arquivo ainda estar sendo montado, tudo se distancia e muito da visão do que seria um arquivo para a tradição da ciência arquivística. Assim, para percebermos as diversas dimensões da constituição dos arquivos pessoais, analisaremos os mesmos por meio de uma perspectiva histórica, como aponta Heymann.⁹

O arquivo pessoal de Edson vem de sua relação com a música e a cena alternativa do norte catarinense. Nascido em Joinville, mas atualmente morando em Jaraguá do Sul, Edson foi o vocalista de uma das primeiras bandas alternativas de Joinville, o “The Power of the Bira”. Sua participação como músico foi seguida de sua colaboração à cena como organizador, uma espécie de produtor dos shows que aconteciam na cidade de Guaramirim, no Curupira Rock Club. Em seu arquivo pessoal, encontramos vinis, fitas demo, CDs, fanzines (jornais alternativos) e cartazes que contam um pouco da história da cena alternativa dos anos 1990.

A construção de seu arquivo data dos primeiros vinis que ele comprou, das primeiras fitas demo que ele comprou ou ganhou, dos primeiros shows que o mesmo participou. Segundo ele “os cartazes dos shows são guardados desde o primeiro show”¹⁰. Inicialmente estes cartazes serviam para avisar ao público dos eventos, mas para Edson o fato dos mesmos serem colagens feitas manualmente, serem “obras de arte” para ele, o fizeram guardá-los. Sua função de organizador de shows no Curupira também o ajudou a acumular estes cartazes, bem como fitas demo e CDs das bandas que lá tocavam.

Segundo Edson, seu lado “arquivista” vem desde sua infância. O mesmo diz que uma das razões para a acumulação de tanto material sobre a cena é o simples fato de “gostar de guardar”¹¹. Ele conta que na adolescência ganhou um disco de sua irmã, um disco que segundo o mesmo não o agradou muito e por isso ele o vendeu. No entanto, até hoje Edson diz se arrepender de ter se desfeito de um presente. Em 1996, Edson abriu com sua esposa e um amigo a loja de música (vinis, CDs, roupas) “Abrigo Nuclear”, em Jaraguá do Sul. Como ele disse, a loja se mantinha, não que ele ganhasse muito dinheiro, nas palavras do mesmo,

6 NEDEL, Letícia Borges. **‘Da Sala de Jantar à Sala de Consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas nos embates da história política recente’**. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana. (Org.). *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV/FAPERJ, 2014, v. 1, p. 131-164, p.7.

7 Idem, p.8

8 HEYMANN, Luciana Quillet. **O indivíduo fora do lugar**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, n.2 pp.40-57, jul-dez, 2009.

9 Idem, p. 52

10 Entrevista concedida pelo músico Edson Luis de Sousa, Jaraguá do Sul (SC), ao doutorando Ricardo Neumann, em 28.1.2014.

11 Ibidem

“não deu para comprar uma bicicleta”, mas as contas eram pagas. Entretanto o advento do MP3 no início dos anos 2000 fez com que as vendas baixassem demasiadamente, o que resultou na falência da loja. Nesta época, antes de retomar sua antiga profissão de técnico de manutenção, Edson pensou em vender sua coleção de vinis, porém:

“2002, então foi a época que me deu vontade, vou vender esses discos, mas daí aconteceu assim, eu consegui um emprego rápido, bolei um currículo, comecei a mandar e cara coisa assim de cinco dias já me chamaram, comecei a trabalhar rápido também. Só que assim, trabalhar com manutenção foi aquela coisa *full time*, 24 horas disponível pro trabalho, então eu fiquei tipo assim uns dez anos nesse ritmo, domingo, feriado, de manhã, de madrugada, a noite, a tarde. Então meio que a música voltou a ser hobby, voltou a ser hobby, o que era mais ou menos digamos na minha adolescência. Não precisei me desfazer dos discos, então essa foi a vantagem e tudo que eu consegui comprar depois, paguei todas as dividas, no caso a minha parte que eu tinha que pagar, paguei tudo, não fiquei devendo pra ninguém, trabalhei praticamente um ano só pagando pepino, ganhava o mês, ta aqui, ganhava o mês, ta aqui (...).¹²

Como Edson disse, após o fim da loja, a música voltou a ser um hobby para o mesmo. Porém, este hobby começou a dar frutos há mais ou menos cinco anos, época em que nasceu seu filho Daniel. Segundo Edson, após o nascimento de Daniel, as noites de sexta e sábado passaram a ser curtidas em casa. Foi aí que ele iniciou um trabalho de digitalização das fitas K7 que continham as músicas das bandas alternativas e dos cartazes dos shows antigos. Seu primeiro blog foi o “Joinroll”, blog que contém bandas de Joinville, suas gravações digitalizadas e cartazes digitalizados de shows que as mesmas participaram, um breve histórico de cada banda e imagens das capas das demos e fotos das bandas.

Hoje Edson tem cinco blogs. Além do Joinroll, ele mantém um blog de sua antiga banda “The Power of the Bira”, com todo o material produzido pela banda entre 1992 e 1996, um blog sobre sua atual banda “Os Fritz da Puta”, um blog sobre o Curupira Rock Club, onde ele organizava os shows, que contém os cartazes dos shows do local desde 1992 (primeiro show) até os mais recentes, dispostos por data de realização, e um blog chamado Demo Tapes Brasil, no qual Edson já disponibilizou gravações digitalizadas de mais de 450 fitas demo de bandas de todo o Brasil.

Neste artigo, vou explicitar um pouco da cena musical alternativa norte catarinense por meio dos blogs: Joinroll- Memória do rock de Joinville e região, Demo Tapes Brasil e Histórico-Curupira. Como coloca José Vinci de Moraes¹³, no século XX, os acervos digitais são um importante repositório de fontes, principalmente as audiovisuais. Materiais como demo tapes (fitas cassetes) das bandas a serem estudadas em minha pesquisa se encontram hoje digitalizadas e disponíveis a todos na internet. Além de estes arquivos juntarem materiais de diferentes origens, e que só estão compilados lado a lado graças ao trabalho individual dos administradores e colaboradores dos blogs, eles também garantem que os audiovisuais sejam preservados, já que fitas cassetes e VHS são suportes de fácil deterioração.

Por meio da pesquisa no blog Joinroll, percebemos a dificuldade de se expressar criativamente por músicas autorais nos anos 1980 em Joinville e região. Segundo Edson, em seu blog:

Os anos 80 em Joinville não foram fáceis para quem gostava de rock autoral. Apesar do boom que vivíamos com o rock nacional (vide Barão Vermelho, Titãs, Paralamas, Legião Urbana, Capital Inicial, etc) a cena musical de Joinville era uma lástima. Covers, covers e mais covers... Uma das excessões se chamava Tensão Superficial. Um mistura de Punk, Dark e New Wave com forte proposta a músicas autorais (raríssimo na época). Iniciou as atividades em 1986 durando até 1992. Gravou alguns músicas no estúdio do Mug (Rip) em formato demo, mas oficialmente nunca lançou nada. Sabe lá onde andam essas fitas...Felizmente pude assistir (ainda muito jovem lá por volta de 89) a um show deles na finada boate Baturité e adquirir uma fita paga antecipadamente, com promessa de ser entregue em uma semana que na realidade levou meses para chegar em minhas mãos. Felizmente guardei-a a sete chaves e disponibilizei-a a cerca de 2 anos atrás na internet. O resto é história... A banda voltou para alguns shows (que infelizmente não pude ver) e temos um pedacinho dessa história (boa!) do Rock de Joinville guardada para a eternidade graças a tecnologia dos arquivos em mp3.

¹² Ibidem

¹³ VINCI DE MORAES, José Geraldo. Música en conserva. In: Memoria e Historia de la música en Brasil. VINCI DE MORAES, José Geraldo, MACHADO, Cacá. en BRESCIANO, Juan. La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2011.

Neste sentido, vemos, por um lado, a importância das novas mídias na preservação dos documentos audiovisuais e, por outro lado, a realidade das bandas autorais em cidades periféricas, fora, principalmente, do eixo Rio-São Paulo. A banda Tensão Superficial é um dos raros exemplos de tentativa de música autoral em Joinville e região nos anos 1980, e como a mesma quase não tinha registros, gravações, para além de uma fita K7, o blog e a digitalização desta fita são de suma importância na manutenção da memória musical da região.

Com condições muito precárias, a maioria das 58 bandas elencadas no blog deixou apenas registros caseiros em fita K7, ou seja, sem qualidade de gravação e de mídia. Assim como em muitas outras cenas independentes brasileiras, na maioria das vezes as bandas contavam apenas com seus próprios recursos, em uma realidade muito distinta de outras cenas ao redor do mundo. Se observarmos as bandas alternativas dos anos 1960-1970, nos Estados Unidos, vemos que bandas totalmente desaprovadas pelo grande público, como Velvet Underground ou Stoogies, eram apoiadas financeiramente por gravadoras e produtores¹⁴. Já no Brasil, não só nos anos 1980, mas também na década de 1990, as bandas alternativas tiveram dificuldades para expor seus trabalhos autorais.

O trabalho de Edson e outros colaboradores do seu blog ou de outros blogs, como o blog “Música que nos consome”, vem nos últimos anos compilando, digitalizando e repassando através da internet as produções das bandas autorais norte catarinenses e de todo o Brasil. Como já vimos, para além do blog Joinroll, os arquivos pessoais dos participantes de várias cenas do Brasil deram origem ao blog Demo Tape Brasil. Para se ter uma ideia da produtividade das bandas autorais independentes da cena alternativa brasileira da década de 1990, na entrevista cedida a mim por Edson, o mesmo disse que para além das 450 fitas que o mesmo já disponibilizou no blog, existem ainda pelo menos mais 450 a serem digitalizadas. São demo-tapes de bandas alternativas de cenas de inúmeras regiões do Brasil. Existem bandas de Santa Catarina, do Rio Grande do Sul, do Paraná, de São Paulo,



Fitas Demo Edson Fonte: Acervo Próprio

do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Goiás, do Amazonas, entre outros. Este grande número de bandas independentes produziram inúmeras músicas próprias, que podem ser vislumbradas nas mais de 900 fitas arquivadas por diversos participantes das cenas e reunidas por Edson e que demonstram quanta produção criativa existiu nos anos 1990 no Brasil e que por sua natureza autoral, independente e alternativa, passou invisível aos olhos da maioria das pessoas que viveram a época ou que estudam música no Brasil.

No blog, Histórico-Curupira, que trata sobre o Curupira Rock Club, que pode ser considerado o maior espaço da música autoral norte catarinense, ou como coloca o colunista do Jornal A Notícia, Rubens Herbst, “uma lendária trincheira da música autoral alternativa, o nosso CBGB’S, símbolo do rock’n roll catarinense”¹⁵, podemos observar uma linha do tempo (1992 – 2014) do Curupira Rock Club feita com os cartazes dos shows que foram guardados por Edson e outros participantes da cena.

Como afirmou Edson, sobre os cartazes que o mesmo acumulou, “o fato de os mesmos serem colagens feitas manualmente” o fez com que ele os considerasse “obras de arte”. Se pensarmos nas produções dos cartazes, folders de shows e jornais alternativos, os fanzines, da cena norte catarinense e do resto do

14 MCNEIL, Legs & MCGAIN, Giulian. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk**. Porto Alegre – L&PM, 1997.

15 Ver ESPÍNDOLA, Marcos. Lugar do Caralho. Diário Catarinense, Florianópolis, 19 maio. 2011. Variedades, p. 8.

Artigos

Brasil, temos uma gama enorme de produções artísticas originais e que representam um momento pouco estudado, mas muito prolífico da cultura brasileira. As bandas dos anos 1990 das diversas cenas alternativas



Cartazes Edson Fonte: Acervo Próprio

do Brasil produziram inúmeras músicas, performances e outras artes como os cartazes e as capas das fitas demo, que merecem um olhar mais apurado dos pesquisadores da História da Arte e da Música Brasileira.

Assim, em minha pesquisa irei utilizar os Arquivos Pessoais dos participantes da cena, os Blogs que digitalizaram estes arquivos e a História Oral para melhor compreender os mesmos. Através dos mesmos irei analisar as fontes audiovisuais presentes nestes arquivos e compreender a história de meu objeto de pesquisa, a cena alternativa norte catarinense entre 1992-2002, por meio das músicas, das letras das mesmas, das capas das fitas demo, dos cartazes para os shows, dos fanzines e de todas as outras expressões artísticas criativas elaboradas pelos participantes da cena e felizmente, hoje, disponibilizadas em blogs.



Cartazes Edson Fonte: Acervo Próprio

Referências bibliográficas:

- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **“Arquivos Pessoais são Arquivos”**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, n. 2, PP. 26-39, jul-dez 2009.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **“Sobre Arquivos Pessoais”**. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, PP. 5-9, jul-dez, 2008.
- HEYMANN, Luciana Quillet. **O arquivo utópico de Darcy Ribeiro**. História, Ciências, saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 19, n.1, jan.-mar. 2012, p.261-282.
- HEYMANN, Luciana Quillet. **O indivíduo fora do lugar**. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, n.2 pp.40-57, jul-dez, 2009, p. 48.
- NEDEL, Leticia Borges. **‘Da Sala de Jantar à Sala de Consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas nos embates da história política recente’**. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana. (Org.). Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV/FAPERJ, 2014, v. 1, p. 131-164, p.7.
- MCNEIL, Legs & MCGAIN, Giullian. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk**. Porto Alegre – L&PM, 1997.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. Música en conserva. In: Memoria e Historia de la música en Brasil. VINCI DE MORAES, José Geraldo, MACHADO, Cacá. en BRESCIANO, Juan. La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2011.

Pituca/Mozart Régis nas páginas da Revista do Rádio¹

Pituca/Mozart Régis in the pages of Revista do Rádio

*Márcia Ramos de Oliveira*²

marciaramos@cpovo.net

Resumo

Estudo de caso, proporcionando a apresentação de matérias da Revista do Rádio, a partir do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional em contraposição as matérias e imagens selecionadas por Mozart Régis como demonstrativo da sua trajetória pessoal e profissional. Tem por objetivo observar a construção do artista Mozart Régis sob o aspecto público, mediatizado através da Revista do Rádio e sob sua própria perspectiva por meio da organização de um acervo pessoal/profissional a partir do portfólio doado a Casa da Memória de Florianópolis/SC.

Palavras-chave: Pituca, Mozart Régis, Revista do Rádio, Portfólio, Hemeroteca Digital Brasileira

Abstract

Case study, providing the presentation of reports the Revista do Rádio, from the Brazilian Digital Newspaper Library of the National Library collection in contrast the subjects and images selected by Mozart Régis/Pituca as demonstrative of his personal and professional life. Aims to observe the construction of the artist Mozart Régis under the public aspect mediated by Revista do Rádio and under their own perspective through the organization of a personal / professional assets from the portfolio donated to Casa da Memória of Florianópolis/SC.

Keywords: Pituca, Mozart Régis, Revista do Rádio, Portfolio, Brazilian Digital Newspaper Library

1 Este texto é resultado do desenvolvimento do Projeto de Pesquisa “Pituca nas páginas da Revista do Rádio: A trajetória do multiartista catarinense Mozart Régis (1948-1970)”, desenvolvido individualmente pela Coordenação, sem bolsa de Iniciação Científica, entre os meses de dezembro de 2013 a julho de 2014, vinculado a UDESC. Foi parcialmente apresentado em formato de comunicação, sob o mesmo título, no Simpósio Temático 6 – História oral e memória das artes, da cultura e da criatividade no XII Encontro Nacional de História Oral / ABHO, em 2014.

2 Márcia Ramos de Oliveira é professora no Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

Um pouco sobre Pituca/Mozart Régis



Acervo da Casa da Memória / Portfólio de Pituca

O personagem Pituca praticamente se confunde com sua iniciação artística e trajetória, inicialmente identificado como um tipo infantil, calças curtas e boné, baixinho e frágil, que se alternava entre o público infantil e adulto, na medida em que passou também a ser incorporado como parte da representação peculiar, a exemplo de sua atuação no cinema, onde geralmente está associado ao marido submisso à esposa.

Quase concomitante sua aparição no palco do teatro é também sua estreia no auditório da rádio (Guarujá), quando o mesmo personagem passou a interagir com a linguagem radiofônica, e que neste momento poderia ser pensada como extensão uma da outra. Reconhecido em cena, pelos espaços de contato de público nos auditórios ou no teatro, chegou aos ouvidos também daqueles que não adentraram estes espaços, pela transmissão e sinal aos receptores, enquanto público ouvinte.

A chegada ao cinema, também atravessada pelo teatro, vem de seu contato com a Companhia de Procópio Ferreira, que passava por Florianópolis em turnê no ano de 1946, levando consigo o artista estreado. No Rio de Janeiro como integrante da mesma Companhia, atuou em diversas peças, além do trabalho para além do palco. A experiência e projeção na atividade teatral levou o artista a participar também do cinema através da Companhia Atlântida, onde atuou em quatro filmes conhecidos (“Garotas e Samba”, “Aí vem alegria”, “E o espetáculo continua”, “Assim era Atlântida”), além de outras produções sob a direção de Watson Macedo, em três filmes (“O petróleo é nosso”, “Rio, verão e amor”) e, entre muitas outras produções em cena e nos bastidores.

Mozart Régis tornou-se um segundo nome para o artista que veio a ser conhecido pelo personagem Pituca, que acabou por confundir-se com a sua pessoa, o sujeito assim constituído. Nasceu em Florianópolis em 1926, onde também começou sua atividade no teatro e na radiodifusão.



Acervo da Casa da Memória / Portfólio de Pituca

Diante de sua intensa atividade profissional, inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, acabou definindo residência nesta cidade, onde se casou e constituiu família. No entanto, continuamente voltava a Florianópolis, em turnês de teatro, divulgando o cinema, e atuando profissionalmente na radiodifusão. Sua inserção e pertencimento a capital catarinense, renderam-lhe diversas homenagens, que se estenderam até o final de sua vida em 23 de julho de 1995, no Rio de Janeiro.

A baixa estatura, o ar de graça, a irreverência e a associação a comicidade e o fato de que contrariando as primeiras expectativas, Pituca chegasse as telas de cinema são os prováveis motivos para que tenha sido identificado em matérias jornalísticas como o “Chaplin brasileiro”.³ Porém, diferenciando-se de Charles Chaplin, Pituca no cinema seria sempre um ator coadjuvante, servindo de apoio, de “escada” as atuações principais, inserindo o humor como parte da narrativa fílmica, integrando o roteiro como uma expressão paralela, complementar ao centro do discurso.



Acervo da Casa da Memória / Portfólio de Pituca

Sua chegada à televisão coincide novamente com a construção de personagens cômicos, em programas de humor como uma variação do que já havia experimentado no rádio, a partir de esquetes específicos em meio ao conjunto de quadros em sequência. Sua vasta experiência na cena de teatro, cinema, televisão e rádio ampliou-se para além das telas e palcos quando passou a escrever roteiros e novos quadros de atuação, entre outras atividades de apoio as realizações artísticas.

Todo este conjunto de referências relacionadas diretamente ao modelo de construção do personagem e forma de atuação cômica vinculada ao seu tipo físico, leva a pensar na condição de *star system* (MORIN, 1957) ou ainda de *persona* assumida pelo artista, como definidor de sua atividade profissional, confundindo-

³ “No cinema, Pituca atuava quase sempre como o marido dominado pela mulher. Já no teatro, foi chamado de ‘Chaplin Brasileiro’ por sua semelhança física com o comediante.” In: Site Dramaturgia in memorian; acesso: <http://dramaturgia.inmemorian.com.br/pituca/>

-se a personagem e o artista. As noções de persona aplicadas de maneira associada, mas não idêntica, podem ser percebidas diretamente ao drama e por isso o vínculo dos estudos nas áreas de psicanálise, teatro e cinema, quando da reflexão sobre o conceito. No caso de Mozart Régis, sua atuação como Pituca também pode ser percebida na acepção destes conceitos na medida em que existe de parte da audiência uma relação de identidade estabelecida com o personagem cômico, que se confunde com a figura do ator, com sua estrutura física ou sua trajetória enquanto humorista. Entre uma representação e outra, diversos elementos constituintes em sua performance formam ao mesmo tempo um e múltiplos personagens, mas partindo sempre da caracterização inicial, enquanto um tipo pequeno, engraçado, ágil.

Segundo Margarida Maria Adamatti,

“(...) O processo tem relação com a configuração do melodrama e com os filmes de estrela.

A personificação do olimpiano é importante ao melodrama. Este trabalho com a reconstrução da identidade, mas de forma planejada, diferente da tragédia. (...) A atriz é encarregada de trazer um universo moral a ser questionado ou sedimentado. Por este motivo o entrelaçamento entre intérprete e personagem é desejado, porque a personalidade do papel interpretado é transferida ao artista. (...) Passa a ser o ídolo, o responsável também por mostrar valores novos ou sob ameaça, contidos nos filmes. Portanto, a definição da identidade passa da vida ficcional da personagem para a persona da estrela.” (ADAMATTI, 2008 p. 89)

Ainda que a autora desenvolva sua perspectiva de análise voltada às atrizes no cinema, evoca uma dimensão de identificação que também pode ser percebida na figura de Pituca, no jogo estabelecido de reconhecimento pelo público, inclusive pela referência a sua trajetória na Revista do Rádio, na medida em que destaca aspectos presentes da narrativa ficcional em que atua e sua experiência construindo com o público um jogo de inferências. A justaposição dos elementos que caracterizaram sua imagem e expressão tornaram indissociáveis o artista e o personagem, partir da performance construída. Neste sentido, concordando com as considerações sobre o ato performático apresentadas por Ruth Finnegan, ainda que se refira ao uso do canto pela palavra explicitando no valor da enunciação pela linguagem e oralidade a apresentação da narrativa,

“(...) As tecnologias da escrita e da imprensa endossam a substancialidade e durabilidade das palavras escritas. São os textos verbais que aparentemente contêm ‘a coisa de verdade’. (...) E há também as tecnologias de comunicação, em transformação permanente. O modelo da escrita como realidade central não desapareceu, mais foi suplantado por canais mais multimodais. O rádio, com seu notável potencial para capturar e transmitir a voz em performance, já moldou a percepção de gerações, conferindo solidez aos sons da música vocal com ou sem acompanhamento musical.” (FINNEGAN, 2008, P. 19 e 23)

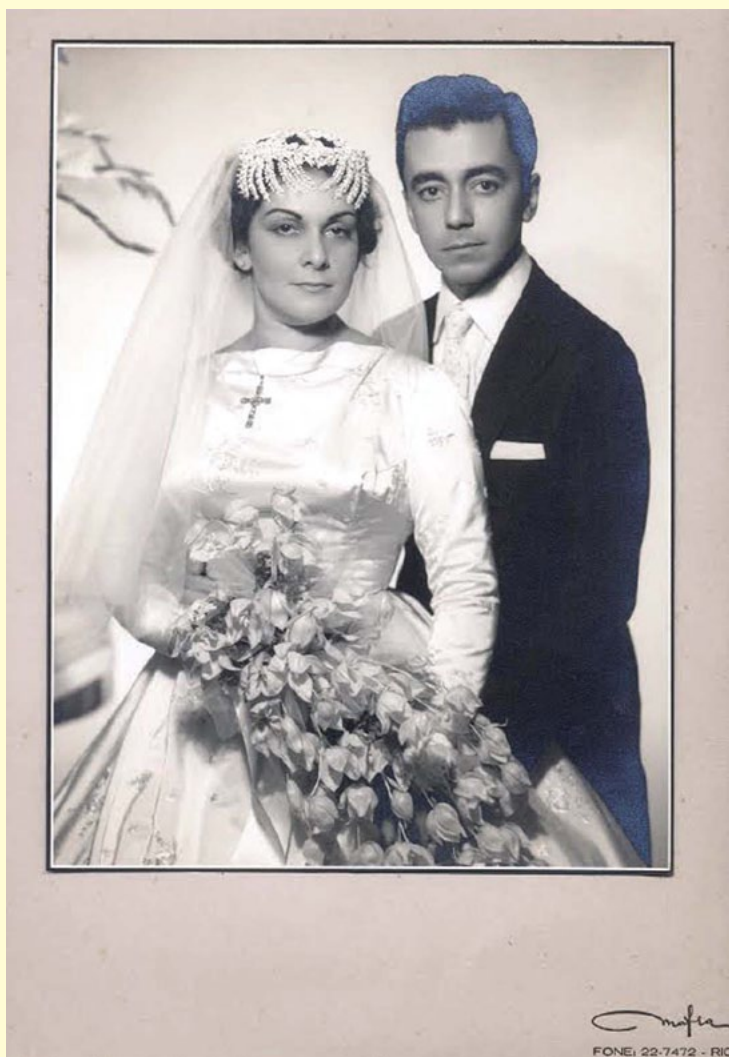
Junto a isso, outra noção vem a somar-se, quanto a considerar a diversidade de competências profissionais observadas, apontando para sua identificação como multiartista, tendo em vista as várias linguagens e técnicas de expressão percorridas no conjunto de sua trajetória profissional, enquanto tipo cômico no teatro, a correspondência desta atuação nos programas de rádio, a atuação no cinema como personagem secundário, também humorístico, a realização de filmes e em sua divulgação e envolvimento com a promoção desta atividade, a atuação na televisão, voltando à interpretação cômica e à redação de roteiros e esquetes em diversos programas de humor de reconhecida audiência em diferentes emissoras.

Neste sentido, observar a trajetória de Mozart Régis/Pituca implica integrar a construção biográfica a este conjunto de noções que levam a interrogar sobre sua condição de sujeito e personagem, levando a questionamentos quanto até onde aproximam ou integram nesta forma de associação, identificação e caracterização.

Considerando as reflexões sobre biografia na área de história, vale lembrar a contribuição de Benito Schmitt quanto à falta de homogeneidade dos trabalhos desenvolvidos recentemente, díspares em sua concepção sobre o que determina atualmente o gênero. Lembrando, inclusive que boa parte das produções publicadas mais recentemente vem da participação dos jornalistas nesta área. (SCHMITT, 2012).

De sua reflexão, é importante salientar a referência direta ao texto de Pierre Bourdieu, “A ilusão biográfica”, fundante quanto à crítica desenvolvida nesta reflexão, apontando para a impossibilidade da construção da biografia como narrativa, na medida em que tal verve implicaria o desenvolvimento de uma intencionalidade de parte do biografado com relação a sua própria trajetória, o que segundo tal perspectiva, não se aplica devido à impossibilidade histórica. (BOURDIEU, 1986)

Na reflexão sobre esta condição de artista/sujeito, este trabalho vem explorar como fonte documental algumas das matérias da *Revista do Rádio*, em formato de magazine, que circulou no Brasil entre os anos de 1948 a 1970; junto ao levantamento documental organizado por Pituca, em formato de *portfólio*, como um conjunto de materiais indiciários de sua atuação profissional, reunidos pelo próprio artista, resultante de pesquisa realizada anteriormente, localizado na Casa da Memória em Florianópolis.⁴



Acervo da Casa da Memória / Portfólio de Pituca



Cena do casamento: fotografia particular e página da Revista do Rádio

Algumas considerações sobre a Revista do Rádio

Poucos trabalhos foram feitos sobre a Revista do Rádio, considerando a importância deste veículo de comunicação diante da popularidade e sucesso de público que atingiu, especialmente se considerado o período em que circulou, no momento de maior efervescência da radiodifusão no Brasil, tendo a Rádio Nacional como parâmetro de modelo de sucesso no país. Sobre isso, declara Rodrigo Faour,

“Em dezembro de 1949, a Revista do Rádio já vendia 50 mil exemplares, um número muito expressivo para a época, perdendo apenas para O Cruzeiro, revista de variedades que equivalia à Veja de hoje. Esse boom nas vendas motivou a diretoria a torná-la semanal, o que viria a ocorrer a partir de março de 1950. Nesse mo-

⁴ Sobre o portfólio de Pituca, resalto minha comunicação e texto de apresentação no XI Encontro Nacional de História Oral (ABHO), realizado na UFRJ, em julho de 2012, intitulado “Portifólio do artista: o que dizem as fotografias de Pituca”, como parte dos anais; acesso: <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/site/anaiscomplementares>.

Este texto foi resultado do contato com a documentação sobre o artista relacionada como parte do Projeto de Pesquisa “Cenas e cenários: leituras, músicas e imagens de aproximação entre as manifestações de teatro, radiodifusão e cinema (1920-50)”, com apoio da UDESC, sob minha coordenação e que teve a participação das Bolsistas Mariana Rotili da Silveira (entre 2009 e 2010), Tainah Lounge (entre 2010 e 2011), Carolina Rovaris e Cecília Reibnitz (entre 2011 e 2012) e Sheila Gouveia (em 2012). O levantamento documental apresentado como parte do acervo material sobre Pituca foi resultado desta pesquisa.

mento, a redação se muda para um sobrado na rua de Santana, amplia um pouco suas instalações e deixa de ser tão restrita ao que ocorria nas rádios cariocas, passando a ter uma dimensão nacional (com direito a colunas especiais sobre rádios paulistas, mineiras e a seção “A Rádio nos Estados”, ainda que as rádios cariocas dominassem o Brasil nessa época) e caindo definitivamente na boca do povo.” (FAOUR, 2002, p. 29)

A breve citação revela no texto deste autor a proposta de sua pesquisa que resultou no livro “Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados”, como sendo uma tentativa de registro sobre os acontecimentos diretamente relacionados a este periódico, a exemplo do que já fizera em trabalho anterior sobre o cantor Cauby Peixoto, quando quis “resgatar um pouco da história do país dos anos 1950” (FAOUR, 2002, p. 12). Pesquisa despreziosa do ponto de vista da crítica e do rigor acadêmico, o resultado de seu trabalho aponta para um considerável volume de informações sobre o tema, destacando a periodicidade e longevidade da revista, que circulou entre 1948 a 1970 (totalizando 22 anos!), a extensão e abrangência dos temas a que se dedicou, ao tematizar pelo rádio, evocou a memória da comunicação no Brasil também pelo teatro, cinema e televisão e, especialmente, pelo fazer artístico neste período, em matérias, entrevistas e depoimentos do cast das emissoras. Vale ressaltar, ainda, o detalhamento quanto às diferentes seções ou colunas que a revista desenvolveu, com destaque a intitulada “Mexericos da Candinha”, ou “A pergunta da Semana”, que equivalem nos dias atuais a aparência de interatividade e reciprocidade de público almejada pelos diferentes veículos de comunicação, quando pretendem demonstrar que são reveladores da opinião pública. A legitimidade e a importância da Revista podem ser percebidas, passados 30 anos do final de sua circulação, o quanto ainda permanece na memória afetiva de várias gerações, como revela o depoimento de Adelaide Chiozzo⁵, no mesmo livro,

“A Revista do Rádio foi tão importante quanto a Rádio Nacional e os filmes da Atlântida, pois divulgava por todo o Brasil a imagem dos artistas. Era uma época em que a televisão não existia ou pouca gente tinha. Os fãs nos ouviam no rádio e pegavam a revista para ver a imagem da gente, da mesma forma que ocorria com os filmes da época. Antes dela só haviam revistas mais sofisticadas como a Vida Doméstica. A Revista do Rádio é um marco no meio artístico, um marco de revista popular brasileira.”

Deste relato, é importante também salientar a referência à imagem dos artistas. Mais conhecidos pela voz no *dial*, ou quando em registro audiovisual no cinema, que atingia um número consideravelmente menor de atuações, tornava possível ao público conhecer a figura do cantor ou cantora, preenchendo o que seria uma lacuna entre o que ouvia e imaginava a partir das locuções, alimentando e construindo as representações e imagens que circularam no período áureo da radiodifusão, especialmente associada ao sucesso do projeto que originou a *Rádio Nacional* como proposta de hegemonia ideológica e política no Estado Novo. À medida que estas fotografias davam certa materialidade à voz irradiada, novos construtos e representações foram agregados, com destaque ao uso mercadológico na venda de produtos como discos e aparelhos de recepção de áudio, ou ainda mais diversos, de higiene a alimentação e, muito especialmente, a eletrodomésticos, definindo novos padrões de hábitos e comportamentos.

Dóris Hausen e Camila Bacchi (2001), no texto “A Revista do Rádio através de seus editoriais (década de 1950)” apontaram para a intencionalidade de uso da revista, sob a perspectiva acadêmica na comunicação, analisando como o título indica, os editoriais nesta década de 1950, contrapostos aos demais textos que a integram, considerando sua vinculação à indústria cultural brasileira. Também alertam para o fato da ausência de estudos sobre a revista,

“O período de 1945 a 1955 do século XX significou o apogeu do rádio na América Latina e em praticamente todo o mundo. Foi a época dos programas de auditório, das radionovelas, dos artistas populares e, também das significativas verbas publicitárias destinadas ao veículo de comunicação de massas mais destacado de então. Naqueles momentos, muitas revistas sobre o rádio foram editadas em todo o continente.

Embora tenham sido consumidas por grande parte da população latino-americana, estas revistas têm sido pouco estudadas em toda a sua amplitude e significado. (...) (BACCHI e HAUSSEN, 2001:1)

5 Adelaide Chiozzo foi acordeonista e cantora, fazendo dupla com Eliana Macedo; intérprete da conhecidíssima canção “Beijinho doce”; tendo sido contratada na Rádio Nacional por 14 anos, além de ter participado de 23 filmes nacionais.

Construindo o personagem, conhecendo o artista

Para conhecer Pituca / Mozart Régis, alguns cliques de internet não bastam. A pesquisa inicial realizada a partir dos sites de busca local (a exemplo de acervos que podem ser considerados memorialistas, como o Portal Caros Ouvintes, ou o Blog El Bufon, e mesmo nacionais, como a Cinemateca Brasileira e o site Dramaturgia Brasileira in Memoriam, fornecem informações iniciais, apontam para o reconhecimento de sua figura e trajetória, porém pouco subsidiam a inserção de suas ações no contexto em que ocorreram.

A observação de outro tipo de material, complementar, mas que subsidiou um conhecimento mais apurado sobre sua atuação em distintos momentos, foi possível através da documentação material obtida na Casa da Memória, mediante doação de acervo feita a esta instituição. O conjunto de documentos doados, entre papéis, fotografias e objetos, denominei em texto anterior de “portfólio” do artista.⁶ O registro e descrição deste material foi realizada através de pesquisa anterior, do que resultou a disponibilização de um breve catálogo a partir de fotografias e referências a sua identificação.⁷ Esta documentação foi entregue reunida dentro de uma pasta de couro, em formato de álbum, fixada nas diversas páginas, e ainda, ficando “de fora” deste suporte, outros objetos, do que destaco, especialmente, o boné, a casaca (fraque) e os óculos, além de cartazes de filmes e espetáculos teatrais de maior volume.

Em meio à documentação desta pasta, foi identificado um extenso currículo, datilografado e, ao que tudo indica, elaborado pelo próprio Mozart Régis para fins profissionais. Boa parte da orientação cronológica dos dados que orientam a pesquisa sobre sua trajetória tem se apoiado nesta referência.

O cuidado em apresentar as diversas atividades exercidas, assim como outras referências indiciárias destas atuações, demonstra a preocupação do artista Pituca em detalhar sua trajetória e também demonstrar o reconhecimento ao que veio realizando, através de notícias pontuais, que permitiram visibilidade e legitimidade a partir de narrativas midiáticas. Cabe salientar a natureza e especificidade destes documentos, a citar:

1. Atividades Profissionais: Currículo extenso, detalhado, sobre sua atividade profissional (ao que tudo indica, elaborado por ele); com outros currículos breves, menos volumosos; Crachás de Pituca na Rádio Nacional com outros documentos timbrados alusivos a sua atuação profissional na Emissora; Carteiras sindicais e profissionais diversas; Boletins informativos e editoriais das diferentes emissoras de rádio e televisão em que participou (Rede Globo, Tv Rio, Rádio Nacional, e outras); Boletins informativos e catálogos de cinema (Cine Fan e outros); Diplomas e certificados de atuação em cena; Esquetes / scripts de programas de humor elaborados por Pituca; roteiros de programação e relação do elenco;

2. Divulgação da atuação artística e profissional nas diferentes áreas: Programas dos espetáculos produzidos por Pituca ou em que atuava em cena; Recortes de jornais e revistas contendo a divulgação dos espetáculos teatrais e filmes a partir da atuação de Pituca; com recortes de jornais e revistas diversos, por diferentes temas, incluindo sua trajetória específica; Programação da temporada de julho de 1946 do teatro Sete de Abril, de Procópio Ferreira e sua companhia de comédias. Pituca consta no elenco de algumas peças: “Minha Mulher É Ciumenta”, “Quebranto” e “Por causa do Lulú”; Diversos cartazes de divulgação de filmes em que participou; Libreto produzido pela LIESGA (Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso, no RJ), alusivo ao carnaval e 1995, que teve por tema a Companhia Atlântida de Cinema; Diversos bilhetes, cartões e fotografias alusivos a Pituca, por diferentes personalidades do meio artístico.

3) Outras atividades profissionais e artísticas além das conhecidas: Letra de música, de autoria indefinida; Crachá de participação no do VII Festival Internacional da Canção Popular. Produção. 4-017. No verso: coordenador de bastidores; Diversos informes publicitários, de temas variados (talvez indicando a participação de Pituca em sua formulação); cartaz do resultado das eleições: “Super Cobertura Nacional”, na qual Mozart Régis aparece como correspondente estadual da rede Rádio-jornalística do país, não identificado o ano.

4) Reconhecimento profissional, artístico e pessoal (homenagens): Convites, participações e homena-

⁶ Texto já referenciado na nota 3. Ainda sobre esta pesquisa, destaco o quadro anexo ao final do artigo, que contempla em parte o levantamento documental realizado.

⁷ Este material foi disponibilizado a Casa da Memória, como facilitador no acesso à documentação existente, acondicionada dentro de envelopes. Identifica o conteúdo de cada envelope, a partir do registro fotográfico e sua descrição.

gens apresentados a Pituca ; recortes de jornais e revistas com mesmo tema; Conjunto de diversas charges e caricaturas tendo Pituca como motivo; Cópia do documento de outorga da medalha do mérito Anita Garibaldi, pelo Estado de Santa Catarina (25 de novembro de 1986) ; Crônica envolvendo sua atuação na Rádio Guarujá, em Florianópolis; Convite para entrega do troféu Manezinho da Ilha, dia 24 de agosto de 1990, no Clube Barriga Verde dos Oficiais da Polícia Militar Canasvieiras/ Florianópolis; junto, cópia de discurso de agradecimento proferido por Pituca; Bilhetes manuscritos de políticos e personalidades locais em agradecimento; Recortes de jornais locais informando sobre o acervo de Pituca entregue a Casa da Memória / Florianópolis; Recortes de jornais locais em matérias sobre Pituca, após sua morte.

5) Documentos pessoais e objetos: Título de eleitor (1945); Fotografia do casamento e do filho; Páginas de um periódico (não identificado) com fotos do casamento de Pituca, com a reportagem intitulada “Pituca virou “Homem Sério”. Fotos de Geraldo Azevedo, em 4 páginas (não é a mesma matéria da Revista do Rádio, ainda que o tema se repita). Fotorreportagem, contendo as páginas da Revista do Rádio sobre o casamento. E, ainda, peças do vestuário e de uso: óculos, boné e casaca.



Acervo da Casa da Memória / Portfólio de Pituca

O desenvolvimento deste texto, tendo por aproximação a *Revista do Rádio*, relaciona-se diretamente a esta perspectiva de observação, pois procura perceber a inserção deste artista na atividade cultural brasileira, na medida em que se tornou alvo de interesse daquele periódico, tendo em vista sua produção no centro do país e circulação pelo território nacional.

A pesquisa desenvolvida sobre as referências que mencionam a presença de Pituca na *Revista do Rádio* ocorreu fundamentalmente utilizando-se a busca através da Hemeroteca Digital Brasileira, pela Biblioteca Nacional, ainda que alguns números da mesma *Revista* tenham sido observados em formato impresso.

No levantamento realizado, foram obtidas 41 ocorrências, sendo comprovadas como de atuação de Pituca/Mozart Régis apenas 36. Sua trajetória é mencionada na *Revista* entre os anos de 1953 a 1964, havendo um silenciamento sobre ele após esta data. Na maioria, são notas breves, em colunas específicas, desta-

cando separadamente sua presença inicialmente no teatro (revista), a projeção e, em decorrência, o convite para o cinema, a contratação pela *Rádio Nacional* como comediante destacado, a continuidade da atividade teatral, o ingresso na TV-Rio. Todas estas atividades são desenvolvidas de forma concomitante, além do fato de referir também a participação de Pituca na Rádio Guarujá, em Florianópolis, já reconhecido do grande público pela *Rádio Nacional*. Ainda, sua participação em uma rádio mineira (Rádio Barbacena), quando do interregno entre a renovação de seu contrato com a *Rádio Nacional*. Importante também cita sua contínua presença no lançamento dos filmes em que esteve em cena e/ou na produção e bastidores.

Todas estas referências reforçam a ideia da multiplicidade de sua performance e maneira de atuar, assim como comprovam que a experiência artística no período, entre as décadas de 1940 a 1960, comportava tal diversificação como perfil profissional aproximando e interligando as linguagens sonoras e audiovisuais, além da importante presença em cena direta, como na participação dos palcos de teatro e auditórios de rádio. Detalhando melhor, especialmente tendo como perspectiva a abordagem feita pela *Revista do Rádio*, a maior incidência de ações teria ocorrido no ano de 1957, totalizando 11 referências, sendo que neste ano, Pituca atuou simultaneamente em todas estes espaços, a citar, na Rádio Nacional (comediante), no Teatrinho Jardel (Rio de Janeiro), no filme lançado no carnaval pela Companhia Atlântida intitulado “Garotas e Samba” (comédia sob a direção de Carlos Manga), na Tv-Rio em um quadro humorístico intitulado “O caboclo aponta o sucesso”, onde interpretava um boneco inquirido pelo “ventríloquo” Tônio Luna. Ainda em 1957, consta sua vinculação a ABR, então sigla da Associação Brasileira de Radiodifusão, equivalente à associação sindical corporativa dos profissionais da área naquele momento. Chama a atenção sua estreita vinculação ao casal Renata Fronzi e Cesar Ladeira, muito conhecidos no período, sendo a primeira uma estrela no teatro de revista, no cinema e posteriormente na televisão e o segundo, um experiente produtor da *Rádio Nacional* e Tv-Rio, a partir de sua profícua e contínua produção de comédia e peças musicadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Aparentemente uma relação de amizade e profissionalismo, pois Pituca entrou em cena várias vezes com Renata Fronzi no teatro e cinema e esteve vinculado às instituições e iniciativas dirigidas por Cesar Ladeira. Esta aproximação também é documentada pela *Revista do Rádio* em âmbito particular, familiar, quando da sua presença no casamento de Pituca, em 1959, e no nascimento do primeiro filho, em 1961.

Apesar da intensa atividade profissional de Pituca, as matérias mais destacadas sobre ele na *Revista do Rádio* são mesmo o casamento e nascimento do primogênito, apresentadas como fotorreportagem, o que indica o prestígio deste artista. Não foi capa da revista nenhuma vez. As demais referências encontradas em notas breves, em meio as colunas da *Revista do Rádio* associadas a outros trabalhos destacados, porém, podem ser consideradas tão importantes quanto a matéria de destaque, pois apresentam a pluralidade deste grande artista e o amplo espectro de sua atuação, em curto espaço de tempo.

Quando observamos a trajetória que destaca em seu portfólio, especialmente nas datas elencadas em seu currículo profissional, percebe-se como já vinha realizando muitas atividades antes do reconhecimento pela *Revista do Rádio*, que só registrou sua participação a partir de 1953, quando a revista “Ok Baby”, da Companhia Zilco Ribeiro, batia recordes de bilheteria no Teatro Follies, no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, em 1954, sua participação no cinema já é notada, tendo sido lançado o filme “Carnaval em Marte” já no início de 1956. Os filmes musicais (ou musicados, como uma extensão do teatro de revista !), continuam, e ainda assim, em 1955 Pituca retorna a Florianópolis atuando na *Rádio Guarujá* com o consagrado programa “Pitucadas”, marcando sua presença no público infantil. Neste mesmo ano, foi contratado pela *Rádio Nacional*, com a rádio-atriz catarinense Maria Alice Ribeiro.

Do seu portfólio, constam os indícios também da experiência adquirida antes da chegada ao Rio de Janeiro, tendo iniciado sua atividade profissional na *Rádio Guarujá*, de Florianópolis, em 1942, e ampliando o espectro de sua atuação ao deixar a cidade em 1948 para acompanhar a Companhia (de teatro) de Procópio Ferreira. Com esta companhia, excursionou inicialmente pelos estados do Sul, seguindo para São Paulo em 1948, e a partir de sua participação em diversas peças, no Rio de Janeiro participou e realizou a sonoplastia de “O Divórcio”, onde foi estreante Bibi Ferreira. Retorna a Florianópolis em 1950, dando continuidade à atividade na mesma *Rádio Guarujá*. Nesta emissora, desenvolve os programas “O mundo é uma bola”, no qual pela primeira vez foi apresentada uma orquestra cubana com 40 músicos. Posteriormente, passou a apresentar, como já mencionado, o programa Pitucadas, sendo que no ano de 1951, apresentava uma série de peças

infantis no Teatro Álvaro de Carvalho, também em Florianópolis. Seu retorno ao Rio de Janeiro aconteceria em 1953, pelo ingresso justamente na Companhia Zilco Ribeiro, no mesmo Teatro Follies, em Copacabana, com a peça “Mulheres... Cheguei”. Em 1954, iniciou sua participação no que chamou “Companhia Cesar Ladeira-Renata Fronzi”, em São Paulo. O primeiro filme, sob a direção de Watson Macedo, “O petróleo é nosso” seria lançado em 26 de julho de 1954, sendo que neste mesmo ano ainda filmaria o também já citado “Carnaval em Marte”. Os dados de acervo da Cinemateca Brasileira apontam para sua atuação direta e indireta em pelo menos 22 filmes, considerando seu trabalho atrás das câmeras.⁸

O período em que Pituca desaparece de cena, ao menos em frente das câmeras e /ou palco, pode ser mais bem observado no portfólio do artista, a partir do grande número de homenagens recebidas, em sua idade mais avançada. As caricaturas são uma evidência importante na alteração do próprio personagem, que agora se apresenta portando óculos que pesam na fisionomia, além do boné e roupas mais circunspectas. Como se o personagem original fosse esmaecendo aos poucos, coincidindo com as imagens da fotografia.

Finalizando este texto, ficam muitas perguntas.

De que é feito o artista? A trajetória de Pituca, entre o personagem e o sujeito, em sua multiplicidade de atuações, possibilita refletir a respeito. O fato de assumidamente ter desenvolvido um personagem exagera a relação que existe entre a tentativa de construção da biografia como intencionalidade e ficção, na medida em que define a impossibilidade em que venha a definir-se como ação histórica essencialmente. Indiretamente, poderia ser considerado o triunfo da ficção sobre a historicidade do sujeito ao revelar tão profundamente o personagem, ao tornar indissociável da personalidade original.

O portfólio como exercício de registro de memória, o currículo profissional como possibilidade de encontro com o sujeito, são aspectos ainda a desenvolver como parte do trabalho de evocação e disputa de versões entre o historiador e o biografado. A quem pertence a história e, neste caso, a quem caberia contar/narrar?

Persona ou sujeito histórico? Como não construir esta aproximação ao pensar sobre a rica experiência de vida de Pituca/Mozart Régis sem se sentir tentado a elaborar uma narrativa sobre o contexto em que viveu? Este trabalho é resultado, em parte, desta provocação.



Acervo da Casa da Memória / Portifólio de Pituca



Acervo da Casa da Memória / Portifólio de Pituca

⁸ Dados da Cinemateca Brasileira; mediante acesso: <http://www.cinemateca.gov.br>

Referências bibliográficas:

- ADAMATTI, Margarida Maria. A crítica cinematográfica e o *star system* nas revistas de fãs: *A Cena Muda e Cinelândia* (1952-55) . Dissertação de Mestrado / PPG em Ciência da Comunicação / ECA / USP, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. (1986) In: FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (Org). Usos e abusos da História Oral. 8ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- CALABRE, Lia. A Era do Rádio - Memória e História. Anais do XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa, 2003. Acesso: http://www.anpuh.org/XXII_simposio
- FAOUR, Rodrigo. Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 15-43.
- HAUSSEN, Doris Fagundes e BACCHI, Camila Stefenon. A revista do rádio através de seus editoriais (década de 50). Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/435/000309390.pdf?sequence=1>, acesso em setembro de 2013.
- MORIN, Edgar. As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo - 1, neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- OLIVEIRA, Márcia R. Portifólio do artista: o que dizem as fotografias de Pituca. In: Anais do XI Encontro Nacional de História Oral (ABHO); acesso: <http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/site/anais-complementares>
- RIOUX, Jean-Pierre. “Entre história e jornalismo”. IN: CHAVEAU, Agnes; TÉTARD, Philippe. (Orgs.) Questões para a história do tempo presente. Bauru: EDUSC, 1999.
- SCHMITT, Benito. História e biografia. (Capítulo 10). In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (Orgs) . Novos Domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- SILVA, Sônia Maria de Meneses. A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação - A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense.

Outras referências:

- Blog El Bufon. Acesso: <http://manekolopp.blogspot.com.br/>
- Cinematoteca Brasileira. Acesso: <http://www.cinematoteca.gov.br>
- Dramaturgia Brasileira in Memorian. Acesso: dramaturgiainmemorian.com.br
- Hemeroteca Digital Brasileira / Biblioteca Nacional – Revista do Rádio . Acesso: <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/revista-do-r%C3%A1dio>
- Portal Caros Ouvintes. Acesso: <http://www.carosouvintes.org.br/>

Vidas em canções e outras notas sobre cultura autobiográfica

Lives In Songs And A Few Notes On Autobiographical Culture

*Ricardo Santhiago*¹

rsanthiagoc@gmail.com

Resumo

Neste ensaio, trato das imbricações de canções de cunho autobiográfico e da cultura autobiográfica do nosso tempo. Proponho que consideremos aquelas canções que têm como assunto a personalidade ou determinados episódios da vida de seu intérprete como uma declaração sobre si que se soma a muitas outras. Ao longo do artigo, percorro canções que descrevem ritos de passagem geográficos e simbólicos; canções que visam captar a essência de uma personagem; canções que, em conjunto, apontam para a coincidência de percepções acerca de um mesmo indivíduo.

Palavras-chave: Canção popular; Cultura autobiográfica; Memória

Abstract

In this paper I address the imbrication between autobiographical songs and the present-day autobiographical culture. I suggest that we should consider those songs, whose subjects are the personality or episodes in life of their singers, as self statements to be added to a number of other declarations. Throughout the essay, I go through songs that describe geographic and symbolic rites of passage; songs that aim to catch somebody's "essence;" songs that altogether indicate the coincidence between two or more perceptions about a third subject.

Keywords: Brazilian popular songs; Autobiographical culture; Memory

¹ Pós-doutorando na Universidade Federal Fluminense

Memórias da meia noite

Uma canção não para de tocar no rádio:
 The story of my life
 I take her home
 I drive all night
 To keep her warm
 And time is frozen

The story of my life
 I give her hope
 I spend her love
 Until she's broke inside
 The story of my life

Vozes masculinas se entrecruzam, mas não sei reconhecê-las. Suponho que se trate de uma *boy band* de sucesso, e logo descubro que estou certo: é o One Direction, um quinteto de garotos britânicos muito jovens. Eu já tinha ouvido falar deles. Caroline, minha irmã, e Kamila, minha prima, têm 12 e 13 anos, respectivamente – as duas gostam da banda e já haviam me apresentado seus animados sucessos anteriores. O Google me ajuda a saber os nomes das músicas de que me lembro: *What Makes You Beautiful*, *Best Song Ever...* Nenhuma havia me interessado mais que sua duração.

Caroline e eu temos estado muito juntos. Minha mãe, ela, Fernando e eu temos saído muito de carro e sempre ligamos o rádio, zapeando entre meia dúzia de estações que abrangem quase todos os gostos: duas de música popular brasileira, duas de música *pop*, duas demais de muzak. Nenhuma deixa de confirmar a “regressão da audição”, é claro, mas à exceção das rádios de conteúdo nacional todas se curvam a *The Story of My Life*. Nos Estados Unidos, a canção chegou ao primeiro lugar da Billboard, na categoria de canções pop na faixa adulta, e ao sexto lugar na categoria geral. Ganhou discos de ouro na Alemanha, na Itália, no Reino Unido e na Suécia. Na Austrália, no Canadá, nos Estados Unidos, no Japão, no México, na Noruega e na Nova Zelândia, recebeu discos de platina. Blaine e Kurt, personagens de apelo da *Glee*, deram nova roupagem à música na sexta temporada da série.

Acho mais interessante a versão da minha irmã, no banco de trás:

The story of my liiiiiiiiife
 The story of my liiiiiiiiife
 The story of
 The story of
 The story of my life

Ficamos algo estarecidos com a convicção com a qual ela canta esses versos, apropriando-se deles (porque sabe seu significado), aludindo apaixonadamente à sua “história de sua vida” – com 12 anos de idade! Dos membros do grupo, seria possível dizer o mesmo: Harry nasceu em 1994; Liam, Nial e Zain são de 1993; Louis, o mais velho de todos, é de 1991. Não há dúvidas de que todos tenham muitas histórias para contar e inúmeras experiências marcantes. Mas não parece um pouco precoce esse mergulho tão intenso na “história da minha vida”, da qual essa canção (e sua recepção) é uma dentre tantas manifestações visíveis? Não. Tampouco que ela esteja inserida num álbum chamado *Midnight Memories*, que tem se saído tão bem. Eles estão mergulhados em uma cultura autobiográfica; como nós, “vivendo autobiograficamente”.

Autobiografias vocais

É possível que One Direction, como outras bandas do mesmo perfil, esteja fadada ao esquecimento (não importa que seu verbete na Wikipédia informe que eles tenham sido comparados aos Beatles). De qual-

quer forma, *Story of My Life* será lembrada: lhes ajudará, assim como a muitos adolescentes de agora, a rememorar seu passado, no futuro. Eduardo Coutinho provou o suspeitado em seu fabuloso filme *As canções*: que estas mobilizam lembranças, atuam como disparadores da memória, informando a elaboração de narrativas em presença sobre recordações associadas a elas, a canções que são várias... A memória não tem preconceitos nem se inibe diante daquilo que obstruiríamos como sendo cultura de massa, popularesca, simplória, homogeneizada, sensacionalista, impositiva... Os mecanismos que entrecruzam canções e lembranças não têm barreiras culturais, de gosto; não se regem por faixas etárias; não atingem apenas a faixa intelectualizada com seus repertórios tão diferenciados. Há uma cultura autobiográfica inculcada em todos nós.

Fala-se em um “retorno do biográfico”, em uma “cultura da memória, em um “boom memorialístico”. Fala-se de uma era de superexposição, de celebrização vazia, de consagração imediata. No meio disso, parece haver uma região que é atravessada e que atravessa esses dois feixes de influência: essa cultura autobiográfica que nem sempre implica uma exposição de detalhes íntimos nem uma entrega sôfrega à rememoração. É só uma espécie de valorização e de exercício das histórias pessoais, convidadas a estar em toda parte. Pegue o controle remoto e assista ao canal a cabo GNT: no *Chegadas e partidas*, histórias de vida sobre viagens e reencontro; no *Viver com fé*, histórias de superação inspiradoras; no *Chuva de arroz*, relatos sobre casamentos e relações; em *Morar*, a relação das pessoas com a casa, a cidade... Ufa!

É Paul John Eakin quem sugere que estamos “vivendo autobiograficamente” – no título sugestivo de um de seus livros. “Contamos histórias sobre nós mesmos todos os dias. Às vezes conseguimos fazer com que outras pessoas as escutem, mas mesmo quando não conseguimos, este processo de autonarração está constantemente se desenrolando em nossa cabeça”, ele começa (2008, p. 1), para depois demonstrar que a inclinação autobiográfica se dá em diferentes níveis, chegando a casos de indivíduos que relatam uma espécie de “compulsão” pela narração de si (p. 152). Como Eakin, outros desenvolveram argumentos correlatos. Jerome Bruner (2014) indagou sobre o papel das histórias na vida, como na literatura, e no direito... Brian Boyd (2009) sugeriu que nosso apego pelas histórias é uma característica adquirida dentro do processo evolutivo: elas teriam contribuído para o desenvolvimento da criatividade, da coesão social. Parece que chegamos a um ponto em que é intolerável e indesejável resistir a essas histórias ubíquas, onipresentes: em nosso cotidiano, nos livros, nas mídias, no ensino e na pesquisa... Como a canção seria insensível a essa disposição para as histórias pessoais?

Estamos acostumados a ouvir, sobre certas canções, variações da frase: “Essa música foi feita para mim” – irreprensível cimentação social de várias identidades individuais construídas narrativamente. A pouco lembrada cantora Diana, que iniciou sua carreira durante a Jovem Guarda, gravou em 1973 uma livre versão que ela mesma fez para *My Reason*, do cantor grego Demis Roussos. Metalinguística, a nova letra dizia: “Eu sinto uma saudade muito grande / quando lembro dos momentos / em que ouvíamos a música // A canção falava de um casal que se amava / e pra nós ela dizia tanta coisa / a música (...) // ao mundo inteiro / eu gostaria tanto de dizer / que eu não posso mais / ouvir a música”².

As canções podem, mesmo, ser o texto privilegiado para representar histórias de nossas vidas: sejam nossas grandes histórias biográficas, sejam nossos recortes de experiências. Eu poderia ter alguma dificuldade em sintetizar a história da minha vida em uma ou duas canções, mas provavelmente me sentiria satisfeito selecionando talvez 20 delas para representar seus grandes períodos. Por outro lado, seria capaz de me lembrar com detalhes de um período em particular se fosse auxiliado pela escuta: pode ser uma canção que me toca, pode ser uma canção que o rádio tocava, pode ser um *jingle*, pode ser algo completamente inusitado. Quem tiver o hábito de ler blogs pessoais vai encontrar seus autores, em algum momento, listando as “músicas de suas vidas” e justificando detalhadamente o elenco. Em um desses blogs, chamado *Toilet Feminino*, sua autora Juliane fala de *Compasso*, de Angela Ro Ro:

O que ME define? INTENSIDADE. É 80 ou 800. Gosto do frio na barriga, de chorar de gargalhar, de amar e me doar, de transformar o segundo em eternidade. Que cada dia seja transformado em um capítulo essencial e relevante na história de minha vida. Que não seja em vão. O que a música tem a ver? Tudo. Ela é uma definição perfeita de minha pessoa... e fala por si...

2 A música da minha vida (*My reason*). Stelios Vavlianos, Charalampe Chalkitis, Helen Banks. Versão: Diana. Diana, LP Uma Vez Mais, CBS, 1973.

A conexão com a canção, às vezes, é mais palpável. Lembro-me do episódio que a compositora e cantora Tata Fernandes me contou na memorável entrevista de história oral que gravamos há alguns anos. Ela relatou o que ocorrera décadas antes em uma viagem ao Rio de Janeiro, quando voltava de uma pizzaria com um casal de amigos:

Ele estava dirigindo, a mulher dele estava do lado, e eu e a Cris íamos atrás, quase cochilando... Eu estava sentada com a perna no bando e o rosto no vidro, praticamente dormindo.

Comecei a ouvir, vinda do rádio, uma música que eu não gostava...
mas se um dia eu chegar muito estranho
deixa essa água no corpo lembrar nosso banho
mas se um dia eu chegar muito louco
deixa essa noite saber que um dia foi pouco

cuida bem de mim
então misture tudo dentro de nós
porque ninguém vai dormir nosso sonho, sonho...

Esse “cuida bem de mim” ficou ressoando tanto na minha cabeça que saí da posição em que eu estava. Percebi que a casa já estava chegando, peguei minha bolsa e já fui me arrumando para sair. Sorte a minha! Fechei os olhos e, quando abri, o carro estava capotado. Capotou três vezes e o lugar onde eu estava ficou completamente amassado. Se eu não tivesse ouvido aquela música chata, mas que salvou minha vida e fez com que eu acordasse, eu estaria no mínimo em uma cadeira de rodas. (Santhiago, 2009, p. 89)

Uma música pode, então, tornar-se memorável porque salva nossas vidas. Ou pode ser memória construída, representação das nossas vidas – estamos falando daquilo que poderíamos despreziosamente denominar de canções autobiográficas. E, sendo autobiográficas, têm como referente a identidade ou a história de vida de quem as interpreta: os cantores. Alcançam sua grandeza como variações vocais de um gênero eminentemente escrito. Compostas ou não por eles, são obras em primeira pessoa. Seu conteúdo, aliás, não precisa necessariamente ter sido criado em função da biografia ou das qualidades do intérprete. Mais importam, como vamos ver, as relações estabelecidas entre tal conteúdo e tal biografia no momento da atualização da canção; mais importam os artifícios de interpretação e performance que permitem aos ouvintes apreciar a canção como “contação” de si.

“Meu ‘it’ revela”

Começamos por um primeiro terreno de autoconstruções que urdem uma espécie de recorte biográfico, enfatizando um aspecto ou período da vida do narrador/cantor. Desenham, quase, ritos de passagens; delineiam um movimento entre antes e agora, entre passado e presente, encobrendo esse movimento com uma atmosfera idealizada, marcada pelo mágico, desconhecido ou doloroso. Em todos os casos, por um episódio marcante que caracteriza efetivamente uma guinada na trajetória de vida do personagem retratado. Carmen Miranda, pioneira em tantos sentidos, esteve na dianteira também ao cronicizar sua vida pessoal e profissional na música que cantava. *Disseram que voltei americanizada*, de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, é a mais significativa da parcela de seu repertório onde se inserem também *Diz que tem*, de Vicente Paiva e Anibel Cruz, entre outras. Teria sido esse mais um caminho, entre muitos outros, aberto por Carmen para cantoras brasileiras?

Por vezes, o teor autobiográfico da canção não é incutido intencionalmente no momento de sua composição, mas adquirido quando de sua interpretação. O compositor sul-mato-grossense Geraldo Espíndola, dessa conhecida família musical sul-mato-grossense, criou em 1972 seu blues *Deixei meu matão*. Foi sua obra de estreia, e a que o tornou conhecido como uma referência musical na região. Mais de dez anos depois, sua irmã Tetê Espíndola gravou a canção. Ao observarmos sua letra e inseri-la no contexto da trajetória de Tetê, poderíamos imaginar que a composição teria sido não apenas composta para ela naquele momento, mas inspirada em seu novo contexto de vida:

Quando eu vim
 Ninguém sorria pra mim
 Quando deixei aquilo lá
 E vim pra cá
 Não chorei não
 Graças a Deus
 Deixei meu matão

Vou sentir saudade da velha amizade
 Dos bares e campos de lá
 Ai mamãe não quero chorar
 Todos os amigos do meu coração
 E vai te catar

Em meados dos anos 1980, *Deixei meu matão* soava como a criação feita sob medida para representar a guinada na carreira de Tetê Espíndola, que, pelo desejo de seus novos produtores e empresários, abandonaria decisivamente sua verve experimentalista e regionalista para se tornar uma cantora pop de massa. Não à toa, a gravadora investiu comercialmente na música: carro chefe do LP *Gaiola*, a composição de Geraldo foi divulgada e prensada como um “disco mix” promocional, no qual a imagem da cantora em um ambiente controlado (o estúdio), em oposição a um espaço ingovernável (a natureza), era fartamente explorada, com quatro fotografias solo na capa, e outras cinco fotografias ao lado de músicos e artistas na contracapa.

Ao interpretar a canção com sua voz única, Tetê parecia narrar sua própria conversão de menina brejeira para estrela midiática, conversão que teve seu ponto alto com a vitória de *Escrito nas estrelas* no Festival dos Festivais, da TV Globo, em 1985. *Deixei meu matão* parecia aludir à sua rápida deglutição por uma cultura midiática cuja escassez de sorrisos é já demarcada no tempo passado; e o tempo do matão lhe é ainda anterior: aquele em que Tetê gravava o disco experimental *Pássaros na Garganta* (1982), posando para a fotografia de capa hipoteticamente nua em uma cachoeira, ou o de *Tetê e o Lírio Selvagem* (1978), emblema da música ecológica e coletivizante do Centro Oeste brasileiro, cuja capa estampava Tetê e seus irmãos usando *collants* com estampas de animais selvagens.

O tempo presente, da canção, é o do disco *Gaiola* (1986), em que uma montagem coloca a cantora à frente de prédios; o nome do álbum cintila sobre um deles, como um neon; na contracapa há uma arara azul contra a mesma paisagem. É uma capa que tem muito a dizer. Tetê usa uma blusa vistosa, na cor pink, de aparência metalizada, em alto contraste com o fundo, que garante: ela está na grande cidade. Mais que isso, está colocada em um importante centro financeiro: o *skyline* é o da avenida Brigadeiro Faria Lima. À direita, na capa, enxergamos um B e um S invertido no topo dos prédios: letreiros dos bancos BCN e Safra, provavelmente, bem próximos da esquina com a avenida Rebouças. A contracapa equilibra o ônus comercial com a presença da arara azul – só que está na mesma cidade, muito mais enegrecida, em meio às luzes que se apagam. Apoia-se em lugar algum. É protagonista de um deslocamento kitsch, além de ecologicamente impróprio.

Mas a memória cultural parece ser infalível. A foto de capa consiste em uma sobreposição de imagens que visa simular um movimento (a que está em segundo plano, propositalmente embaçada, desbotada). É pouco certo que se trate de uma única fotografia, registrada com o obturador em velocidade lenta, já que nesse caso haveria uma gradação maior entre as imagens principais. O efeito buscado, entretanto, é esse: a foto constrói, com *Deixei meu matão*, a isotopia da guinada. O observador deve compreender o estado anterior da artista, em seu espectro: sua cabeça abaixada, seus olhos provavelmente fechados, a ausência de sorriso, sugerem a melancolia do tempo em que não havia sorrisos. O efeito do obturador lento simula a captura de uma mudança na fisionomia, na linguagem corporal, nas emoções expressas. A personagem teria levado as mãos ao peito, olhado energeticamente para a frente e aberto um grande sorriso.

Em todos os casos, vê-se que a performance extraordinária de Tetê – seja seu corpo e sua voz, seja a performance mediatizada que compulsoriamente lhes traduz – é indispensável para a compreensão das teias

de significado de sua obra. No entanto, seria realmente possível que as emoções se alterassem tão profundamente no decorrer do funcionamento do obturador?



Pássaros na garganta (1982) e Gaiola (1986), de Tetê Espíndola: as capas de seus LPs salientam sua transição pessoal e profissional do “matão” que ela deixou para a “cidade” em que se consagrou

Deixei meu matão é também um rito de passagem geográfico, em que Tetê se narra, no presente, a partir de um local desconhecido, mas pressuposto: algum dos grandes centros fonográficos do país (o Rio de Janeiro ou São Paulo), nunca o Centro-Oeste, de modo que se descreve também um deslocamento concreto. Em *Saia Azul* também é assim. A música de Dante Ozzetti e a letra de Chico César ofereceram à cantora Ceumar, no disco *Achou!* (2006), uma possibilidade de aludir ao seu próprio passado:

Quando eu vim de Minas
Comprei uma saia azul
Azul-Diamantina tipo furta-cor
Dessas que não tinha igual a outra e outra igual
Dessas que combinam com blusa de flor
Beije meu pai
Dei benção à mãe
Olhei pra trás
Vi Minas dando adeus

Quem tem uma saia azul
E leva pra onde for
Encontra em outro lugar
Minas por lá
Blusa de flor
Quando uso a saia azul
E saio a passear
É um contentamento
Que eu sinto leve o vento me levar

Se a construção cantada por Tetê Espíndola adquire seu efeito de verdade essencialmente em função da performance da artista, *Saia Azul* apoia-se fundamentalmente no binômio clássico da canção: música e letra.

A obra convida a uma atmosfera menos palpável, menos figurativa, mas oferece elementos de refe-

rência suficientes: a origem geográfica de Ceumar e sua migração. Remete ainda aos laços familiares, tema importante na poética da artista, nas composições de sua lavra. A letra poderia ser entendida como um relato da migração de Ceumar, nascida na cidade mineira de Itanhandu, para São Paulo – destino de muitos outros que compartilham seu ofício. Ela toca melhor em dois pontos centrais para a trajetória da cantora.

O primeiro deles diz respeito a versos como “leva pra onde for” e “deixo o vento me levar”: tópico frequente na vida da cantora é a ausência de planos de longo prazo que se apresentem como inalteráveis. Após deixar sua cidade natal, a artista passou por Belo Horizonte, Itajubá e Salvador antes de se estabelecer em São Paulo, onde consolidou carreira. Depois de estabelecida, não hesitou em arriscar o prestigioso lugar conquistado e, por amor, trocou o Brasil pela Holanda, em 2009, confirmando o lirismo de Chico César para a música de Dante Ozzetti. O mesmo ocorre no que diz respeito ao segundo aspecto, que consiste na persistência e na valorização das origens: sua mãe, seu pai e Minas Gerais.

Em suas composições autorais, Ceumar referendou a letra dos colegas. “Ela foi a primeira voz / desde a primeira vez / que o som se fez”, escreveu em *Mãe*. Em *Rio Verde*, parceria com Gildes Bezerra, diz: “Rio de vida / verde que corre / Lágrima da Mantiqueira / Corre por mim nas Gerais / Cresce por Minas Gerais”. Seu influxo libertário se manifestou em *Meu mundo*, com Tata Fernandes: “Meu mundo só tem começo / Meus desejos não têm fim”. Em *Dança*, com Yaniel Matos: “Solte seus pés, vamos voar / Que a vida pode nos levar, nos levar”.

Se *Saia Azul* exprime elementos fundamentais de Ceumar, ou pelo menos da figura pública que ela nos apresenta, muito se deve ao seu letrista, poeta, Chico César. E é oportuno lembrar que ele não compôs um rito de passagem apenas para sua amiga e colega de Itanhandu – mas fez um sobre si mesmo, uma de suas mais dramáticas e pungentes canções, cuja coincidência entre autor e intérprete intensifica a percepção da canção como uma autoconstrução. Trata-se de *Desejo e necessidade*, que se inicia pelos versos:

Ai estou nas malhas de estranha cidade
Mas uma parte de mim
eu diria que a metade
Ficou lá onde saí
ou seja eu me reparti
Desejo e necessidade

Se *Deixei meu matão* e *Saia azul* repousam sobre o plano da individualidade, da experiência autobiográfica, *Desejo e necessidade* vai além – interpretação com grande chance de ser feita por aqueles que conhecem melhor seu autor, extremamente politizado, engajado, com compromissos ideológicos e partidários manifestados publicamente. A singularidade de sua experiência pode ser, via *Desejo e necessidade*, inserida no contexto mais amplo da história do Brasil contemporâneo, marcada por migrações internas e seus estigmas, choques, dilemas. O autobiográfico, aqui, converte-se em testemunhal; o pessoal, em político, como esbraveja o chavão que os grandes compositores evitam. Mas esse deslocamento é assunto para outra hora.

“Cai a folha, quem sopra meu nome?”

Passemos agora a um segundo plantel de canções de cunho autobiográfico, que vão além de fragmentos de experiência: são obras que buscam “capturar” a “essência” de um indivíduo, traduzindo-a em música e letra de maneira desejavelmente indisputável, a tal ponto que esse mesmo indivíduo aceite interpretá-la assumindo-a publicamente como uma construção de si em forma de canção. Trata-se de uma espécie de projeção autobiográfica, que só funciona porque no ato de escuta existe um alheamento da figura do compositor: a interação primordial se dá entre obra, cantor e ouvinte. O exemplo modelar dessa vertente de canções no Brasil é *Meu nome é Gal*, de Roberto e Erasmo Carlos, feita a pedido de Guilherme Araújo, então empresário de Gal Costa, que esta gravou em seu terceiro álbum, de 1969, oportunamente intitulado *Gal* – um dos mais significativos do início de sua carreira. É uma canção tão popular que sequer nos damos conta de quão interessante ela seria, do ponto de vista analítico, formulando

questões para os estudos autobiográficos. Como outras do mesmo tipo, traria inúmeras problematizações às formulações e tipologias sobre o gênero autobiográfico.³



Gal Costa, em 1970, no show *Deixa Sangrar*. Arquivo pessoal Gal Costa. Disponível em: http://www.galcosta.com.br/sec_fotos_view.php?id=244

Tanto no caso anterior – dos “recortes biográficos” em forma de canção, tais como os ritos de passagem – quanto nos casos de representações do eu mais abrangentes, o problema da autoria está posto. Aqui ele se radicaliza, uma vez que situações de apresentação pessoal como aquelas simuladas em canções como *Meu nome é Gal* implicam uma situação comunicativa e um diálogo. A distinção entre o sujeito que percebe e o sujeito que enuncia – para pensarmos de acordo com a definição de Genette (1990) – deve ser apagada, e uma das maneiras de fazer isso é reforçar o eu da canção, torná-lo cada vez mais próximo do referencial: o sujeito percebido.

Trata-se de uma convenção inusitada. Da perspectiva do letrista, a canção que se tornará autobiográfica ao ser interpretada por outro não é resultado de um trabalho de memória, mas de construção de um personagem – não ficcional, porém, mas que corresponda à percepção pública de alguém ou à sua suposta essência, desconhecida, que se quer revelar. Da perspectiva do retratado, interpretar essa canção implica concordar com o ponto de vista do outro sobre si, baseado em pressuposições. Implica uma aceitação de tal ordem que culmina em incumbir-se da tarefa de amplificar esse ponto de vista, de projetá-lo para um público massivo, geralmente muito mais amplo do que o de uma autobiografia escrita. Há, ora, sempre a possibilidade de renegar parcialmente essa concordância. Especial-

mente quando a canção é entendida como um discurso excessivamente egocêntrico, pode-se apelar convenientemente para o subterfúgio da autoria: “Não fui eu que compus...”. Pois se aceitou cantá-la...

Meu nome é Gal, protótipo desta linhagem de canções, não deixou que sua personagem/intérprete fosse marcada pelo egocentrismo, por mais que entoasse repetidamente o nome “Gal” em seu antológico dueto/duelo com a guitarra na gravação original. O fato de que a canção falava a inquietações e anseios compartilhados por toda uma geração contribuiu para isso. A primeira camada de entendimento da canção foi e continua sendo a de uma apologia ao amor livre: o “desejo” de se “corresponder / com um capaz que seja o tal”, sem restrições a “cultura”, “altura”, cor, “crença”, “tradição” ou “defeito”. Tanto quanto as posteriores *A maçã*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, ou *O seu amor*, de Gilberto Gil, interpretada pelos Doces Bárbaros, *Meu nome é Gal* encoraja essa interpretação. Existe ainda um elemento na gravação que nos compele a perseverar no entendimento de que Gal dizia seu nome para quem quer que lhe oferecesse amor: a passagem do canto para a fala.

Após cantar os versos de *Meu nome é Gal* pela primeira vez, a cantora narra um pequeno discurso ampliando a apresentação que faz de si. Se havia dúvidas de que o conteúdo semântico das palavras cantadas não deveria ser atribuído a ela – seja por ser cantado, seja por ser composto por Roberto e Erasmo Carlos (para aqueles que relacionavam a figura dos compositores no momento da audição, o que é raro) –, essas dúvidas poderiam então ser dirimidas com o uso dessa estratégia que realça o efeito de verdade do discurso em primeira pessoa. Ninguém conta a sua vida cantando – a menos que de forma ensaiada, preparada, e em todo caso artificial. Contamos nossas vidas falando, assim como faz Gal Costa em sua intervenção:

³ Ver, para as mais conhecidas delas, Lejeune (2008).

Meu nome é Gal, tenho 24 anos, nasci na Barra Avenida, Bahia. Todo dia eu sonho alguém pra mim. Acredito em Deus, gosto de baile, cinema. Admiro Caetano, Gil, Roberto, Erasmo, Macalé, Paulinho da Viola, Lenny, Rogério Sganzerla, Jorge Ben, Rogério Duprat, Waly, Dircinho, Nando, e o pessoal da pesada. E se um dia eu tiver alguém com bastante amor pra me dar, não precisa sobrenome, porque é o amor que faz o homem.

A trajetória e os costumes privados da cantora importavam tanto quanto o comportamento ressonante que ela encarnava. Para seu público, aquela mulher, com aquela religião, com aqueles ídolos e amigos, com aquelas preferências artísticas, interessava mais à medida que constituía um novo modelo de inserção social. Não apenas o amor livre – mas o amor (independente das amarras sociais do casamento, das atribuições formais, representadas pela marca do sobrenome) e a libertação (de expectativas e condicionamentos). A Gal traçada na canção falava de ideais libertários e reconhecia-se na Gal que interpretava a canção: com um visual arrojado, volumosos cabelos; com um comportamento vivamente desafiador contrastando com o ambiente repressor; com suas cores flexuosas sobre chapas cinzas. Obra, vida e contexto produzindo um resíduo impuro sob a forma de um fonograma inesquecível: repleto de ruídos e gritos, milhas distante seja do ideário bom-mocista da época, seja do horizonte bem comportado das cantoras da boa tradição da música popular brasileira.

Meu nome é Gal acompanhou Costa ao longo de toda a sua carreira. Um ano após ser gravada, deu nome a um documentário em curta metragem de Antonio Carlos Fontoura, coleção de imagens em movimento acompanhada pela interpretação de *Meu nome é Gal* e duas outras canções.⁴ Uma década depois de seu lançamento original, ainda tinha força suficiente para atrair a atenção do programa Fantástico para a confecção de um de seus clipes, sendo anunciada como “um duelo entre Gal Costa e a guitarra, um dos melhores momentos do show que já passou das 100 apresentações no Rio”.⁵ Até hoje, Gal Costa fez pelo menos quatro registros oficiais da canção: em *Gal* (1969), *Gal Tropical* (1979), no programa *Ensaio* de 1994, lançado em DVD (2005), e em *Gal Costa – Ao Vivo* (2006). A música, além disso, foi incluída em diversas coletâneas da cantora, desde a *Série de Autógrafos de Sucessos – Gal Costa*, de 1973, à *Gal Revisitada*, feita pela gravadora Dubas 30 anos depois.

A eficácia de *Meu nome é Gal* era perceptível para a artista, para o público e para os colegas do meio musical. Quatro décadas depois de seu lançamento, mobilizou Waly Salomão na busca por um *replay*, com o chute a gol protagonizado por Cássia Eller. Segundo conta Beatriz Helena Ramos Amaral em seu livro *Cássia Eller: Canção na voz no fogo* (2002), o estopim para a ideia de Waly surgiu a partir de um elogio feito a Cássia pelo poeta e compositor Péricles Cavalcanti: “Eu queria ser você”. O próprio Péricles identificou ali o mote para uma canção, que todavia não foi composta imediatamente. Quando Lan Lan, percussionista na banda de Cássia, falou a Waly sobre a originalidade do elogio, ele teria imediatamente vislumbrado a força de uma obra musical com a mesma energia vital e o mesmo mecanismo de identificação de *Meu nome é Gal*. Daí a insistência com Péricles Cavalcanti na finalização da obra.

O resultado foi *Eu queria ser Cássia Eller*, cujo poder comunicativo depende fortemente da capacidade do intérprete em alternar ou reter intenções, com nuances mínimas: com uma letra extensa e intrincada, o apelo da canção apoia-se sobre o refrão “e não há nenhuma outra hipótese / que eu não considere, mas / o que eu queria mesmo ser / é a Cássia Eller”. A lógica da canção está nos versos que precedem o refrão, em uma história contada pelo avesso – uma construção biográfica, por que não dizer, retorcida? É como se percebe nos versos primeiros:

Eu poderia ser um padre ou um dentista
 Um arquiteto, um deputado ou jornalista
 Eu poderia ser ator e me dar bem
 Ser um poeta que escreve versos como ninguém
 Eu poderia ser um general da banda
 Uma modelo, um herói da propaganda
 Eu poderia ser escravo do trabalho
 Ser um banqueiro, um estilista do baralho

4 *Meu nome é Gal*. Dir.: Antonio Carlos Ferreira. Cor, 12 min. 1970.

5 Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/fantastico/v/gal-costa-canta-meu-nome-e-gal/1070837/>.

Na composição de Péricles, os tempos verbais não definem uma experiência passada, mas um projeto de vida construído no presente: são arroladas diversas possibilidades de escolha para a personagem que canta, mas a melhor delas é ser Cássia Eller. As várias opções, chances e expectativas são arremessadas de maneira aleatória, tão fortuita quanto os acontecimentos da vida. Elas são de muitos domínios da vida social: dos mais convencionais aos mais fortuitos. Opções que saciam o corpo (“um campeão de golfe / de luta-livre, de xadrez e do que quer que fosse”), a alma (“um monge no Nepal”), o intelecto (“um professor de escol”, “um grande cineasta”), o ego (“um escritor da moda”, “o rei do futebol”) – todas elas são descartadas na vereda de uma prioridade: “ser Cássia Eller”.

A cantora, entretanto, não entoava os versos de Péricles no rasto de si mesma. Beatriz Helena Ramos Amaral relata no perfil biográfico de Cássia que ela não se sentia à vontade para cantá-la no show *Veneno antimonotonia*, não obstante a insistência de Waly:

sentindo que apresenta-la nos shows poderia representar pretensão, ou egolatria de sua parte, em razão da letra. Em alguns dos shows, deixou de cantá-la, por isso. Noutros, fez a inclusão. A peculiar habilidade do diretor Waly Salomão para a construção de situações cênicas e a razoável ascendência que já conquistara sobre Cássia acabaram por convencê-la. Convencionaram então que, no encerramento do show, quando voltasse ao palco para o tradicional “bis”, a cantora diria ser a Cássia Rejane, que queria ser a Cássia Eller (Amaral, 2002, p. 118)

O destacamento entre a Cássia-intérprete e a Cássia-personagem foi o que permitiu à primeira, portanto, introduzir a obra em seu repertório. Em 1998, à Folha de S. Paulo, a artista disse, a respeito: “Só concordei quando saquei: era eu mesma querendo ser eu, aquela mulher que solta os bichos no palco. No dia a dia, não sou assim” (*apud* Amaral, 2002, p. 118-9). A canção cumpriu sua sina. Tornou-se um emblema da cantora, ainda que não um de seus maiores sucessos. Foi registrada em *Veneno vivo*, CD de 1998, e logo incluída em *Millenium*, coletânea de *hits* de Cássia lançada no ano seguinte, quando Péricles Cavalcanti também a gravou no autoral *Baião Metafísico*. Cantada por outras pessoas, o título adquire um significado algo literal: uma demonstração pública e musical de deferência. Recentemente, em *Filipe Catto canta Cássia Eller*, tem sido o primeiro lance do cantor nos palcos em que se apresenta.

Uma apropriação desse tipo teria menos chance de acontecer com uma outra construção biográfica bastante popular: *Muito prazer, Zezé*, que Rita Lee e Roberto de Carvalho – compositores consagrados – escreveram para Zezé Motta – à época estrela em ascensão, a quem eles pouco conheciam. Zezé havia se celebrizado nacionalmente em virtude do filme *Xica da Silva*, de Carlos Diegues (de repercussão internacional, aliás) no final dos anos 1970. Com isso, teve a oportunidade de iniciar uma carreira paralela como cantora. Para seu primeiro LP solo, o produtor Guilherme Araújo convocou compositores a apresentarem suas obras. Rita Lee estava entre eles. Sem ter tido contato pessoal com sua futura intérprete, valeu-se de materiais autobiográficos para propor uma construção artística de um fractal biográfico possível. Como contou Zezé, posteriormente: “A Rita Lee, que não sabia nada de mim, leu minhas entrevistas e fez, com o Roberto de Carvalho, o *Muito Prazer Zezé*, que é a minha cara” (Murat, 2005, p. 61).

A desbravadora artista negra não apenas aceitou a rara cortesia – mas a incorporou de forma terminante em sua carreira. Os shows do LP foram intitulados *Muito prazer* – palavras que estiveram no encaixo de Zezé ao longo de sua vida, dando inclusive título à sua autobiografia narrada e publicada na coleção Aplauso, em 2005. A música de Rita Lee e Roberto de Carvalho, bem como o LP em que ela está inserida, são considerados “clássicos” da carreira da cantora. Em 2012, ela foi convidada a apresentar um *revival* do mesmo no Teatro Municipal de São Paulo, durante a Virada Cultural, reinterpretando-o de maneira fiel à gravação, entoando novamente os versos:

Muito prazer eu sou Zezé
 Mas você pode me chamar como quiser
 Eu tenho fama de ser maluquete
 Ninguém me engana nem joga confete
 Mas pra quem gosta de amar e segredo
 Eu sou um prato cheio
 Eu quero dar uma colher, pois é

Eu sou Zezé
 Da terra do sol
 Da lua de mel
 Da cor do café

Muito prazer eu sou Zezé
 Uma rainha, uma escrava, uma mulher
 Uma mistura de raça e cor
 Uma vida dura mas cheia de sabor
 É que hoje em dia estou mais atrevida
 Muito mais sabida
 Se não gostar eu dou no pé, pois é

Na ocasião, Zezé Motta repetiu a intervenção falada que efetua na gravação original, e que visa fornecer à canção o mesmo efeito de verdade que a intervenção de Gal Costa em *Meu nome é Gal*. Aqui, a cantora diz: “Oi! Eu sou Zezé! Tem gente que me chama de Xica, outros de Zezé... Mas pode me chamar como quiser! (gargalhada)”. Embora não tenha repetido esta intervenção ao longo dos mais de 35 anos em que vem interpretando *Muito prazer, Zezé*, a artista parece ficar de fato confortável em ser chamada “como seu interlocutor quiser”, em termos metafóricos. Isso porque ela aceitou, ao longo do tempo, ser objeto de vários registros biográficos.

A música de Rita Lee foi apenas um dentre os fractais produzidos a respeito da estrela de *Xica da Silva*. A autobiografia que Zezé Motta narrou para Rodrigo Murat (2005), publicada na Coleção Aplauso, também. Pelo menos outros quatro projetos são dignos de nota: a longa entrevista publicada no livro *Damas negras*, de Sandra Almada (1995), que lida com o tema da discriminação racial a partir dos relatos com outras três atrizes negras; o Álbum de retratos organizado por Walter Carvalho (2008), que retrata a história pessoal da artista através de fotografias; o filme biográfico *La femme enchantée*, produzido em 1987 para uma série sobre cultura negra na TV francesa; e a entrevista concedida para mim mesmo dentro do projeto que resultou no livro *Solistas dissonantes: História (oral) de cantoras negras* (2009).

Parece sugestivo que nada disso tenha sido suficiente para Zezé Motta: apesar de simbolicamente poder ser “chamada como seu interlocutor quiser”, não há garantias de que suas aspirações serão satisfeitas. Em 2014, completando 70 anos de idade, ela divulgou uma série de projetos televisivos, cinematográficos e musicais. Além deles, o de uma autobiografia, produzida em colaboração com o escritor cubano Carlos Moore. Ao jornal *Estado de Minas*, ela disse, sobre as entrevistas gravadas que irão calcar a autobiografia:

Passei noites em claro remoendo aquelas coisas que foram ditas. Para você ter ideia, no segundo encontro, pensei em desistir. É muito dedo na ferida. Ele cutuca mesmo. Porque as biografias que existiam a meu respeito focavam na minha carreira, e essa aborda também a minha vida, desde o momento em que estava no útero da minha mãe.⁶

Feridas como as de Zezé Motta, possibilidades de escolha como as de Cássia Eller, idealismos como o de Gal Costa e conexões coletivas como as de Chico César se amalgamam em *Rosa in Blues*, obra composta por Roberto Menescal para Rosa Marya Colin, quando ele produzia o LP de mesmo título que a cantora gravou e lançou em 1991. Por muito tempo, Rosa utilizou a música para abrir seus shows: “Só num blues sou feliz porque / só assim sei posso ficar / bem mais perto de você”, encerrava. A obra vale a menção, mas merece um estudo à parte – não apenas é prenhe de referências à tocante história de vida da cantora, mas é uma janela para temas atinentes à música feita no Brasil, ao lugar do negro na história dessa música, às relações entre arte e profissionalização – temas que abordei parcialmente em *Solistas dissonantes: História (oral) de cantoras negras* (2009), do qual Rosa Marya Colin é uma das personagens, mas que merecem uma exploração muito mais verticalizada, passível de ser feita a partir dos versos de *Rosa in Blues*.

Teremos muita dificuldade em saber quantas canções biográficas jamais foram gravadas pelas personagens perfiladas, por razões óbvias. Supomos e sabemos que elas existem, porém: Alaíde Costa e Rita

⁶ Brant. A. C. “Muito Prazer, Zezé”. *Estado de Minas*, 01/08/2014.

Ribeiro são dois exemplos. A primeira ganhou *Desafio* de Rodrigo Botter Maio, que se vale de referências à própria linguagem musical para aludir à trajetória de uma artista cuja discricção em relação à sua vida pessoal não impediu que seu público supusesse que esta foi marcada pelo enfrentamento constante de adversidades, com as quais a doçura e a singeleza do canto e do jeito de ser da artista contrastam. “Minha vida é um desafio / Cheio de saltos, incertezas / Vivo em busca da harmonia / São meus acordes de defesa”, escreveu Botter Maio, na estrofe que abre a canção, para no refrão concluir: “Com toda essa delicadeza que é a minha bossa / Ai que beleza, fiz minha vida pra cantar” (Santhiago, 2013, p. 15).⁷

Ainda que Aláide Costa não a tenha gravado, trazendo para si o seu enunciado, ela poderia tê-lo feito. Ao narrar sua história de vida para mim, não foram poucos os desafios que ela enumerou: “Família pobre, sem água e luz em casa...” (Santhiago, 2009, p. 243); “negrinha, magrinha, de pernas finas, mal vestida” (p. 248); “minha família não aceitou minha escolha na música” (p. 258); “havia uma certa discriminação em relação à minha postura musical” (p. 259). Eles estão salteados em um relato distenso, nunca marcado pela autocomiseração, mas pela escolha subjetiva de um caminho, o mesmo que Botter Maio identificou em sua canção, aquele que supera “saltos, incertezas”: “Vivo pela música que faço e todos sabem disso” (p. 260).

O caso da construção de Itamar Assumpção projetada como autoconstrução sobre Rita Ribeiro é menos calcado em um paralelismo com a vida dela. É verdade que a letra da canção parte de uma asseveração não somente firme e inquestionável, mas que é também uma marca de origem fundamental: “Eu sou do Maranhão”. Esta referência geográfica, no entanto, não é acompanhada por outras que seriam clássicas em uma construção autobiográfica. O compositor se satisfaz com o recurso da geografia para criar uma persona cosmopolita, para quem importa acima de tudo cantar, seja “por profissão / tanto quanto por gostar / tanto faz se Japão, United States / Europa / Madagascar”. Os gêneros também são múltiplos: “bumba, reggae, baião / céu azul, jazz, chachachá” e “o tango da paixão”, em uma variedade ampla que confirma o que se diz, no fim da letra: “casar ainda não / eu só quero namorar” (Assumpção, 2013, p. 25).

Há outros casos especiais. *Eu sou Baby Consuelo*, Luiz Galvão, Pepeu Gomes e Moraes Moreira, poderia ter servido como a afirmação de uma autoridade artística no momento em que a artista – nascida Bernadete Dinorah de Carvalho Cidade – deixou Os Novos Baianos, grupo em que se consagrou como vocalista, e partiu para carreira solo. A mudança, entretanto, era apenas parcial: um número grande das faixas de seu disco de 1978, *O que vier eu traço*, tinha a participação dos membros do grupo. A canção bradava:

Eu quero é peles, panos
Cores mis
Porque em cima de moi
Só confecções

Porque o corpo mesmo
Está por dentro
Por dentro da pele

E por mais cobertas
Eu sou nua por cima da parede
A rua

E tem mais, eu sou fé em Deus
E pé no mundo
E sem carta e sem selo

Eu vou, eu vou
Eu sou, eu sou
Eu sou Baby Consuelo!

⁷ A letra está reproduzida em: Santhiago, 2013, p. 15.

Eu sou Baby Consuelo!
 Eu sou Baby!
 Baby Consuelo!

Além da escassez de referências biográficas ou de personalidade, outro elemento pode ter se apresentado como entrave para a conexão próxima entre a canção e a imagem de Baby: a vulgarização excessiva de sua persona na circunscrição da canção. Ainda era dos Novos Baianos, havia *Baby Consuelo*, que pouco dizia além de repetir: “Baby Consuelo sim, por que não?” e “Baby Consuelo é o ponto, é o traço”. Na carreira solo, em *Samba Fenomenal*, Fausto Nilo e Moraes Moreira falavam “Es mi Consuelo Boneca”. Então, a que Baby ou a que Consuelo deveríamos nos referir para além do seu nome, e nada mais?

Essa insistência nos nomes, aliás, é curiosa. É significativa por se tratar da necessidade de afirmação de um nome artístico acima de um nome de batismo, que correspondia a uma persona artística (marcada por peles e panos, alusão ao visual e ao estilo de vida *hippie* característico do grupo Os Novos Baianos) e também a uma essência “por dentro da pele” – mas também porque reforça os questionamentos a respeito do abandono de uma identidade artística a partir dos anos 1990, quando Bernadete deixou de ser “Baby Consuelo” e assumiu o nome artístico “Baby do Brasil”, depois de uma peregrinação a Santiago de Compostela. Depois disso, a artista seguiu caminhos cada vez mais esotéricos. É difícil não lembrar, ainda, que a temática dos nomes ficou associada a Baby de maneira pitoresca: ela deu a seus filhos os singulares nomes Riroca (com vibrante das duas letras R), Zabelê, Nãna Shara, Pedro Baby, Kryshna Baby e Kriptus Baby. O insólito não se atenuou quando Riroca decidiu trocar seu nome, incomodada porque os outros o achavam diferente demais: afinal, o novo nome escolhido foi Sarah Sheeva. Tudo isso motivou, a título de deboche, a criação de um aplicativo na Internet, chamado “Gerador de nomes de filhos da Baby Consuelo”.⁸

Sem o mesmo estardalhaço de, e sobre, Baby Consuelo, algo semelhante ocorreu no que diz respeito à ênfase no nome próprio em um número grande de composições musicais: foi a cantora de cirandas pernambucana Lia de Itamaracá quem mereceu várias músicas em sua alusão. Desde que Teca Calazans disse que “esta ciranda quem me deu foi Lia”, Paulinho da Viola escreveu *Eu sou Lia*; Paulo Fernando Ferreira fez *Ciranda de Lia*; Fernando Borges e Ozires, *Chamego de Lia*; José Gonçalves Ramos compôs *Lia é Lia*; Baracho, *Quem me deu foi Lia*; e Neres e Saúde, *Preta cirandeira*, que diz: “Eu perguntei: ‘quem é essa negra?’ / Sou Lia de Itamaracá”. Não temos dúvidas de que ela é Lia – mas quando as construções biográficas são tantas, podemos até pensar duas vezes.

A arte da felicidade

Um caso comparativo mais viável é aquele que envolve Maria Alcina, a artista singular que mobilizou o Brasil interpretando *Filho maravilha* no VII Festival Internacional da Canção, em 1972, a quem é impossível ficar indiferente. Não à toa ela foi assunto e intérprete de duas canções autobiográficas. A cantora desde sempre encarnou a performer como poucos sabem fazer, muitas vezes em canções provocativas que valorizaram sua figura excêntrica e transgressora. “Disseram que eu era / Escandalosa!”, gravou, de Moacyr Silva e Djalma Esteves, em 1979. Dois anos depois, emendou, de Jorge Alfredo e Chico Evangelista: “Eu sou doida, bonita e gostosa / Eu sou doida / (...) Mas não pense que eu sou boba”.

O caso de Maria Alcina é ilustrativo do alcance e dos limites da construção do eu/outro na canção. No ano de 2009, depois de vários trabalhos que haviam trazido a cantora de volta à cena e a alçado a uma categoria de prestígio distinta da que ela havia ocupado nas décadas de 1980 e 1990 – quando estava, se não longe dos holofotes, relegada a um nicho popularesco, tido como brega ou passadista na percepção da audiência –, a cantora lançou um novo CD. Anos antes, com o grupo de música eletrônica Bojo, ela já havia feito *Agora* (2003), elogiado pela crítica especializada e determinante para a revalorização e redirecionamento de sua carreira. Mas *Maria Alcina Confete e Serpentina* (2009) é que efetivou seu retorno como solista ao mercado fonográfico.

Desde seu título, o disco esteve marcado pela compatibilização cuidadosa que Maria Alcina soube e teve de operar entre dois conjuntos simbólicos. De um lado, sua persona pública excêntrica, extremamente caris-

⁸ <http://virgula.uol.com.br/musica/pop/gerador-de-nomes-de-filhos-da-baby-do-brasil-vira-meme-veja-qual-e-o-seu>

mática, espontânea e desinibida, associada a símbolos de uma brasilidade estereotipada, como a sensualidade (ora escancarada, ora insinuada), o bom humor e a alegria carnavalesca. De outro lado, o compromisso com a tradição da melhor música popular-comercial feita no Brasil, em um corte transversal que comporta sua própria renovação e que rejeita o primado do prestígio social sobre as qualidades estéticas e comunicativas da obra de arte. *Maria Alcina Confete e Serpentina* foi, de certa forma, emblema dessa negociação complexa que se derrama sobre toda a carreira recente da artista.

Ocorre que, dentre as faixas do disco, existe uma em especial: a que lhe dá título. Inspirada em uma marchinha, a canção de Adalberto Rabelo Filho, compositor que criou bandas como Numismata e Judas, traceja um personagem ambientado no carnaval. É “Maria Alcina / confete e serpentina / vison, lamê, brilho / pluma e patê”, e também “papel machê / canutilho e purpurina”. Fortemente cativante, a música não se esgota no refrão e na rima. Ela convida a uma entrega total à dança, ao abandono da “vã filosofia”, ao esquivo da “apatia” e da “falta de alegria”: importa o corpo, apenas, no “balançar” do “esqueleto” ou na inoculação de uma “nova epidemia”.

A epidemia de que se fala pressupõe algum tipo de contato corporal, e ele é performatizado na última estrofe da canção: “misturar minha miçanga / no seu corselê / na minha coreografia / tem seu pas-de-deux”. Além de *falar* em mistura, de levantar hipóteses sobre o absorvimento de contas coloridas por uma peça de roupa, de aludir a um passo de dança executado em duo, o trecho realiza linguisticamente esse contato, valendo-se pela primeira vez de um apelo direto ao interlocutor. Os versos finais, no entanto, despersonalizam esse interlocutor. O comportamento algo invasivo de propor (e efetivar) a mistura ondulante dos corpos na busca da alegria é justificado com base na psicologia social: “porque alguém tem que fazer / o que é preciso / e invadir / o inconsciente coletivo”. Assim como em *Meu nome é Gal*, fala-se portanto de Maria Alcina para falar de algo mais amplo. Fala-se da predisposição mais do que para a alegria, para a festa, para a dança, para os confetes e as ondulantes serpentinas, para coloridas vestimentas femininas – para o desbunde, para o júbilo pós-tropicalista do qual a cantora é símbolo alto.



Essa ênfase no “inconsciente coletivo” talvez ajude a explicar porque, cinco anos depois, os ouvintes da cantora mineira sejam apresentados a uma nova perspectiva autobiográfica, que muito conscientemente faz uma travessia para o plano individual – embora não seja o caso de se falar em um projeto de complementaridade. Essa segunda construção fez parte do álbum *De normal bastam os outros*, que novamente extremou os elementos (visuais, performáticos, etc.) inusitados de Maria Alcina. A faixa-título, composição de Arnaldo Antunes, tem seu significado engrandecido quando apostado sobre a cantora: “De normal bastam outros / Para mim é muito pouco / Começou um novo tempo”, ela canta a certa altura, numa linearidade excepcional dentro de uma letra que no mais é surreal. Interessa, entretanto, a música que abre o disco: “Eu sou Alcina”, de Zeca Baleiro.

“Eu sou Alcina” é um título poderoso. Em primeiro lugar, é assertivo e, pode-se dizer, é também tautológico, o que reforça sua assertividade. Além disso é conciso, pois reúne as atenções do leitor ou ouvinte em um único nome, o nome próprio Alcina. É um título poderoso, ainda, porque fala em “Alcina”, não em “Maria Alcina” – proporcionando a imersão do ouvinte em um círculo íntimo, sugerindo banhá-lo com uma representação do que há de mais privado sobre a artista, despida agora de seu nome composto, como de seus confetes e serpentinas. Sob isso tudo, porém, que segredos encontramos?

Uma canção extremamente alegre, cuja letra realiza a construção biográfica a que se propõe principalmente a partir da reiteração de qualificativos que indicam a faceirice e a afabilidade de Maria Alcina, que se narra como “sapeca”, “moleca”, “menina”, “altiva”, “ativa”, “montada”, “ladina”, e assim por diante; como alguém fácil de lidar, um “doce de mulher”; como alguém disposto a atender os desejos demais, porque “canto samba para quem sambar”; como alguém eclético, porque “canto rumba, canto rock e cha-cha-cha”; como alguém autêntico, porque “sento na praça na hora do rush / ando de avião mas prefiro ir a pé”. Diante de suas plumas e paetês, de seus confetes e serpentinas, de sua simpatia no palco e fora dele, seria difícil desafiar essa construção. A última estrofe, entretanto, pode ser desconcertante:

Ninguém me tira se eu tô na roda
 Eu nunca saí de moda
 Só quero quem bem me quer
 Eu sempre fui mesmo da pá virada
 Safada fada fadada
 A ser o que sou, pois é

Não é difícil acreditar que a Maria Alcina personagem seja efetivamente da “pá virada” sendo também o “doce de mulher” e o “mamão com açúcar” do resto da canção”. A transição operada na última estrofe capta um pouco da complexidade da vida, rara em outras canções biográficas, e pode ter inúmeras camadas de sentido. “Ninguém me tira” pode ser a informação mera e simples do apego à dança – mas pode ser a queixa de quem não é convidada a dançar por mim tanto quanto a orgulhosa declaração de quem não é desafiada, na linguagem popular. “Nunca saí de moda” é a reelaboração idealizada do passado, mesmo a negação do passado recente – mas isso se dá de forma intencional ou involuntária, e por quê?

A canção, entretanto, não resolve dilemas – tão somente sinaliza, com muita discrição, porque precisa atender as expectativas de seus ouvintes. É até aí que a rima de “eu sempre fui mesmo da pá virada” nos leva. “Safada fada fadada / a ser o que sou, pois é”, e a canção se repete: “Eu sou Alcina...”. Esses versos finais determinam: nas filas, vilas, favelas; aqui, ali, em qualquer lugar, Maria Alcina está condenada a ser tão alegre quanto a canção que canta, fadada a ser “uma sapeca, uma moleca, uma menina”. Então, no limite, *Maria Alcina Confete e Serpentina* e *Eu sou Alcina* não são tão diferentes assim: “alguém tem que fazer o preciso”, diz a primeira; “fadada a ser o que sou”, diz a segunda. Nenhuma concede à cantora-personagem alternativa: a alegria é inevitável.

A repercussão do disco *De normal bastam os outros* levou sua intérprete ao programa de entrevista sui generis conduzido por Antonio Abujamra na TV Cultura, o *Provocações*. A certa altura, Abujamra perguntou a Alcina: “Cantar fados, tangos, polcas, sambas e modinhas – tudo isso você fazia. E isso te curava os males da alma?”. Sem hesitar, ela respondeu: “A música realmente consegue dar essa cura”. E o apresentador devolveu-lhe uma pergunta menos confortável: “Então fala pra nós quais são os seus males da alma”. Desta vez, Maria Alcina pestanejou, mas encontrou uma forma de responder:

Ah, aí o bicho pega, Abujamra... [gargalhada] Eu tô sempre rindo, eu tô sempre assim, né? “Ai, ela é tão pra cima, ela é tão...” Não é bem assim. Isso pra mim foi um jeito de eu me defender, também, sabe, Abujamra? Porque chega uma hora que a gente tem muito sucesso, depois você não tem mais. E quando você está aqui no limbo, tudo fica mais fechado. Então eu pensei: hummm, como é que eu vou driblar isso aí? Sorrindo. Sorrindo aqui na cara e dentro, por dentro. Eu chegava e: “Ahn!” [corrige a postura, sugerindo a mudança automática diante de uma nova situação]. É quase uma arma. Entendeu? É isso aí pra curar meus males.⁹

⁹ Provocações 676 com a cantora Maria Alcina – bloco 02. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFwsKMdfVjQ>.

A artista fala com maior facilidade de seus “males da alma” em comparação a como fazia 11 anos antes, em 2003, em uma longa entrevista de história de vida para o site Gafieiras. Na ocasião, ela foi desafiada em um único momento a confrontar possíveis mágoas, e desviou da questão de maneira menos astuciosa, evitando falar sobre ela e, diante da insistência do entrevistador, mudando de assunto de maneira categórica, declarativa:

Tacioli – Depois do festival e do primeiro disco, você tinha claro uma linha pra sua carreira?

Maria Alcina – Não, você pode ver que quando conto sobre alguma coisa que aconteceu é porque aconteceu! [risos] Aconteceu! Nada programado.

Tacioli – Mas esse ‘aconteceu’ em algum momento lhe chateou?

Maria Alcina – Nunca, somente veio coisa boa. E as coisas ruins deixo no armário lá de casa. Minha irmã que falava assim... “Pega o bicho, guarda-o dentro do armário e deixa lá!” [risos] Adoro essa coisa que minha irmã falou. [ri] Aprendi a lidar com o positivo. O negativo deixo em casa.

Tacioli – E não há mágoas?

Maria Alcina – Que tem, tem, mas eu esqueço! [risos] É verdade. Ultimamente não reclamo mais nem com os amigos. Tô aprendendo a... “Ninguém presta atenção! [risos] Vou ficar falando sozinha? Não sou louca!” [risos] Ainda não. Mas voltando, acho que a única parte programada que teve na minha carreira foi com o Mauro Furtado na Number One.

Talvez porque naquele período seu novo lugar no cenário musical, como cantora “cult”, não estivesse consolidado, a cantora não se sentisse suficientemente segura para abordar o mal da alma que revelou a Antonio Abujamra: as tristezas decorrentes do confronto com o malogro, com as incertezas. Ela ainda não havia desenvolvido os meios para lidar com seus conflitos internos, precisando ainda de um tempo maior para fazê-lo. A alegria do palco precisava transbordar para muito além dele. Como cantou Amália Rodrigues, em *O fado da Adição*: “Soa a guitarra cantando / a alegria que fingimos / o fado que nos cantamos / é sina que nos cumprimos”.

As narrativas pessoais de Maria Alcina, oferecidas em duas circunstâncias bastante diferentes, mas ambas cercadas por um aparato tecnológico bastante evidente, não podem ser chamadas de confissões íntimas. Ainda assim, oferecem *insights* para a personalidade do ser humano para além de sua obra; para a história das emoções da artista abaixo da história de suas criações. Por pequenos que sejam, trechos de suas entrevistas sinalizam para as dificuldades de lidar com expectativas e condições concretas, para os processos de decisão encaminhados em situações limite, para acontecimentos biográficos entendidos como divisores de água.

As canções biográficas em princípio devotadas a canalizar a volatilidade da essência do artista, entretanto, fraquejam. Será que a música é um espaço pouco propício para representar conflitos? Será que seria impossível fazer uma canção autobiográfica que pelo menos dedilhasse a complexidade e as contradições de um indivíduo? Certamente não. A limitação não parece estar na forma, dado que a canção tem sido um lugar privilegiado para a discussão de temas que vão da esfera confessional à social, ao plano político/ideológico – a dificuldade está na apreensão e na tradução de uma essência humana em palavras, se assim quiséssemos dizer.

Cabe, aliás, lembrar que Maria Alcina esteve colateralmente envolvida em um conhecido episódio envolvendo a representação biográfica na forma de canção. A cantora consagrou-se como intérprete da música vencedora da fase nacional do VII Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo: *Fio Maravilha*, de Jorge Ben. Trata-se de uma canção feita por Jorge Ben em homenagem a João Batista de Sales, atacante do Flamengo conhecido pelo apelido de Fio Crioulo-doido, que não alcançou grande notoriedade, mas chamou a atenção do compositor, por sua capacidade de realizar gols com muita criatividade, como ele descreve em sua empolgante canção.¹⁰ À época, Fio foi à Justiça para cobrar parte dos direitos autorais pelo uso de seu nome e imagem – em um processo desgastante que obrigou Jorge Ben a alterar o nome e a letra da música para *Filho Maravilha*, em um episódio que antecipou questões recuperadas em 2013, em importantes debates públicos acerca da representação biográfica.

Se formos adiante com as “canções de não-ficção” escritas sobre personagens – como as chamou Paulo César Araújo (2013) – encontraremos *Alô, Alô, Taí, Carmem Miranda*, samba enredo da Império Serra-

10 Ver: Severiano & Mello, 1998.

no, do ano de 1972; *Brigitte Bardot* e *Giulietta Masina*, observadas por Tom Zé e Caetano Veloso, respectivamente; Helô Pinheiro, transformada na *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Carlos Gardel* e *Francisco Alves*, vertidos em um tango e um samba compostos em parceria por Herivelto Martins e David Nasser a título de homenagens póstumas. E não saberemos, é claro, o nome de tantas musas e musos reais nada ficcionais que inspiraram e são descritos em muitas das canções que ouvimos e cantamos.

Canta-me

Canções como essas músicas são homenagens – mas não deixam de ser, em certa medida, uma invasão na vida íntima dos biografados. Em casos como o de *Filho/Fio Maravilha*, esse acometimento na representação pessoal pode ser contestado. Mais comum é que os biografados/autobiografados o aceitem, cientes de seu uso estratégico na otimização de sua imagem pública, já que pelo menos parte de seus públicos presumidamente tem interesse em suas vidas pessoais.

No âmbito “artístico” frequentado por “celebridades”, o uso da canção autobiográfica como plano para angariar mais “fãs” é eloquente. Veja-se o caso da cantora Sandy, de Sandy & Junior, após o término da dupla infanto-juvenil que compunha com seu irmão. Depois de ver sua carreira solo fracassar e sua popularidade e seu apelo midiático desmoronarem, ela escolheu uma música declaradamente “autobiográfica” para um disco que sucedeu seu malogrado CD de estreia, *Manuscrito*, de 2010. Dois anos depois, ela lançou o EP *Princípios, meios e fins*, cuja canção de trabalho intitulava-se “Aquela dos 30”, que falava de sua experiência de estar próxima dos 30 anos, que ela completaria três meses após o lançamento oficial do álbum. Logo ela, que, como toda celebridade que se preze, prefere não falar da “vida pessoal”...

Da vida pessoal tem falado tantos outros, não em canções autobiográficas, mas em uma outra linhagem que conecta canto e vida: aquelas famosas e amplamente populares canções confessionais de centenas de cantores/compositores cujas vidas públicas nos convidam incessantemente a buscar um paralelo em suas obras. Assim tem sido, de Maysa a Alanis Morissette; de Marina Lima a Pink; de Caetano a Bob Dylan; de Roberto Carlos a Amy Winehouse. Isso sem falar dos rappers e dos antigos sambistas – a maior parte de suas letras se apoia efetivamente em vivências cotidianas. Da etérea descrição feita por Dolly Parton de sua pobre mãe costurando um casaco de retalhos em *Coat of Many Colors* à caótica revelação pública de sua bissexualidade feita por Renato Russo em *Meninos e meninas*, cantores que escrevem seus próprios repertórios têm invariavelmente usado a música como extensão de um diário íntimo, principalmente para a expressão de suas angústias. Recentemente, li em um algum blog um comentário sobre o CD mais recente de Shakira, que leva seu nome, de 2014: o argumento era o de que “Shakira não é mais Shakira”: estando feliz e completa, casada e com filhos, realizada pessoal e profissionalmente, ela não teria mais grandes aflições pessoais a exteriorizar como havia feito antes em canções como *Poem To A Horse* (dela e Luis F. Ochoa) ou *Costume Makes The Clown* (dela e Brendan Buckley). Sem a verve confessional que a havia consagrado, ela estaria condenada ao fracasso, sugeria ao blog, em uma sugestiva equivalência entre a disposição autobiográfica e a predisposição ao sucesso.

Os artistas sabem muito o que fazem ao cantar-se autobiograficamente, de maneira mais ou menos explícita, com palavras de sua lavra ou pela aceitação da montagem de outrem. Eles conhecem bem a gama de consequências a que a boa ou má escolha do repertório pode levar. Então, por que escolhem cantar essas canções? Que lugar elas têm no interior de suas obras?

As canções autobiográficas somam-se às entrevistas, às declarações públicas, ao modo de se portar dentro e fora do palco, aos trajes escolhidos, aos cortes de cabelo e penteados cultivados, na definição (e na frequente redefinição) de uma persona pública. Elas se juntam a um grande repertório de afirmações sobre o eu que têm peso importante para a percepção pública sobre a vida e a obra de um artista, mas com uma força dupla, já que são feitas da mesma matéria que sua arte – elemento que cativa o público e que justifica a existência mesma dos demais elementos. Registradas em fonogramas, incluídas em álbuns, são fadadas à longevidade e pouco propensas à modificação; são solicitadas e reapresentadas em shows, com a vênua usual às palavras tais quais foram compostas. Daí que serão sempre livres as Gals, alegres as Alcinas, maluquetes as Zezés – a menos que, na atualização de suas autobiografias cantadas, a palavra seja entendida como uma dentre as partes da canção e curve-se à música, à performance, outros meios de contar histórias.

Referências bibliográficas:

- Almada, S. **Damas negras: Sucesso, lutas, discriminação**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- Amaral, B. H. R. **Cássia Eller: Canção na voz do fogo**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- Araújo, P. C. “Lei Fio Maravilha”. **Folha de S. Paulo**, Opinião, 19 de outubro de 2013.
- Assumpção, I. **Itamar Assumpção: Cadernos Inéditos**. São Paulo: Itaú Cultural / Terceiro Nome, 2013.
- Boyd, B. **On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, Fiction**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Bruner, J. **Fabricando histórias: Direito, literatura, vida** [2002]. São Paulo: Letra e Voz, 2014.
- Carvalho, W. **Álbum de retratos: Zezé Motta**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2008.
- Eakin, P. J. **Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative**. Ithaca: Cornell University Press, 2008.
- Genette, G. **Narrative Discourse Revisited**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Lejeune, P. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- Murat, R. **Zezé Motta: Muito prazer**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- Santhiago, R. “A discreta essencialidade de Tata Fernandes”. In: VV. AA. **Narrativas e experiências: Histórias orais de mulheres brasileiras**. São Paulo: D’Escrever, 2009. p. 75-105.
- Santhiago, R. **Alaíde Costa: Faria tudo de novo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013.
- Santhiago, R. **Solistas dissonantes: História (oral) de cantoras negras**. São Paulo: Letra e Voz, 2009.
- Severiano, J.; Mello, Z. H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958-1985**. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.