



**Stricto
ensu**
Editora

HUMANIDADE E CIÊNCIAS SOCIAIS UMA ANÁLISE INSTITUCIONAL

ISBN:978-65-86283-45-7

ORGANIZADOR

Alberto Carlos de Souza

2021

Alberto Carlos de Souza

(Organizador)

HUMANIDADES E CIÊNCIAS SOCIAIS UMA ANÁLISE INSTITUCIONAL

Rio Branco, Acre

Stricto Sensu Editora

CNPJ: 32.249.055/001-26

Prefixos Editorial: ISBN: 80261 – 86283 / DOI: 10.35170

Editora Geral: Profa. Dra. Naila Fernanda Sbsczk Pereira Meneguetti

Editor Científico: Prof. Dr. Dionatas Ulises de Oliveira Meneguetti

Bibliotecária: Tábata Nunes Tavares Bonin – CRB 11/935

Capa: Elaborada por Led Camargo dos Santos (ledcamargo.s@gmail.com)

Avaliação: Foi realizada avaliação por pares, por pareceristas *ad hoc*

Revisão: Realizada pelo organizador

Conselho Editorial

Prof^a. Dr^a. Ageane Mota da Silva (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Acre)

Prof. Dr. Amilton José Freire de Queiroz (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Prof. Dr. Edson da Silva (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri)

Prof^a. Dr^a. Denise Jovê Cesar (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina)

Prof. Dr. Francisco Carlos da Silva (Centro Universitário São Lucas)

Prof. Dr. Humberto Hissashi Takeda (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Msc. Herley da Luz Brasil (Juiz Federal – Acre)

Prof. Dr. Jader de Oliveira (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP - Araraquara)

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos (Universidade Federal do Piauí – UFPI)

Prof. Dr. Leandro José Ramos (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Dr. Luís Eduardo Maggi (Universidade Federal do Acre – UFAC)

Prof. Msc. Marco Aurélio de Jesus (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

Prof^a. Dr^a. Mariluce Paes de Souza (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Bernarde (Universidade Federal do Acre)

Prof. Dr. Romeu Paulo Martins Silva (Universidade Federal de Goiás)

Prof. Dr. Renato Abreu Lima (Universidade Federal do Amazonas)

Prof. Dr. Renato André Zan (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia)

Prof. Dr. Rodrigo de Jesus Silva (Universidade Federal Rural da Amazônia)

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H918

Humanidades e Ciência Sociais : uma análise institucional /
Alberto Carlos de Souza(org.). – Rio Branco : Stricto Sensu,
2021.

119 p. : il.

ISBN: 978-65-86283-45-7

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457

1. Ciências Sociais. 2. Humanidades. 3. História. I. Souza,
Alberto Carlos de. II. Título.

CDD 22. ed. 302.072

Bibliotecária Responsável: Tábata Nunes Tavares Bonin / CRB 11-935

O conteúdo dos capítulos do presente livro, correções e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

É permitido o download deste livro e o compartilhamento do mesmo, desde que sejam atribuídos créditos aos autores e a editora, não sendo permitido à alteração em nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.sseditora.com.br

APRESENTAÇÃO

As Ciências Humanas ou Humanidades é uma área que têm como foco o estudo dos seres humanos e sua relação com o meio em que se inserem, levando em conta aspectos como história, organização social, cultura, existência, comportamento, valores, produção artística e outros. Enquanto as Ciências Sociais estudam os aspectos sociais do mundo humano, ou seja, a vida social de indivíduos e grupos humanos. Essas duas áreas estão interligadas e no presente Intitulado “Humanidades e Ciências Sociais uma Análise Institucional”, podemos ver isso por meio dos seus oito capítulos que mostram diferentes estudos que contribuem para a área da Sociologia, Filosofia, História, Artes, Música entre outros.

Desejamos a todos uma ótima leitura

SUMÁRIO

CAPÍTULO. 1.....7

A ORIGEM DO SAMBA NO BRASIL

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.01

CAPÍTULO. 2.....23

ÉTICA E DIREITOS HUMANOS: UM RECORTE SOB A ÓTICA DA EXPERIMENTAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.02

CAPÍTULO. 3.....42

A GENEALOGIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: NOS SÉCULOS XIX E XX

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.03

CAPÍTULO. 4.....48

A LINGUAGEM DA ARTE DA MÚSICA: UMA VISÃO GERAL DE SUA HISTÓRIA NO BRASIL

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.04

CAPÍTULO. 5.....59

CLUBE DA ESQUINA: A "LOCAL" TO "GLOBAL" MOVEMENT

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.05

CAPÍTULO. 6.....78

INTERLÚDIO – Sócrates e a Maiêutica Impressões

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.22

CAPÍTULO. 7.....85

MIL' TONS: UM CANTAR PARA "DENTRO" E PARA "FORA"

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.07

CAPÍTULO. 8.....102

RÁDIO: UMA EVOLUÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Alberto Carlos de Souza (Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo)

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457.08

ORGANIZADOR.....116

ÍNDICE REMISSIVO117

A ORIGEM DO SAMBA NO BRASIL

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Foi durante a Era Vargas que o samba passou de um gênero musical perseguido para um dos estilos musicais mais populares de nosso país. A popularização do samba no cenário cultural carioca fez com que o gênero ganhasse espaço na indústria fonográfica brasileira. Assim, o samba ganhou espaço e divulgação nas rádios.

Palavras-chave: Samba, Música Popular Brasileira e Era Vargas.

ABSTRACT

It was during the Vargas Era that samba changed from a persecuted musical genre to one of the most popular musical styles in our country. The popularization of samba in the cultural scene in Rio de Janeiro made the genre gain space in the Brazilian music industry. Thus, samba gained space and publicity on the radio.

Keywords: Samba, Brazilian Popular Music and Era Vargas.

1. DESENVOLVIMENTO

Conhecido como samba urbano carioca ou simplesmente samba carioca, é um gênero musical brasileiro que se originou entre as comunidades Afro-Brasileiras urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX. Tendo suas raízes na expressão cultural da África Ocidental e nas tradições folclóricas brasileiras, especialmente aquelas ligadas ao samba rural primitivo dos períodos colonial e imperial, é considerado um dos mais importantes fenômenos culturais do Brasil e um dos símbolos do país. Presente na língua portuguesa ao menos desde o século XX, a palavra “samba” era originariamente empregada para designar uma “dança popular” ou um “bailado popular”.

Com o tempo, seu significado foi estendido a uma “dança de roda semelhante ao batuque” e também a um “gênero de canção popular”. Esse processo de afirmação como

gênero musical iniciou-se na década de 1910 e teve na obra “Pelo Telefone”, lançada pela Odeon em 1917, o seu grande marco inaugural. Apesar de identificado por seus criadores, pelo público e pela indústria fonográfica como “samba”, esse era muito mais ligado do ponto de vista rítmico e instrumental ao maxixe do que ao samba propriamente dito.

Somente no final da na década de 20, que o samba estruturou-se como é conhecido modernamente. Tendo nascido no bairro do Estácio e logo estendido a Oswald Andrade e outras partes da cidade através de seus ramais ferroviários, esse samba trazia inovações no ritmo, na melodia e também em aspectos temáticos. Sua mudança rítmica baseada em um novo padrão instrumental percussivo resultou em um estilo mais batucado e simcopato – oposto ao samba amaxiado inaugural– notadamente assinalado por um andamento mais acelerado, notas mais longas e uma decadência marcada muito além das simples palmas usadas até então. O paradigma estaciano também inovou na formatação do samba como canção, organizada em primeira e segunda partes tanto na melodia quanto na letra. Ao criarem um novo referencial musical reconfigurado, estruturado e delimitado, os sambistas do Estácio definiram o samba como gênero de maneira moderna e acabada.

Nesse processo de estabelecimento como expressão musical urbana e moderna, o samba carioca contou com o papel decisivo das escolas de samba, responsáveis por delimitar e legitimar definitivamente as bases estéticas do ritmo, e do rádio, que contribuiu sobremaneira na difusão e popularização do gênero e de seus intérpretes de canção. Destarte, o samba alcançou grande projeção em todo o Brasil e se tornou um dos principais símbolos da nacional brasileira. Outrora criminalizado e visto com preconceito por suas origens afro-brasileiras, o gênero de canção também conquistou respaldo entre integrantes das classes mais favorecidas e da elite cultural do país.

Ao mesmo tempo que se firmou como gênese do samba carioca, o paradigma do samba do Estácio abriu caminho para a sua fragmentação, ao longo do século XX, em novos subgênero e estilos de composição e interpretação. Principalmente a partir da chamada “época de ouro” da música brasileira, o samba recebeu fartas categorizações, algumas das quais denotando sólidas e bem aceitas vertentes derivadas – como a bossa nova o pagode, o partido alto, o samba breque, o samba-canção, o samba enredo e o samba de terreiro – enquanto outras nomenclaturas foram um tanto mais imprecisas – como samba à moda agrião, samba do barulho, samba epistolar ou samba fonético – e algumas ainda meramente depreciativas – como sambalada, sambolero ou o samba joia.

O samba urbano carioca tem ritmo basicamente 2/4 e andamento variado com aproveitamento consciente das necessidades dos refrões, cantados ao som de palmas e ritmo

batucado, em que foram acrescentados uma ou mais partes de versos declamamantes. Seus instrumentos tradicionais é composta por percussão, pandeiro, cuíca, tamborim, ganzá e surdo, de conceder – cuja inspiração é o choro – como o violão e o cavaquinho. Em 2007, o Iphan declarou o samba carioca e três de suas matrizes – o samba de terreiro, o samba de partido-alto e o samba de enredo – como patrimônio cultural do Brasil.

Acredita-se que sua etimologia está o primeiro uso da palavra “samba” na imprensa brasileira tenha sido no Diário de Pernambuco tenha sido em 1830. O termo foi documentado na publicação em uma nota contrária ao envio de soldados para o interior pernambucano como medida disciplinar, pois lá poderiam ficar ociosos e se entreter com “pescarias de currais [armadilhas de apanhar peixe], e trepações de coqueiros, em cujos passatempos será recebida com agrado a viola, e o samba”. Outra aparição antiga foi registrada no jornal humorístico recifense O Carapuço de 1838. Já no Rio de Janeiro, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao “norte” do país, ou seja, o Nordeste brasileiro. Por muitos anos da história colonial e imperial do Brasil, os termos “batuque” ou “samba” foram empregados à qualquer manifestação de origem africana que reunia danças como a umbigada, cantos e usos de instrumentos dos africanos. No final do século XIX, “samba” estava designando um “bailado popular” ou diferentes tipos de danças populares (xiba, fandango, catereté, cambomblé, baiano) que assumiam características próprias em cada parte do país, não só pela diversidade das etnias da diáspora da África, como pela peculiaridade de cada região em que foram assentadas. No século XX, o termo foi ganhando novas acepções, como uma “fulia de batuque” e um “gênero de canção popular”. O primeiro uso da palavra no contexto musical teria sido para “Em casa de baiana”, de 1913, registrada como “samba de partido-alto”. Depois, no ano seguinte, para as obras “A viola está magoada” e “garoto vagabundo”. E, em 1916, uma canção marcante foi “Pelo Telefone”, lançado como “samba carnavalesco” e tido como marco fundador do samba urbano carioca. O Samba Urbano Carioca teve um epicentro político e sociocultural do Brasil, de base negra, no Rio de Janeiro que sofreu forte influência africana. Em meados do século XIX, mais da população da cidade sendo a capital – Império Português – era formada por escravos.

No início desta década, o Rio contava com mais de meio milhão de habitantes, dos quais apenas a metade era natural da cidade, enquanto a outra parte era vindas das antigas províncias brasileiras, principalmente da Bahia. Em busca de melhores condições de vida, uma grande quantidade de negros baianos para terras cariocas aumentou consideravelmente após a abolição da escravatura.

Por ação dos negros baianos radicados no Rio, foram introduzidos novos hábitos, costumes e valores de matrizes afro-baianas que influenciaram a cultura carioca, especialmente em eventos populares como a tradicional Festa da Penha e o carnaval. As Mulheres negras egressas da Bahia e Recôncavo baiano, as tias baianas fundaram os terreiros de candomblé e difundiram os mistérios das religiões de matrizes africanas da tradição jeje-nagô na cidade. Além das residências ou os terreiros das tias baianas sediavam diversas atividades comunitárias, como a culinária e os pagodes, onde se desenvolveria o samba urbano carioca. Dentre as tias baianas mais conhecidas do Rio, estavam as tias Sadata, Bibiana, Fê, Rosa Olé, Amélia do Aragão, Veridiana, Mônica, Perciliana de Santo Amaro e Ciata. Local de encontros em torno da religião, da culinária, da dança e da música, a casa de Tia Ciata era frequentada tanto por sambistas e por intelectuais e políticos influentes da sociedade carioca.

Entre alguns de seus frequentadores, estavam Sinhô, Pixiginha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Donga e Carminha, bem como alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Francisco Guimarães (conhecido popularmente como Vagalume).

Donga registrou a canção “Pelo Telefone” onde ficou como “samba carnavalesco”. O êxito de “Pelo telefone” marcou o início oficial do samba. Essa primazia tem sido, contudo, questionada por alguns estudiosos, sob o argumento de que a obra teria sido apenas o primeiro samba sob essa categorização a fazer sucesso. Antes, foram gravados “Em casa da baiana”, de Alfredo Carlos Bricio, declarado à Biblioteca Nacional como “samba de partido-alto” em 1913, “A viola está magoada”, de Paixão Cearense, lançado como “samba” por Baiano e Júlia no ano seguinte, e “Moleque vagabundo”, “samba” de Lourival de Carvalho, também em 1914.

Outro debate relacionado à “Pelo telefone” diz respeito à autoria exclusiva de Donga, que foi logo contestada por alguns de seus contemporâneos que o acusaram de ter se apropriado de uma criação coletiva, anônima, registrando-a como apenas dele. A parte central da canção teria sido concebida nos tradicionais improvisos em encontros na casa da Tia Ciata. Sinhô reclamou a autoria do refrão “ai, se a rolinha, sinhô, sinhô” e criou outra letra em resposta a Donga. No entanto, o próprio Sinhô, que se consolidaria na década de 20, como primeiro grande nome do samba, foi acusado de se apropriar de canções ou versos alheios – ao que ele se justificava com a célebre máxima de que samba era “como passarinho” no ar, é “de quem pegar primeiro”. Essa defesa insere-se em uma época a qual figura do compositor popular não era a do indivíduo que compunha ou organizava sons, mas

aquele que registrava e divulgava as canções. Na era das gravações mecânicas, as composições musicais – sob pretexto de garantir que não houvesse plágio – não pertenciam aos compositores, mas aos editores e, posteriormente, às gravadoras, uma realidade modificada apenas com o advento das gravações elétricas, quando o direito à propriedade do autor da obra passou a ser individual e inalienável ao compositor.

Em todo o caso, foi a partir de "Pelo Telefone" que o samba ganhou notoriedade como produto no mercado musical brasileiro. Gradualmente, o nascente samba urbano foi obtendo popularidade no Rio de Janeiro, especialmente na Festa da Penha e no arnaval. Celebrada no mês de outubro, a Festa da Penha tornou-se o grande evento para os compositores da Cidade Nova que queriam divulgar suas composições na expectativa de que fossem lançadas no carnaval seguinte. Outro divulgador nesse período foi o teatro de revista, local que consagrou Aracy Cortês como uma das primeiras cantoras de sucesso do novo gênero de canção popular. A solidificação do sistema de gravação elétrico possibilitou que a indústria fonográfica lançasse novos sambas por cantores com vozes menos potente, como Carmem Miranda e Mário Reis, intérpretes que se tornaram referências ao criar um novo jeito de interpretar o samba mais natural e espontâneo, sem tantos ornamentos, em oposição à tradição do bencanto operístico. Essas gravações seguiam um padrão estético marcado por semelhanças estruturais ao lundu e, principalmente, ao maxixe. Por conta disso, esse tipo de samba é considerado por estudiosos como "Samba-maxixe" ou "samba amaxixado". Ainda que o samba praticado nas festividades das comunidades baianas no Rio fosse uma estilização urbana do ancestral "Samba de Roda" da Bahia, caracterizada por um samba do partido alto com estribilhos cantados ao ritmo marcado das palmas e dos pratos raspados com facas, esse samba era também influenciado pelo maxixe. Foi na década seguinte que nasceria, a partir dos morros cariocas, um novo modelo de samba bastante distinto desse estilo amaxixado associado às comunidades da Cidade Nova.

Foi o samba urbano e o samba do Estácio que nesse cenário que nasceria durante a segunda metade do anos 20, um novo tipo de samba, chamado de "samba do Estácio", que se constituiria na gênese do samba urbano carioca ao criar um novo padrão tão revolucionário que suas inovações perduram até os dias atuais. Localizado próximo à Praça Onze e abrigando o Morro de São Carlos, o bairro do Estácio era um centro de convergência do locomoção pública, principalmente de bondinhos que serviam à Zona Norte. Sua proximidade aos nascentes morros bem como sua primazia na formação desse novo samba acabaram por vincular sua produção musical, a partir dos trens urbanos, às favelas e aos subúrbios cariocas, como o Morro da Mangueira e o bairro suburbano de Oswaldo Cruz. O

samba do Estácio distinguia-se do samba da Cidade Nova tanto em aspectos temáticos, como também à melodia e ao ritmo. Feito para os desfiles dos blocos carnavalescos do bairro, o samba estaciano inovava com um andamento mais rápido, notas mais longas e uma cadência para além das palmas tradicionais. Outra mudança estrutural decorrente desse samba foi a valorização da “segunda parte” das composições: em lugar de usar a típica improvisação das rodas de samba de partido alto ou dos desfiles carnavalescos, houve a consolidação de sequências preestabelecidas, que teriam um tema – por exemplo, problemas cotidianos e a possibilidade de se encaixar tudo dentro dos padrões de gravações fonográficas da época. Em comparação às obras da primeira geração de Donga, Sinhô e companhia, os sambas produzidos pela turma do Estácio também se destacavam que pode ser evidenciada em um depoimento de Ismael Silva acerca das inovações introduzidas por ele e seus companheiros no novo samba urbano carioca:

[...] É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia sair na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbum pugurumdum*.

Assim, ao final da década de 1920, o moderno samba carioca possuía dois modelos distintos: o samba urbano primitivo da Cidade Nova e o novo samba sincopado da turma do Estácio. Contudo, enquanto a comunidade baiana gozava de certa legitimidade social, incluindo a proteção de personalidades importantes da sociedade carioca que apoiavam e frequentavam as rodas musicais da africanas os novos sambistas estacianos sofriam discriminação sociocultural, inclusive mediante repressão policial. O bairro popular e com grande contingente de negros e mulatos, o Estácio era um dos grandes redutos de sambistas pobres situados entre a marginalidade e a integração social, que acabaram estigmatizados pelas classes altas cariocas como vagabundos como “perigosos”. Por conta dessa pecha, o samba estaciano sofreu grande preconceito social em sua origem. Para evitar perseguição policial e conquistar legitimidade social, os sambistas do Estácio decidiram vincular suas batucadas ao samba do carnaval e se organizaram naquilo que batizaram como Escolas de Sambas, como disse Ismael Silva:

[...] Acabando o carnaval, o samba continuava porque fazíamos samba o ano inteiro. No Café Apolo, no café do Compadre, em frente, nas peixadas que fazíamos nas casas de amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e nos bares. Aí a polícia vinha e incomodava. Mas

não incomodava o pessoal do Amor (rancho carnavalesco), que tinha sede e tirava licença. E a gente com uma inveja danada. Em 1927, outubro mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba o ano todo. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se “Deixe Falar” como despique às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundo. Malandros nós éramos, no bom sentido, mas vagabundos não.

Embora a primazia de primeira escola de samba do país seja contestada pelos núcleos formadores de Portela e Mangueira a Deixa Falar foi pioneira na difusão do termo em sua busca por estabelecer uma organização diferente dos blocos carnavalescos daquele tempo e também a primeira agremiação carnavalesca a utilizar o conjunto futuramente conhecido como bateria, unidade composta por percussão como surdos tambores e cuícas que – ao se juntarem aos já utilizados pandeiros e chocalhos – deram uma característica mais “marchada” ao samba dos desfiles.

Outra razão do sucesso do samba estaciano no mercado fonográfico foi a introdução da “segunda parte”, que estimulou o estabelecimento entre parcerias entre os compositores. Por exemplo, um compositor criava o refrão de um samba e outro compositor concebia a segunda parte, como ocorreu na parceria entre Ismael Silva e Manuel Rosa em “Para Me Livrar do Mal”, resultado da primeira parte do sambista estaciano e da segunda parte do sambista da Vila Isabel. Com a crescente demanda por novos sambas pelos intérpretes, também se tornou comum a prática de compra e venda de composições. Essa transação normalmente se dava por duas maneiras distintas: o autor negociava a venda apenas da gravação do samba, isto é, o sambista mantinha-se como autor da composição, mas não receberia nenhuma parte dos ganhos obtidos com as vendas dos discos, que ficavam divididos entre o comprador e a gravadora ou da composição inteira, ou seja, o sambista perdia integralmente os direitos sobre o seu samba, inclusive de autoria. Em alguns casos, o sambista vendia a parceria ao comprador e também recebia uma parte dos lucros com as vendas dos discos. Vender um samba significava ao sambista uma chance de ver sua produção divulgada – especialmente quando ele ainda não gozava do mesmo prestígio adquirido pelos sambistas da primeira geração – e também um modo de suprir suas próprias dificuldades financeiras. Para o comprador, era a possibilidade de renovar seu repertório, gravar mais discos e faturar sobre as vendas, e consolidar ainda mais sua carreira artística. Artistas com bom trânsito com as gravadoras, os populares intérpretes Francisco Alves e Mário Reis foram adeptos dessa prática, tendo adquirido sambas de compositores como Cartola e Ismael Silva.

A popularização do samba foi nos anos 30, que marcou a ascensão do samba do Estácio como gênero musical urbano em detrimento do samba de estilo maxixe. Se as escolas de samba foram cruciais para delimitar, divulgar e legitimar o novo samba estaciano como a autêntica expressão do samba urbano carioca, o Rádio cumpriu também um papel decisivo em popularizá-lo em âmbito nacional.

Embora a radiodifusão no Brasil tenha sido inaugurada oficialmente em 1922, o rádio era um veículo ainda incipiente e de natureza técnica, experimental e restrita. Na década de 1920, o Rio de Janeiro abrigava apenas duas estações de pequeno alcance cuja programação limitava-se basicamente a difundir conteúdo educativo ou música erudita. Esse panorama mudou radicalmente na Era Vargas, com a ascensão política, que identificou o meio de comunicação como uma ferramenta de interesse público para fins econômicos, educacionais, culturais ou políticos, bem como para a integração nacional do país.

Assim, Hall (2006) entende que neste momento em que vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise permite aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, mas abertas ao novo, sem abrir mão da sua cultura, possibilitando a aprendizagem de novos conhecimentos, neste processo irreversível - denominado globalização -, aberto à diversidade. Assim, entendemos que é função da escola criar com os alunos um espaço de valorização do seu patrimônio cultural e para isso, consideramos a teoria dos lugares de memória - proposta por Nora (1984).

A teoria dos lugares de memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários ministrados por Nora na École Pratique de Hautes Etudes, em Paris, entre 1978 e 1981, sendo publicada em "Les Lieux de Mémoire", obra composta por quatro volumes. Referindo-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera importante inventariar os lugares onde a memória - cada vez mais ameaçada de desaparecer - ainda permanece encarnada.

O conceito de lugares de memória, tal como concebido por Nora (1992), foi o fio condutor do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários realizados por Pierre Nora entre 1978 e 1981, na École Pratique des Hautes Études - em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, teve início a edição de "Les lieux de mémoire", obra que, a partir da observação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventário dos lugares onde ainda permanecia de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Pierre Nora (1992) símbolos, festas,

emblemas, monumentos, celebrações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

A ideia de patrimônio se confunde com a de direito legítimo. A bibliografia da ciência que visa estudar a cultura material e espiritual de um povo está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não se caracterizam como objetos separados de seus donos. Esses produtos nem sempre têm um símbolo de utilidade. Em alguns casos, servem a propósitos manuais, mas ao mesmo tempo absorvem significados mágico-religiosos e sociais, que têm sido chamados de "fatos sociais totais". No entanto, esses bens, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica. Eles integram, de alguma forma, extensões morais de seus donos, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que vão além de sua condição de indivíduos.

Em relação à cultura, Laraia (2005) conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005).

Há que se considerar também que na concepção pedagógica atual, há uma indissolubilidade entre educação e cultura,

precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à [...] porque a educação como formação e instrumento de participação criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993).

Um decreto varguista de 1932 regulamentando a publicidade no rádio foi crucial para a transformação comercial, profissional e popular da radiodifusão brasileira. Com a autorização de que anúncios pudessem ocupar 20% (e depois 25%) da programação, o rádio tornou-se mais atrativo e seguro para os anunciantes e – somada ao aumento nas vendas de aparelhos receptores no período – transformou o veículo de sua função outrora educativa para uma potência do entretenimento. Com o aporte de recursos financeiros oriundos da propaganda, as emissoras passaram a investir na programação musical, transformando o rádio no grande divulgador da música popular do país – seja ela gravadas em disco ou apresentadas ao vivo diretamente dos auditórios e estúdios das emissoras. Tendo

o samba como grande atrativo, o rádio cedeu espaço para o gênero com os “sambas de carnaval”, divulgados para os festas carnalalescas, e os “sambas de meio de ano”, lançados ao longo do ano.

Dessa cenário, destacaram-se os radialistas Ademar José (no Rio) e Cesar Ladeira (em São Paulo), como pioneiros no estabelecimento de contratos de exclusividade com cantores para apresentação nos programas ao vivo. Isto é, em vez de receber apenas um cachê por apresentação, foi fixada a remuneração mensal, modelo que desencadeou uma disputa acirrada entre as estações de rádio, inclusive de diferentes estados, para formar seus *casts* profissionais e exclusivos com as estrelas populares da música popular e orquestras filarmônicas. Grandes intérpretes do samba, como a pequena notável Carmen Miranda, passaram a assinar contratos vantajosos para atuarem de maneira exclusiva com determinada emissora de rádio.

A instituição de grandes programas de auditório criou a necessidade de se montar grandes orquestras de rádio, dirigidas por maestros arranjadores, que davam uma roupagem mais sofisticada à musical popular brasileira. Uma das mais notórias formações orquestrais do rádio foi a Orquestra Brasileira – sob comando do maestro Ramisés Gnatalli e com um time de músicos como os sambistas João da Baiana, Bide e Heitor dos Prazeres na percussão –, que combinou padrões da canção internacional da época com instrumentos populares na música brasileira, como o cavaquinho e o violão. A Orquestra Brasileira notabilizou-se com o sucesso do programa *Um milhão de melodias*, da Rádio Nacional carioca, um dos mais populares da história do rádio brasileiro.

A consolidação do samba como carro-chefe da programação musical do rádio carioca foi marcada pela associação do gênero musical com a imagem dos artistas brancos, que mesmo quando proletarizados, eram mais palatáveis ao gosto médio do público, enquanto que o sambista negro pobre permaneceu normalmente à margem desse processo como mero fornecedor das composições para os grandes intérpretes brancos ou ainda como instrumentistas acompanhantes desses. Essa forte presença de intérpretes e compositores brancos foi também decisiva para a aceitação e a valorização do samba pelas elites econômicas e culturais do país. A partir disso, a classe média passou a reconhecer o valor do ritmo inventado pelos negros brasileiros. O Teatro Municipal da capital federal passou a ser palco de elegantes bailes de carnaval frequentados pela elite carioca. Tendo contato com o gênero popular a partir de rodas de samba e choro, o renomado maestro Heitor Villalobos promoveu um encontro musical entre os sambistas Cartola, Zé da Zilda, Zé Espinguela, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros, no navio Uruguai, ancorado

no píer Mauá em 1940. O resultado das gravações foi editado nos Estados Unidos em vários outros discos. A construção da identidade nacional tendo atuado decisivamente para o crescimento do rádio no Brasil, na Era Vargas percebeu o samba como construção dessa ideia, especialmente sob o Estado Novo, cuja política cultural ideológica de reconceituar o popular e enaltecer tudo que fosse considerado expressão autêntica nacional, o samba foi alçado a posição de grande símbolo nacional do país e o ritmo oficial da pátria. No entanto, uma das preocupações do regime varguista era interferir na produção musical a fim de promover o samba como meio de socialização “pedagógica”, isto é, banindo composições que afrontassem a ética do regime. Nessa busca de “civilizar” o samba entrou em ação órgãos políticos como o Departamento de Agência e Propaganda (DIP) para encomendar sambas que exaltassem o trabalho e censurar letras que abordassem a boêmia e a malandragem, dois dos temas mais comuns à tradição do samba urbano carioca. Também foram instituídos concursos musicais através dos quais a opinião pública elegia os seus compositores e intérpretes favoritos.

Sob Vargas, o samba teve um peso expressivo na construção de uma imagem do Brasil no exterior e foi um importante meio de divulgação cultural e turística do país. Em busca de reforçar uma imagem positiva nacional, tornou-se frequente a presença de renomados intérpretes do gênero em comitivas presidenciais a Países Latino-americanos. No final de 1937, os sambistas Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres participaram de uma caravana de artistas brasileiros a Montevideo que se apresentou na Gran Exposición Ferial Internacional del Uruguay. O governo brasileiro também financiou um programa informativo e de música popular chamado "Uma Hora do Brasil", produzido e irradiado pela Rádio El Mundo, de Buenos Aires, menos uma irradiação para a irradiação nazista. Quando o regime de Vargas aproximou-se dos Estados Unidos, o DIP fez um acordo para a transmissão de programas de rádio brasileiro em centenas de emissoras da rede CBS. Sob esse contexto, o samba “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso) foi lançado no mercado dos Estados Unidos, tornando-se o primeiro sucesso musical brasileiro no exterior e uma das obras mais populares do cancionário popular nacional. Em meio a meio da política da vizinhança, Walter Disney visitou a Portela em sua passagem pelo Brasil em 1941, de onde se aventou a hipótese de que, Zé Carioca, personagem criado pelo cartunista para exprimir o jeito brasileiro, teria sido inspirado pela figura do sambista Paulo Portela.

A ascensão do samba como gênero musical popular no Brasil também contou com a sua divulgação no cinema brasileiro, especialmente nas comédias musicais, sendo parte integrante de trilhas sonoras, da trama ou mesmo tema principal da obra cinematográfica. A

boa aceitação do público com o curta-metragem “Voz do Carnaval” ,abriu caminho para diversas outras obras cinematográficas relacionadas ao ritmo, muitas das quais contavam com forte presença de intérpretes ídolos do rádio no elenco, como “Álô Álô Brasil”, que teve as irmãs Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Dircinha Batista, o Bando da Lua, Almirante, Lamartine Babo, entre outros.

O advento dos populares filmes de chanchada tornou o cinema brasileiro um dos maiores divulgadores de músicas carnavalescas. Contudo, no decorrer da década, o samba dos bambas cariocas foi perdendo espaço no rádio brasileiro para novos subgêneros que se formavam, enquanto figuras como Cartola e Ismael Silva foram caindo no ostracismo até saírem da cena musical no final da década de 1940.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma forma geral, o samba-canção ficou marcado como uma variante de andamento mais lento, com uma dominância da linha melódica sobre a marcação rítmica que explora basicamente a temática da subjetividade e do sentimento. Como seus lançamentos ocorriam fora da época carnavalesca, a vertente ficou vinculada aos chamados “samba de meio de ano”. Contudo, durante os anos 1930, o termo samba-canção foi empregado para designar arbitrariamente muitas composições contidas essa denominação de “samba de meio de ano”, mas que não eram ainda sambas-canções propriamente ditos, sejam elas mais tristonhas a mais animadas. De outra parte, muitos sambas à época de seu lançamento seriam posteriormente reconhecidos como samba-canção, como o caso de obras de Ary Barroso e Noel Rosa Não por acaso, Zuzá Homem de Mello e Jadir severiano consideram que o estilo foi verdadeiramente inaugurado com a segunda versão da canção “rancho fundo”, com melodia de Ary Barroso e letra de Lamartine Babo.

Basicamente, o Carnaval era reservado para o lançamento de marchinhas e sambas de enredo, variante tipificada dessa forma anos 1930 por causa da letra e da melodia, que devem compreender o resumo poético do tema escolhido pela escola de samba para o seu desfile carnavalesco. Diferente do samba-enredo, o samba de terreiro ou também samba de quadra ,era uma modalidade de samba de andamento curto, com a segunda parte mais comedida que prepara a virada da bateria para um retorno, mais vivo, ao início. Seu formato foi também consolidado na década de 1930.

Também dessa época, o samba choro – no princípio chamado de choro-canção ou choro cantado – era uma vertente sincopada híbrida de samba com o instrumental choro, mas com andamento médio e presença de letra. Criada pela indústria fonográfica brasileira, foi lançado, ao que tudo indica, com “Amor em excesso”, de Gadé e Falfredo Silva , em 1932. Um dos mais populares sambas dessa variante é “Carinhoso”, de Pixiguinha, lançado como choro em 1917, recebeu letra e acabou relançado duas décadas depois, na voz de Orlando Silva, com grande êxito comercial. Na década seguinte, o cavaquinista Waldir azevedo popularizaria o chorinho, uma espécie de samba instrumental de andamento rápido.

3. REFERÊNCIAS

- ALBIN, R. C. **O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.
- ALENCAR, E. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- ALVARENGA, O. **Musica Popular Brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- BATUQUE. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.
- BENCHIMOL, J. L. **Pereira Passos: um Haussmann tropical; a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.
- BOLÃO, O. **Batuque É Um Privilégio**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, S. **MPB na era no rádio**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- CALDEIRA, J. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANDEIA FILHO, A.; ARAUJO, I. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARDOSO JÚNIOR, A. **Carmen Miranda – A cantora do Brasil**. São Paulo: Edição particular do autor, 1978.
- CARNEIRO, E. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CASTRO, M. B. **Zicartola: memórias de uma casa de samba**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- CASTRO, R. **A noite do meu bem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DOMINGUES, H. F. **No Tempo de Noel Rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

- EFEGÊ, J. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira**. Vol. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- FERNANDES, N. N. **Escolas de samba - sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, 2001.
- FERRARETTO, L. A. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- FRANCESCHI, H. M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRANCESCHI, H. M. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FROTA, W. N. **Auxílio luxuoso: Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Anna Blume, 2003.
- GARCIA, T. C. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- GARCIA, W. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GIRON, L. A. **Mario Reis: O fino do samba**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOULART, S. **Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GUIMARÃES, F. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- LOPES, N. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2004.
- LOPES, N. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LOPES, N. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- LOPES, N. **O amplo e diversificado universo do samba**. In: STROETER, G.; MORI, E. Uma árvore da música brasileira. São Paulo: Sesc, 2019.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MACEDO, M. J. **Anotações para uma História dos Bailes Negros em São Paulo**. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
- MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular**. Vol. 2. 1ª ed. São Paulo: Art Ed, 1977.
- MÁXIMO, J.; DIDIER, C. **Noel Rosa: Uma Biografia**. Brasília: UnB, 1990.
- MELLO, Z. H. **Enciclopedia da Musica Brasileira Samba e Choro**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MELLO, Z. H.; SEVERIANO, J. **A Canção no Tempo**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

- MELLO, Z. H.; SEVERIANO, J. **A Canção no Tempo**. Vol. 2. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015
- MENDES, R.; JÚNIOR, W. **Chula: Comportamento traduzido em canção**. Salvador: Fundação ADM, 1976.
- MOTTA, N. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MUNIZ JR, J. **Do Batuque à escola de samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.
- NAVES, S. C. **Da bossa nova à tropicália**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- NETO, L. **Uma história do samba: As origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PEREIRA, C. A. M. **Cacique de Ramos: Uma História que deu Samba**. [S.l.]: E-Papers, 2003.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.
- RUIZ, R. **Araci Cortes: linda flor**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SABINO, J.; LODY, R. G. M. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SADIE, S. **Dicionário Grovede música: edição concisa**. Traduzido por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SILVA, M. T. B.; OLIVEIRA FILHO, A. L. **Cartola, os tempos idos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.
- SOUZA, T. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.
- TINHORÃO, J. R. **Música Popular — Um Tema em Debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, J. R. **O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular (da Modinha á Canção de Protesto)**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, A. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. São Paulo: Livraria Santanna, 1977.

VELLOSO, M.; OLIVEIRA, L. L.; GOMES, Â. M. C. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VIANNA, H. **O Mistério do Samba**. Vol. 2. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WISNIK, J. M. **Algumas questões de música e política no Brasil**. In: BOSI, A. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

ÉTICA E DIREITOS HUMANOS: UM RECORTE SOB A ÓTICA DA EXPERIMENTAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Ética enquanto pressuposto dos Direitos Humanos estão intimamente ligados, explique de que forma isto ocorre? Discorra sobre todos os aspectos que possam estar englobados nesta alegação.

Palavras-chave: Direitos Humanos, Ética e Sociologia.

ABSTRACT

Ethics as an assumption of Human Rights are closely linked, explain how this occurs? Discuss all aspects that may be included in this claim.

Keywords: Human rights, Ethic and Sociology.

1. DESENVOLVIMENTO

O ponto de partida deste estudo é o anunciado de Lima (2021), correlacionando ética e direitos humanos: “A questão da ética e dos direitos humanos é fundamental para compreendermos como a ética pode orientar as deliberações que dizem respeito aos direitos fundamentais do homem em relação com sua cultura e com as normas internacionais”.

A aposta da discussão se dará pela bioética, no recorte específico da narrativa de três questões éticas afeitas à privação do sujeito à assistência em saúde ou, mesmo, comprometimento de sua vida.

Tais registros buscam reafirmar a natureza dos direitos humanos enquanto construção histórica e o quanto o controle social, ao longo dos tempos, interviu na ética em saúde, tornando possível ao sujeito se situar na contemporaneidade como alguém apto a enfrentar

as ameaças, à sua condição de sujeito pleno de direitos, “vindas do Estado, como no passado, mas também da sociedade de massa, com seus conformismos, ou da sociedade industrial, com sua desumanização (BOBBIO; MATEUCCI; PASQUINO, 1998).

O primeiro relato que se apresenta, reporta-se aos primórdios do processo de consolidação da medicina científica, nos idos medievais. Na Idade Média, Mundinus (1275 – 1326) registrou em seus apontamentos sobre anatomia humana e de outros animais, datado de 1316, que a dissecação humana ia sendo pouco a pouco permitida, visto que o corpo ia perdendo o seu lugar sacrossanto aos olhos da Igreja e das gentes. Registrou, também, que se realizava, ocasionalmente, a secção pública de algum criminoso condenado (RHODES, 1985). Tal espetáculo público seria, na atualidade, eticamente, da ordem do inimaginável.

No segundo relato a apontar inadequações éticas, entra em cena uma representação estética que, na opinião de Rhodes (1985) se configurou como a primeira representação de um transplante cirúrgico. Trata-se da obra “Santos Cosme e Damião realizando o milagre de transplantar uma perna” (Figura 1), óleo sobre tela, datado de 1500, de autoria do pintor Alonso de Sedano:

La época medieval contiene mezclas extrañas. Naturalmente hubo muchos santos relacionados con las curaciones y los más famosos fueron los árabe-cristianos Santos Cosme y Damián (...) Existe um famoso cuadro de estos santos em el cual la pierna amputada de um hombre blanco es reemplazada por la de um negro – quizás uma de las primeras representaciones de transplantes [...] (RHODES, 1985).

Tal procedimento cirúrgico, se indispensável ao suporte de vida de um sujeito, naquele contexto histórico, haveria de significar uma experiência apavorante e cruenta para o mesmo, visto que a anestesia só viria a ser descoberta três séculos depois, mais precisamente em 1846, ocasião em que o cirurgião dentista Thomas Green Morton utilizou o éter sulfídrico pela primeira vez.

Isso aconteceu no anfiteatro cirúrgico do Massachusetts General Hospital (Boston – EUA) e, embora Morton fosse dentista, estava ali porque tinha idealizado um aparelho inalador de éter. O artefato foi criado a partir das várias experiências de Morton com o uso do éter inalado para realizar extrações dentárias sem dor. Imaginando a possibilidade de uma cirurgia sem dor, o dentista solicitou autorização para experimentar seu aparelho numa cirurgia de maior porte. O paciente foi um jovem de 17 anos, de nome Gilbert Abbot, que tinha um tumor no pescoço. Junto ao cirurgião John Collins Warren, Thomas Green Morton, participou da cirurgia, considerada um sucesso e a primeira experiência concreta de anestesia geral (THOMAS, 2009).

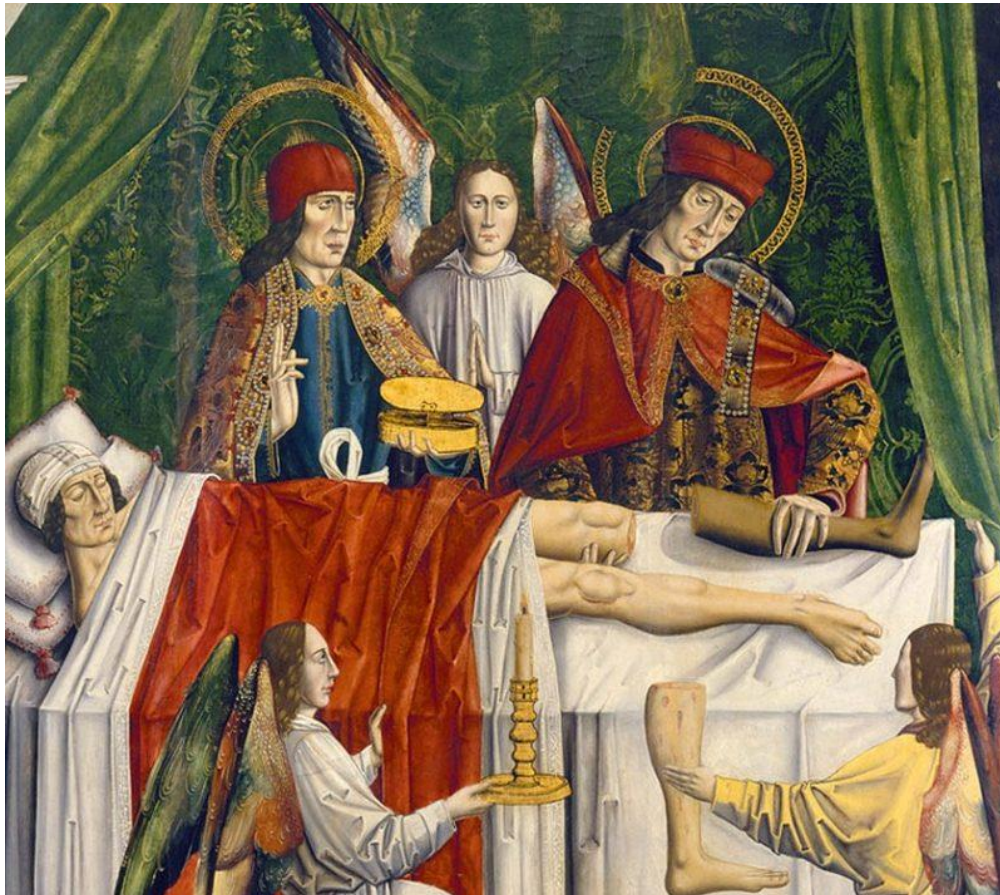


Figura 1. Santos Cosme e Damião realizando o milagre de transplantar uma perna, OST, por Alonso de Sedano, 1500.

Disponível em: <https://infovaticana.com/2014/09/26/santos-cosme-y-damian-2/>

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), que delinea os direitos humanos básicos, foi adotada pela Organização das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Foi esboçada principalmente pelo canadense John Peters Humphrey, também, com a ajuda de várias pessoas de todo o mundo.

Abalados pela recente barbárie da Segunda Guerra Mundial e com o intuito de construir um mundo sob novos alicerces ideológicos, os dirigentes das nações que emergiram como potências no período pós-guerra, liderados por Estados Unidos da América e União Soviética, estabeleceram, na Conferência de Yalta, na Rússia, em 1945, as bases de uma futura paz mundial, definindo áreas de influência das potências e acertando a criação de uma organização multilateral que promovesse negociações sobre conflitos internacionais, para evitar guerras e promover a paz e a democracia, e fortalecer os Direitos Humanos.

Embora não seja um documento com obrigatoriedade legal, serviu como base para os dois tratados sobre direitos humanos da ONU de força legal: o Pacto Internacional dos

Direitos Civis e Políticos e o Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e culturais. Continua a ser amplamente citado por acadêmicos, advogados e cortes constitucionais. Especialistas em direito internacional discutem, com frequência, quais de seus artigos representam o direito internacional usual.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas afirma que "Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade".

A ideia de "direitos humanos" tem origem no conceito filosófico de direitos naturais que seriam atribuídos por Deus, alguns sustentam que não haveria nenhuma diferença entre os direitos humanos e os direitos naturais e veem na distinta nomenclatura etiquetas para uma mesma ideia. Outros argumentam ser necessário manter termos separados para eliminar a associação com características normalmente relacionadas com os direitos naturais, sendo John Locke talvez o mais importante filósofo a desenvolver esta teoria.

As teorias que defendem o universalismo dos direitos humanos se contrapõem ao relativismo cultural, que afirma a validade de todos os sistemas culturais e a impossibilidade de qualquer valorização absoluta desde um marco externo, que, neste caso, seriam os direitos humanos universais. Entre essas duas posturas extremas situa-se uma gama de posições intermediárias. Muitas declarações de direitos humanos emitidas por organizações internacionais regionais põem um acento maior ou menor no aspecto cultural e dão mais importância a determinados direitos de acordo com sua trajetória histórica. A Organização da Unidade Africana proclamou em 1981 a Carta Africana dos Direitos Humanos e dos povos, que reconhecia princípios da Declaração Universal dos direitos Humanos de 1948 e adicionava outros que tradicionalmente se tinham negado na África, como o direito de livre determinação ou o dever dos Estados de eliminar todas as formas de exploração econômica estrangeira.

Mais tarde, os Estados africanos que acordaram a Declaração de Túnez, em 06 de novembro de 1992, afirmaram que não se pode prescrever um modelo determinado a nível universal, já que não podem se desvincular as realidades históricas e culturais de cada nação e as tradições, normas e valores de cada povo. Em uma linha similar se pronunciam a Declaração de Bangkok, emitida por países asiáticos em 23 de abril de 1993, e de Cairo, firmada pela Organização da Conferência Islâmica em 05 de agosto de 1990.

Também, à visão ocidental-capitalista dos direitos humanos, centrada nos direitos civis e políticos, como a liberdade de opinião, de expressão e de voto, se opôs, durante a Guerra Fria, o bloco socialista, que privilegiava a satisfação das necessidades elementares, porém que suprimia a propriedade privada e a possibilidade de discordar e de eleger os representantes com eleições livres de múltipla escolha.

Retomando o olhar à obra de Sedano, em atenção ao apelo bioético desta discussão, há de reparar que o paciente acamado é branco e o membro inferior esquerdo, a ser implantado, é preto. Porventura tratar-se-ia de uma “doação” de um servo muçulmano, oriundo do norte da África? E o que dizer do suplício do mesmo?

No contexto do século XVI, aquela intervenção cirúrgica não acarretaria conflitos éticos, tampouco se constituiria atentado aos direitos humanos: a Igreja e o Estado compreendiam que somente o cristão era humano, muçulmano era sub humano, porém, uma vez catequizado, tornar-se ia humano. Mas aquele sujeito, “doador” daquela perna, mesmo que fosse muçulmano, era preto. Isso o tornava irrecuperavelmente inumano, uma vez que, desprovido de alma, era considerado um animal de tração, não sendo, portanto, objeto de direitos humanos vigentes na época, tampouco, objeto da catequização (FANON, 2008).

O uso de servos, assim como crianças, foi muito comum na experimentação científica em saúde, “Data do século XVIII, o início sistemático dos experimentos, nos quais se utilizavam seres humanos, sendo os filhos e os servos dos médicos as cobaias mais utilizadas. Também crianças órfãs e abandonadas eram utilizadas em pesquisas médicas” (FARIAS, 2007).

O terceiro relato dá conta do “Estudo da sífilis não tratada de Tuskegee”, um estudo de coorte realizado pelo Serviço de Saúde Pública dos Estados Unidos no Instituto Tuskegee, no Condado de Macon, Alabama, EUA. Os 600 sujeitos participantes do estudo, todos eles negros, não foram esclarecidos a respeito da intervenção e, tampouco, assinaram qualquer termo de concordância com o estudo. Destes, 399, portadores de sífilis foram selecionados para que os estudiosos pudessem observar a progressão do quadro clínico, sendo, portanto, privados de tratamento específico para a doença, outros – saudáveis - serviram como grupo controle em relação aos infectados. O experimento foi interrompido em 1972, quando denunciado à imprensa. Ao final do estudo apenas 74 sujeitos estavam vivos; 25 tinham morrido em decorrência direta da sífilis, mas 100 morreram por complicações relacionadas à referida doença. Há de se considerar que 40 mulheres, esposas daqueles sujeitos adoecidos, foram infectadas e 19 de seus filhos nasceram com sífilis congênita (GOLDIM, 1999; FARIA, 2007).

O raciocínio sociológico é anterior ao fundamento da disciplina. A análise social tem origem no estoque comum do conhecimento da filosofia ocidental e foi realizada desde a época do filósofo grego Platão, se não antes. A origem da pesquisa (a coleta de informações de uma amostra de indivíduos) pode ser rastreada até pelo menos no Domesday Book em 1086 enquanto filósofos antigos como Confúcio escreveram sobre a importância de papéis sociais. Há evidências de sociologia precoce nos escritos árabes medievais. Algumas fontes consideram que Ibn Khaldun, um estudioso islâmico século XIV do norte da África (Tunísia), foi o primeiro sociólogo e pai da sociologia (veja Ramos do início da religião islâmica filosofia); seu *Mugaddimah* foi talvez o primeiro trabalho a avançar no raciocínio sócio-científico sobre coesão e conflito social.

A palavra *sociologia* (ou "*sociologie*") é derivada das origens latina e grega. A palavra latina: *socius*, "companheiro"; o sufixo *-logia*, "o estudo da" do grego *lógos* de *lógos* de *lógos*, *logotipos*, "palavra", "conhecimento". Foi cunhado pela primeira vez em 1780 pelo ensaísta francês Emmanuel-joseph Sieyès (1748-1836) em um manuscrito não publicado. A *sociologia* foi posteriormente definida de forma independente pelo filósofo francês da ciência, Auguste Comte (1798-1857) em 1838¹ como uma nova maneira de encarar a sociedade. Comte já havia usado o termo *física social*, mas que posteriormente foi apropriado por outros, principalmente o estatístico belga Adolphe Quetelet. Auguste Comte esforçou-se por unificar história, psicologia e economia por meio do entendimento científico do domínio social. Escrevendo logo após o mal-estar da Revolução francesa, ele propôs que os males sociais pudessem ser remediados através do positivismo sociológico, uma abordagem epistemológica descrita em *O curso de Filosofia Positiva* (1830-1842) e *Uma Visão Geral do Positivismo* (1848). Comte acreditava que um estágio positivista marcaria a era final, após fases teológicas e metafísica conjecturais, na progressão da compreensão humana. Ao observar a dependência circular da teoria e da observação na ciência e ao classificar as ciências, Comte pode ser considerado o primeiro filósofo da ciência no sentido moderno do termo.

Auguste Comte e Karl Marx (1818-1883) se propuseram a desenvolver sistemas cientificamente justificados na sequência da industrialização e secularização europeia, informados por vários movimentos importantes nas filosofias da história e da ciência. Marx rejeitou o positivismo comunista, mas, ao tentar desenvolver uma ciência da sociedade, passou a ser reconhecido como fundador da sociologia, à medida que a palavra ganhava um significado mais amplo. Para Isaiah Berlin, Marx, mesmo que não se considerasse um

sociólogo, pode ser considerado o "verdadeiro pai" da sociologia moderna", na medida em que alguém possa reivindicar o título".

"Dar respostas claras e unificadas, em termos empíricos familiares, às questões teóricas que mais ocupavam a mente dos homens na época, e deduzir delas diretrizes claras e práticas, sem criar vínculos obviamente artificiais entre as duas, foi a principal conquista da teoria de Marx. O tratamento sociológico dos problemas históricos e morais, que Comte e depois dele, Spencer e Taine, haviam discutido e mapeado, tornou-se um estudo preciso e concreto somente quando o ataque do marxismo militante fez de suas conclusões uma questão incômoda e, assim, fez a busca por evidência mais zelosa e a atenção ao método mais intensa".

Comte criou o termo "*sociologia*" em 1838 ao fundir as palavras "*lógos*" (= "*ciência*") grega e "*sócius*" (= "*comum*") latina. Em outras palavras, a sociologia foi por ele iniciada como uma ciência que estudava as associações.

Herbert Spencer (27 de abril de 1820 - 8 de dezembro de 1903) foi um dos sociólogos mais populares e influentes do século XIX. Estima-se que ele tenha vendido um milhão de livros em sua vida, muito mais do que qualquer outro sociólogo da época. Sua influência foi tão forte que muitos outros pensadores do século XIX, incluindo Émile Durkheim, definiram suas ideias em relação às dele. A Divisão do Trabalho na sociedade na sociedade de Durkheim é, em grande parte, um extenso debate com Spencer, de cuja sociologia, muitos comentaristas agora concordam, Durkheim emprestou extensivamente. Também um biólogo notável, Spencer cunhou o termo Sobrevivência do mais apto. Embora as ideias marxistas definissem uma vertente da sociologia, Spencer era um crítico do socialismo, além de forte defensor de um estilo de governo *laissez-faire*. As suas ideias foram observadas de perto por círculos políticos conservadores, especialmente nos estados Unidos da América e no Reino Unido.

A sociologia surge no século XIX como forma de entender essas mudanças e explicá-las. No entanto, é necessário frisar, de forma muito clara, que a sociologia é datada historicamente e que o seu surgimento está vinculado à consolidação do capitalismo moderno.

Esta disciplina marca uma mudança na maneira de se pensar a realidade social, desvinculando-se das preocupações especulativas e metafísicas e diferenciando-se progressivamente enquanto forma racional e sistemática de compreensão da mesma. Assim é que a Revolução Industrial significou, para o pensamento social, algo mais do que a

introdução da máquina a vapor. Ela representou a racionalização da produção da materialidade da vida social.

O triunfo da indústria capitalista foi pouco a pouco concentrando as máquinas, as terras e as ferramentas sob o controle de um grupo social, convertendo grandes massas camponesas em trabalhadores industriais. Neste momento, se consolida a sociedade capitalista, que divide de modo central a sociedade entre burgueses (donos dos meios de produções) e proletários (possuidores apenas de sua força de trabalho). Há paralelamente um aumento do funcionalismo do Estado que representa um aumento da burocratização de suas funções e que está ligado majoritariamente aos estratos médios da população. O desaparecimento dos proprietários rurais, dos artesões independentes, a imposição de prolongadas horas de trabalho, etc., tiveram um efeito traumático sobre milhões de seres humanos ao modificar radicalmente suas formas tradicionais de vida.

Não demorou para que as manifestações de revolta dos trabalhadores se iniciassem. Máquinas foram destruídas (ludismo), atos de sabotagem e exploração de algumas oficinas, roubos e crimes, evoluindo para a criação de associações livres, formação de sindicatos e movimentos revolucionários. Este fato é importante para o surgimento da sociologia, pois colocava a sociedade num plano de análise relevante, como objetivo que deveria ser investigado tanto por seus novos problemas intrínsecos, como por seu novo protagonismo político já que junto a estas transformações de ordem econômica pôde-se perceber o papel ativo da sociedade e seus diversos componentes na produção e reprodução da vida social, o que se distingue da percepção de que este papel seja privilégio de um Estado que se sobrepõe ao seu povo.

O surgimento da sociologia prende-se em parte aos desenvolvimentos oriundos da revolução industrial, pelas novas condições de existência por ela criada. Mas uma outra circunstância concorreria também para a sua formação. Trata-se das modificações que vinham ocorrendo nas formas de pensamento, originadas pelo Iluminismo. As transformações econômicas, que se achavam em curso no ocidente europeu desde o século XVI, não poderiam deixar de provocar modificações na forma de conhecer a natureza e a cultura.

Na segunda metade do século XIX, Hebert Spencer desenvolveu aquilo que chamou de "princípios da sociologia", que foram uma tentativa de torná-la uma ciência. A sociologia não é uma ciência de apenas uma orientação teórico-metodológica dominante. Ela traz diferentes estudos e diferentes caminhos para a explicação da realidade social. Assim, pode-se claramente observar que a sociologia tem ao menos três linhas mestras explicativas,

fundadas pelos seus autores clássicos, das quais podem se citar, não necessariamente em ordem de importância:

1. A positivista-fundamentalista tendo como fundador Auguste Comte e seu principal expoente clássico em Émile Durkheim, de fundamentação analítica e com um forte uso de fontes primárias;
2. a sociologia compreensiva iniciada por Marx Weber, de matriz teórico-metodológica hermenêutico-compreensiva; e
3. a linha de explicação sociológica dialética, iniciada por Karl Marx, que mesmo não sendo um sociólogo e sequer se pretendendo a tal, deu início a uma profícua linha de explicação sociológica.

Estas três matrizes explicativas, originadas pelos seus três principais autores clássicos, originaram quase todos os posteriores desenvolvimentos da sociologia, levando à sua consolidação como disciplina acadêmica já no início do século XX. É interessante notar que a sociologia não se desenvolve apenas no contexto europeu. Ainda que seja relativamente mais tardio seu aparecimento nos Estados Unidos da América, ele se dá, em grande medida, por motivações diferentes que as da velha Europa (mas certamente influenciada pelos europeus, especialmente pela sociologia britânica e positivista de Hebert Spencer).

Nos Estados Unidos, a Sociologia esteve de certo modo "engajada" na resolução dos "problemas sociais", algo bem diverso da perspectiva acadêmica europeia, especialmente a teuto-francesa. Entre os principais nomes do estágio inicial da sociologia norte-americana, podem ser citados: William I. Thomas, Robert E. Park, Martins Bulmer, Roscoe C. Hinkle, Pintirim Sorokin e Talcott Parsons. A sociologia, assim, vai debruçar-se sobre todos os aspectos da vida social. Desde o funcionamento de estruturas macrosociológicas como o Estado, a classe social ou longos processos históricos de transformação social, até o comportamento dos indivíduos num nível microsociológico, sem jamais esquecer-se que o ser humano só pode existir na sociedade e que esta, inevitavelmente, lhe será uma "jaula" que o transcenderá e lhe determinará a identidade.

Para compreender o surgimento da sociologia como ciência do século XIX, é importante perceber que, nesse contexto histórico social, as ciências teóricas e experimentais desenvolvidas nos séculos XVII, XVIII e XIX inspiraram os pensadores a analisar as questões sociais, econômicas, políticas, educacionais, psicológicas, com enfoque científico. O sociólogo dentro da organização intervém diretamente sobre os resultados da

empresa, contribuindo com os lucros e resultados da organização. Quando a organização é observada e estudada, podem se verificar as falhas e assim alterar seu sistema de funcionamento e gerar lucro.

O princípio metodológico abrangente do positivismo é conduzir a sociologia da mesma maneira que a ciências naturais. Uma ênfase no empirismo e no método científico é procurada para fornecer uma base testada para a pesquisa sociológica, com base no pressuposto de que o único conhecimento autêntico é o conhecimento científico, e que esse conhecimento só pode chegar por afirmação positiva por meio da metodologia científica.

Há muito que o termo deixou de ter esse significado; existem pelo menos doze epistemologias distintas que são chamadas de positivismo. Muitas dessas abordagens não se identificam como "positivistas", algumas porque elas mesmas surgiram em oposição a formas mais antigas de positivismo e outras porque o rótulo se tornou um termo pejorativo ao longo do tempo por estar erroneamente vinculado a um empirismo teórico. A extensão da crítica antipositivista também divergiu, com muitos rejeitando o método científico e outros buscando apenas alterá-lo para refletir os desenvolvimentos do século XX na filosofia da ciência. No entanto, o positivismo (amplamente entendido como uma abordagem científica para o estudo da sociedade) permanece dominante na sociologia contemporânea, especialmente nos Estados Unidos.

Loïc Wacquant distingue três grandes linhagens de positivismo: Durkheimian, Logical e Instrumental. Nada disso é igual ao estabelecido por Comte, que era único em defender uma versão tão rígida (e talvez otimista). Enquanto Émile Durkheim rejeitou muitos dos detalhes da filosofia de Comte, ele reteve e refinou seu método. Durkheim sustentou que as ciências sociais são uma continuação lógica das naturais para o domínio da atividade humana e insistiu que elas deveriam manter a mesma objetividade, racionalismo e abordagem da causalidade. Ele desenvolveu a noção de "fatos sociais" *sui generis* objetivos para servir como objetos empíricos únicos para o estudo da ciência da sociologia. Essa abordagem se presta ao que Robert K. Merton chamou: teoria médio especializado afirmações abstratas que generalizam a partir de hipóteses segregadas e regularidades empíricas, em vez de começar com uma ideia abstrata de um todo social.

As reações contra o empirismo social começaram quando o filósofo alemão Hegel manifestou oposição a ambos, o empirismo, que ele rejeitou como não crítico, e o determinismo, que ele considerou excessivamente mecanicista. A metodologia de Karl Marx tomou emprestado do dialetismo hegeliano, mas também uma rejeição do positivismo em favor da análise crítica, buscando complementar a aquisição empírica de "fatos" com a

eliminação de ilusões. Ele sustentou que as aparências precisam ser criticadas, e não simplesmente documentadas.

Os primeiros hermenêuticos como Wilhelm Dilthey, foram pioneiros na distinção entre ciências naturais e ciências sociais. Vários filósofos neo-kantianos, fenomenologista e cientistas humanos teorizaram ainda mais como a análise do mundo social difere da análise do mundo natural devido aos aspectos irreduzivelmente complexos da sociedade, cultura e ser humano. No contexto italiano do desenvolvimento das ciências sociais e da sociologia em particular, existem oposições ao primeiro fundamento da disciplina, sustentado pela filosofia especulativa de acordo com as tendências anti-científicas amadurecidas pela crítica do positivismo e evolucionismo, de modo que uma tradição progressista luta para estabelecer-se.

Na virada do século XX, a primeira geração de sociólogos alemães introduziu formalmente o anti-positivismo metodológico, propondo que a pesquisa se concentrasse em normas culturais humanas, valores e símbolos e processos sociais vistos de uma perspectiva resolutamente subjetiva. Max Weber argumentou que a sociologia pode ser descrita livremente como uma ciência, pois é capaz de identificar relações casuais da "ação social" humana - especialmente entre "tipos sociais" ou simplificações hipotéticas de fenômenos sociais complexos. Como não positivista, no entanto, Weber buscou relacionamentos que não são "históricos, invariantes ou generalizáveis" como os buscados por cientistas naturais. O sociólogo alemão companheiro, Fernand Tönnies, teorizou em dois conceitos abstratos cruciais com seu trabalho sobre "Gemeinschaft e Gesellschaft" (lit. *comunidade e sociedade*). Tönnies marcou uma linha nítida entre o domínio dos conceitos e a realidade da ação social: o primeiro deve ser tratado axiomáticamente e de maneira dedutiva ("sociologia pura"), enquanto o segundo empiricamente e indutivamente ("sociologia aplicada").

Relativamente isolado da academia sociológica ao longo de sua vida, Simmel apresentou análises idiossincráticas da modernidade mais reminescentes dos escritores fenomenológicos e existenciais de que Comte ou Durkheim, prestando particular atenção às formas e possibilidades de individualidade social. A sua sociologia se engajou em uma investigação neokantiana sobre os limites da percepção, perguntando "O que é a sociedade?" em uma alusão direta à pergunta de Kant 'O que é a natureza?'

A disciplina contemporânea da sociologia é teoricamente multiparadigmática, de acordo com as alegações da teoria social clássica. No bem citado levantamento da teoria

sociológica de Randall Collins ele retroativamente rotula vários teóricos como pertencentes a quatro tradições teóricas: Funcionalismo, Conflito, Interacionismo Simbólico e Utilitarismo.

A teoria sociológica moderna descende predominantemente dos relatos funcionalistas (Durkheim) e centrados em conflitos (Marx e Weber) da estrutura social, bem como a tradição interacionista simbólica que consiste em teorias estruturais de microescala e pragmatista das estruturas sociais. O ultimatismo, também conhecido como Rational Choice ou Social Exchange, embora frequentemente associado à economia, é uma tradição estabelecida na teoria sociológica. Por fim, como argumentado por Raewyn Connell, uma tradição que é frequentemente esquecida é a do darwinismo social, que traz a lógica da evolução biológica darwiniana e a aplica às pessoas e sociedades. Essa tradição geralmente se alinha ao funcionalismo clássico. Foi a posição teórica dominante na sociologia americana entre 1881 e 1915 e está associada a vários fundadores da sociologia, principalmente Hebert spencer, Lester F. Ward e Willian Granham Sumner. A teoria sociológica contemporânea mantém traços de cada uma dessas tradições e elas não são de modo algum mutuamente exclusivas.

Teoria social no século XX nos Estados Unidos, após o declínio das teorias da evolução sociocultural, nos Estados Unidos, o interacionismo da Escola de Chicago dominou a sociologia americana. Como Strauss descreve: "Não pensamos que a interação simbólica era uma perspectiva na sociologia; pensávamos que era sociologia". Após a Segunda Guerra Mundial, a sociologia convencional mudou para a pesquisa de Lazarsfeld na Universidade de Columbia e a teorização geral de Sorokin, seguida por Parsons na Universidade de Haverd. Por fim, "o fracasso dos departamentos [sociologia] de Chicago, Columbia e Wisconsin em produzir um número significativo de estudantes de pós-graduação interessados e comprometidos com a teoria geral nos anos de 1936 a 1945 foi uma vantagem para o departamento de Harvard".

Quando Parsons começou a dominar a teoria geral, seu trabalho referenciou principalmente a sociologia europeia - omitindo quase inteiramente citações da tradição americana de evolução sociocultural e do pragmatismo. Além da revisão de Parsons do cânon sociológico (que incluía Marshall, Pareto, Weber e Durkheim), a falta de desafios teóricos de outros departamentos alimentou a ascensão do movimento estrutural-funcionalista parsoniano, que atingiu seu crescimento na década de 1950, mas na década de 1960, estava em rápido declínio.

Na década de 1980, a maioria dos funcionalismos na Europa havia sido amplamente substituída por abordagens orientadas a conflitos e, para muitos na disciplina, o funcionalismo era considerado "tão morto quanto um dodó". "De acordo com Giddens, o

consenso ortodoxo terminou no final das décadas de 1960 e 1970, quando o meio termo compartilhado por outras perspectivas concorrentes cedeu e foi substituído por uma variedade desconcertante de perspectivas concorrentes. Essa terceira "geração" de teoria social inclui abordagens fenomenologicamente inspiradas, teoria crítica, etnometodologia, interacionismo simbólico, estruturalismo, pós-estruturalismo e teorias escritas na tradição da hermenêutica e da filosofia da linguagem comum " de Levi-Strauss.

Ainda que a sociologia tenha emergido em grande parte da convicção de Comte de que ela eventualmente suprimiria todas as outras áreas do conhecimento científico, hoje ela é mais uma entre as ciências. Atualmente, ela estuda organizações humanas, instituições sociais e suas interações sociais, aplicando mormente o método sociais. Esta disciplina tem se concentrado particularmente em organizações complexas de sociedades industriais assim como nas redes transnacionais e globalizadas que unificam ou associam fenômenos para além das fronteiras nacionais.

Ao contrário das explicações filosóficas das relações sociais, as explicações da sociologia não partem simplesmente da especulação de gabinete, baseada, quando muito, na observação causal de alguns fatos. Muitos dos teóricos que almejavam conferir à sociologia o estatuto de ciência buscaram nas ciências naturais as bases de sua metodologia já mais avançada e as discussões estistemológicas já mais desenvolvidas.

Dessa forma, foram empregados métodos estatísticos, a observação empírica e um ceticismo metodológico a fim de extirpar os elementos "incontroláveis" e "dóxicos" recorrentes numa ciência ainda muito nova e dada a grandes elucubrações. Uma das primeiras e grandes preocupações para com a sociologia foi eliminar juízos de valor feitos em seu nome. Diferentemente da ética, que visa discernir entre bem e mal, a ciência se presta à explicação e à compreensão dos fenômenos, sejam estes naturais ou sociais.

Como ciência, a sociologia tem de obedecer aos mesmos princípios gerais válidos para todos os ramos de conhecimento científico, apesar das peculiaridades não só dos fenômenos sociais quando comparados com os fenômenos de natureza, mas também, conseqüentemente, da abordagem científica da sociedade. Tais peculiaridades, no entanto, foram e continuam sendo o foco de muitas discussões, ora tentando aproximar as ciências, ora as afastando e, até mesmo, negando às humanas tal estatuto com base na inviabilidade de qualquer controle dos dados tipicamente humanos, considerados — sob esse ponto de vista — imprevisíveis e impassíveis de uma análise mais objetiva.

A lista de experimentações em humanos é longa e, certamente, muitas ficaram sem o devido registro histórico, notadamente as malsucedidas. As três descrições, que ilustram

esta discussão, anunciam o panorama. O elenco de casos, a partir do século XVIII – alguns repletos de insustentáveis ingerências antiéticas -, citados a partir de Pereira Filho (2014), dá conta disso:

- 1798: Edward Jenner, na Inglaterra, inocula pus em ferida de menino, que ficou imunizado contra a varíola;

- 1838: William Beaumont, nos EUA, publica estudo sobre digestão dos alimentos, elaborado a partir de observações feitas em um sujeito de 11 anos, portador de uma fístula digestiva decorrente de acidente por arma de fogo (tiro de mosquete);

- 1885: Albert Ludwig Neisser identifica a etiologia da gonorreia (*Neisseria gonorrhoeae*), a partir da inoculação da bactéria em mulheres profissionais do sexo, que eram suas clientes;

- 1888: Louis Pasteur, em Paris, usa crianças em experimentos antirrábicos, felizmente bem sucedidos;

- 1930, em Lubeck, na Alemanha, 75 crianças morrem decorrência de complicações

- Karl Brand (1904 – 1948), antes mesmo de se tornar médico particular de Adolph Hitler, já fazia experimento de envenenamento de humanos com gases tóxicos;

- Albert Sabin (1906 – 1993), testou os resultados da vacina oral contra poliomielite em sua filha e outras crianças. Felizmente, tratou-se de uma experiência bem sucedida, em substituição à vacina anterior, de uso intramuscular;

- Experimentos em seres na 2ª GM: experimentação com gêmeos, visando a modificação da cor dos olhos, congelamento/aquecimento, queimaduras por gás mostarda, experiências com ingestão de água do mar, testes com armas químicas, cirurgias de comando, efeito de bombas incendiárias sobre o corpo humano, tolerância a dor, medida a partir de vivissecção sem anestesia, dentre outras. O autor refere que os responsáveis por estas experimentações, criminosas, foram praticamente absolvidos (PEREIRA FILHO, 2014).

- O Código de Nuremberg, elaborado em 1947, foi o primeiro documento a impor limitação ético-jurídica às experimentações científicas não consentidas:

A primeira tentativa de refrear as ingerências desmedidas e, normalmente antiéticas, das ciências médicas sobre o corpo humano remonta ao Código de Nuremberg, elaborado, em 1947, como parte do julgamento do médico nazista Karl Brand que realizou pesquisas científicas desumanas com as vítimas do holocausto. O Código passou, então, a ser um marco na limitação ético-jurídica às intervenções científicas não-consentidas (STANCIOLI, apud FARIA, 2007).

- Ao Código de Nuremberg, seguiram-se várias diretrizes internacionais que buscaram limitar a atuação da ciência.

- 1978 – EUA, Relatório Belmont, elaborado pela Comissão Nacional para a Proteção dos Seres Humanos em Pesquisa Biomédica e Comportamental (Commission for the Protection of Human Subjects of Biomedical and Behavioral Research), constituída visando a “[...] identificação e delimitação dos princípios éticos básicos (Beneficência, Não-Maleficência, Autonomia e Justiça) aplicáveis à experimentação com seres humanos nas ciências do comportamento e na biomedicina (FARIA, 2007).

- 2002 – Edição do Guia Ético Internacional para pesquisas biomédicas envolvendo seres humanos, uma iniciativa do Conselho das Organizações Internacionais de Ciências Médicas (Council for International Organizations of Medical Sciences) (FARIAS, 2007).

- 2005 - a UNESCO publicou a Declaração Universal sobre Bioética e Direitos Humanos (FARIAS, 200716).

- No Brasil, na atualidade, a atividade de pesquisa envolvendo seres humanos é orientada pelas resoluções nº 466/2012 (BRASIL, 2012) e nº 510/2016 (BRASIL, 2016), que normalizam as pesquisas envolvendo seres humanos nas áreas de saúde e das ciências sociais, respectivamente.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tais resoluções estabelecem os parâmetros éticos para a pesquisa com seres humanos, em defesa dos sujeitos que são objeto das intervenções científicas no país, tendo em vista a beneficência, não-maleficência, justiça e autonomia, tradicionalmente consagrados como parâmetros da atividade científica.

3. REFERÊNCIAS

ABEND, G. The Meaning of 'Theory'. **Sociological Theory**, v. 26, n. 2, p. 173–199, 2008.

AKHTAR, S.W. The Islamic Concept of Knowledge. **Al-Tawhid: A Quarterly Journal of Islamic Thought & Culture**, v. 12, n. 3, 1997.

ALATAS, S. H. The Autonomous, the Universal and the Future of Sociology. **Current Sociology**, v. 54, p. 7–23, 2006.

ASA. American Sociological Association. **An Introduction to Sociology**. Disponível em <<https://www.asanet.org/sites/default/files/savvy/introsociology/Documents/Field%20of%20sociology033108.htm#whatis sociology>>. Acesso em 08/04/2021.

BARKAN, S. E. **Sociology: Understanding and Changing the Social World**, Brief Edition, 2016.

BERLIN, I. **Karl Marx: His Life and Environment**. 1ª ed. Londres: Thornton Butterworth, 1939.

BOBBIO, N.; MATEUCCI, N.; PASQUINO, G. Dicionário de política. 11ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução No. 510, de 07 de abril de 2016**. Brasília – DF, 2016.

BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução No. 466, de 12 de dezembro de 2012. Diretrizes e normas de pesquisa envolvendo seres humanos**. Brasília – DF, 2012.

BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. **Resolução No 196, de 10 de outubro de 1996**. Brasília – DF, 1996.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. Departamento de Atenção Básica. **Área Técnica de Dermatologia Sanitária. Dermatologia na Atenção Básica**. Brasília – DF, 2002.

CARVALHO, F. R. M. **Os direitos humanos, a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e o pensamento filosófico de Norberto Bobbio sobre os direitos do homem**. Disponível em <<https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-57/os-direitos-humanos-a-declaracao-universal-dos-direitos-hhumanos-de-1948-e-o-pensamento-filosofico-de-norberto-bobbio-sobre-os-direitos-do-homem/>>. Acessado em 24/09/2012.

COLEMAN, J. S.; THOMAS J. F. **Rational choice theory**. New York: Sage, 1992.

COLLINS, R. **Four Sociological Traditions : Selected Readings**. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1994.

CONNELL, R. **Southern theory: the global dynamics of knowledge in social science**. Polity Press, 2007.

COOLEY, C. H. **The Development of Sociology at Michigan**. In COOLEY, C. H. *Sociological Theory and Research*, being Selected papers of Charles Horton Cooley, New York: Henry Holt, 1930.

CU. Colgate University. **Sociology Major**. Disponível em <<https://www.colgate.edu/academics/departments-programs/departments-sociology-and-anthropology/academic-program/sociology-major#:~:text=Sociology%20is%20the%20scientific%20study,institutions%2C%20groups%2C%20and%20values.&text=In%20addition%2C%20students%20take%20courses,qualitative%20and%20quantitative%20research%20methods.>>. Acessado em 16/09/2017.

DHAOUADI, M. Ibn Khaldun: The founding father of eastern sociology. **International Sociology**, v. 5, n. 3, p. 319–335, 1990.

DIBBLE, V. **The Legacy of Albion Small**. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

DURKHEIM, É. **The Rules of Sociological Method**. 8ª ed, 1895.

ENAN, M. A. **Ibn Khaldun: His Life and Works**. The Other Press, 2007.

FARIA, R. E. S. **Experimentação científica com seres humanos: limites éticos e jurídicos**. (Dissertação) Mestrado em Direito - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FAURÉ, C.; GUILHAUMOU, J. **Sieyès et le non-dit de la sociologie: du mot à la chose**, in *Revue d'histoire des sciences humaines*. V. 15, Sorbonne, 2006.

FAURÉ, C.; GUILHAUMOU, J.; VALLIER, J.; WEIL, F. **Des Manuscrits de Sieyès. 1773–1799**. V. I e II, Paris: Champion, 1999 e 2007.

GABLER, J. **Sociology for dummies cheat sheet. Dummies**. Disponível em <<https://www.dummies.com/education/science/sociology-for-dummies-cheat-sheet/>>. Acesso em 16/09/2017.

GABLER, JAY. **Sociology For Dummies**. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20151201113458/http://www.dummies.com/how-to/content/sociology-for-dummies-cheat-sheet.html>>. Acesso em 08/04/2021.

GATES, W. E. The Spread of Ibn Khaldun's Ideas on Climate and Culture. **Journal of the History of Ideas**, v. 28, p. 415–22, 1967.

GOLDIM, J. R. **O Caso Tuskegee: quando ciência se torna eticamente inadequada**. Porto Alegre: HCPA/UFRGS: Núcleo Interinstitucional de Bioética, 1999. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/tueke2.htm>>. Acesso em 12/02/2021.

H. MOWLANA. Information in the Arab World. **Cooperation South Journal**, v. 1, 2001.

HABERMAS, J. **The Philosophical Discourse of Modernity: Modernity's Consciousness of Time**. Polity Press, 1990.

HALSEY, A.H. **A history of sociology in Britain: science, literature, and society**, Oxford: Oxford Univ. Press, 2004.

HAQUE, A. Psychology from Islamic Perspective: Contributions of Early Muslim Scholars and Challenges to Contemporary Muslim Psychologists. **Journal of Religion and Health**, v. 43, p. 357–377, 2004.

HASSAN, F. H. **Ibn Khaldun and Jane Addams: The Real Father of Sociology and the Mother of Social Works**. Faculty of Business Management Universiti Teknologi Mara, Malaysia. Disponível em: <<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.510.3556&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 08/04/2021.

HECHTER, M.; KANAZAWA, S. Sociological Rational Choice Theory. **Annu Rev Sociol**, v. 23, p.191–214, 1997.

HILL, M. R. **Harriet Martineau: theoretical and methodological perspectives**. Routledge, 2002.

HITZ, F. P. **Human source intelligence**. In: JOHNSON, L. K. Handbook of intelligence studies. Routledge, 2007.

ISA. **International Sociological Association Website**. Disponível em: <<https://www.isa-sociology.org/>>. Acesso em: 08/04/2021.

JBPML. Thomas Green Morton, o inventor da anestesia. **J Bras Patol Med Lab**, v. 45, n. 4, p. 1, 2009.

KAERN, M., PHILLIPS, B.S., COHEN, R.S. **Georg Simmel and Contemporary Sociology**. Springer Publishing, 1990.

KAHLE, L. R.; VALETTE-FLORENCE, P. **Marketplace Lifestyles in an Age of Social Media**. 1ª ed. Routledge, 2012.

LEVINE, D. **Simmel: On individuality and social forms**. Chicago University Press, 1971.

- LIMA, P. R. **Fundamentos filosóficos e sociológicos dos direitos humanos**. Brasília – DF: Unyleya Editorial e Cursos, 2021.
- LIZARDO, O. How cultural tastes shape personal networks. **American Sociological Review**, v. 71, n. 5, p. 778–807, 2006.
- LÖWY, M. **As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento**, Cortez Editora, 6ª ed, 1998.
- MACIONIS, J.; GERBER, L. **Sociology**. 7ª ed. Toronto: Pearson Canada, 2010.
- MILLER, D. **George Herbert Mead: Self, Language, and the World**. University of Texas Press, 2009.
- MITCHELL, G. D. **A new dictionary of sociology**, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- MORRISON, K. **Marx, Durkheim, Weber**. 2ª ed. Sage, 2006.
- NCCU. National Coordinating Committee for UDHR50. **Drafting and Adoption - The Universal Declaration of Human Rights**. Disponível em <<https://archive.is/20120919000037/http://www.udhr.org/history/overview.htm#selection-31.0-37.41>>. Acessado em 28/12/2008.
- OHCHR. **Office of the high commissioner human rights. About the Universal Declaration of Human Rights Translation Project**. Disponível em: <<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Introduction.aspx>>. Acessado em 06/04/2021.
- PASADENA CITY COLLEGE. **Sociology**. Disponível em <https://web.archive.org/web/20130628210810/http://www.pasadena.edu/student-services/counseling/graduation/documents/aa-t_sociology.pdf>. Acesso em 16 de setembro de 2017.
- PEREIRA FILHO, A. **Experimentação em seres humanos**. Ribeirão Preto: Abril, 2014.
- RHODES, P. **Introducción a la historia de la medicina**. Zaragoza – España: Editorial Acribia, 1985.
- RICKMAN, H.P. The Reaction against Positivism and Dilthey's Concept of Understanding. **The British Journal of Sociology**, v. 11, n. 4, p. 307-318, 1960.
- RINZIVILLO, G. **La scienza e l'oggetto : autocritica del sapere strategico**. Milano: Angeli, 2010.
- SCOTT, J.; MARSHALL, G. **A Dictionary of Sociology**, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SEDANO, A. **Santos Cosme e Damião realizando o milagre de transplantar uma perna**, OST, 1500. Disponível em: <<https://infovaticana.com/2014/09/26/santos-cosme-y-damian-2/>>. Acesso em 21/02/2021.
- SOCIOLOGY. **The American Heritage Science Dictionary**, 1997.
- SOCIOLOGY. In: **Dictionary.com**. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/sociology>>. Acesso em: 08/04/2021.
- SOYER, M.; GILBERT, P. Debating the Origins of Sociology Ibn Khaldun as a Founding Father of Sociology. **International Journal of Sociological Research**, v. 5, n. 1-2, 2012.
- TÖNNIES, F. **Community and Civil Society**, Cambridge University Press, 2001.
- VCU. Virginia Commonwealth University. **Sociology: A 21st Century Major**. Disponível em <<https://sociology.vcu.edu/undergraduate/sociology-a-21st-century-major/>>. Acesso em 08/04/2021.

WARDI, A. H. **A sociological analysis of Ibn Khaldun's theory : a study in the sociology of knowledge.** (Dissertação) Doutorado em Filosofia - Faculty of the Graduate School of The University of Texas, Austin, Texas, 1950.

WEBER, M. **From Max Weber: essays in sociology.** New York: Oxford University Press, 1946.

YUCA, M., SEU JORGE, CAPPELLETTI, U. **A carne.** In: FAROFA CARIOCA. Moro no Brasil. CD, álbum stereo. Brazil: Polygram, 1998.

A GENEALOGIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: NOS SÉCULOS XIX E XX

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Ao longo dos tempos a música brasileira pode ser contextualizada em três grandes períodos, a saber: Período Colonial, Período Romântico ou Imperial e Período Moderno. Entretanto, neste estudo, ao buscarmos resgatar aspectos desta genealogia musical estaremos destacando apenas elementos importantes do final do Período Romântico e centrando a nossa ênfase ao Período Moderno.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, História e Cultura.

ABSTRACT

Throughout time, Brazilian music can be contextualized in three major periods, namely: Colonial Period, Romantic or Imperial Period and Modern Period. However, in this study, when we seek to rescue aspects of this musical genealogy, we will be highlighting only important elements from the end of the Romantic Period and focusing our emphasis on the Modern Period.

Keywords: Popular Brazilian Music, History and Culture.

1. DESENVOLVIMENTO

1.1 A MÚSICA POPULAR NO PERÍODO COLONIAL

Apontamentos dos cronistas e viajantes, dando efetivas contribuições historiográficas, como referências da participação do elemento negro que será fundamental no aparecimento da música urbana do século XIX.

Esses cronistas relatavam os costumes culturais de uma sociedade considerada exótica e/ou primitiva. Descreviam as atividades musicais dentro da prática de memorar os

fatos relevantes da cidade. Relatos de festas eram muito comuns, como a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro. As cartas dos Jesuítas são uma das primeiras manifestações sobre os costumes musicais dos indígenas e sua estratégia de evangelização usando a Arte, a música será então um elemento imprescindível que possui relação com a sociedade, onde se transformar ela em um ato simbólico e renomado.

A função primordial da Arte,

[...] é objetivar o sentimento de modo que possamos contempla-la e entendê-la é a formulação chamada “experiência interior” da “vida interior” que é impossível atingir pelo pensamento do discurso (...) esses sentimentos podemos revelar através da música a emoção daquilo que amamos ou em face dos problemas que atingem uma sociedade, sentimentos de alegria, esperança, agonia, ou decepção diante da vida essas manifestações a arte como a música expressão sentimentos humanos diante daquilo que amamos diante da vida musical (LANGER,1997).

Segundo (SCALA,2020),

[...] A música é uma das formas de expressão da cultura popular que exerce uma importante função na construção de identidades na sociedade moderna. Ela conseguiu quebrar a barreira das diferenças culturais, possibilitando novas práticas sociais.

Antes de 1908 não dispomos de nenhuma investigação histórica crítica que reflita nossa historiografia musical ou que busque relacionar obras universais que tiveram influência sobre o pensamento historiográfico musical brasileiro. A música brasileira, desde o século XVI – ponto de partida de nossa colonização -, até o início do século XX, é órfã de uma genealogia:

Infelizmente não dispomos, também, de nenhuma genealogia das obras musicais, brasileiras e/ou universais, que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós. E aí incluiríamos os tratados teóricos, as atividades pedagógicas e as próprias condições objetivas, no plano sócio-cultural, de sua disseminação e influência relativa (DUPRAT, 1989).

Inúmeros autores fazem referências à música no período colonial: Fernão de Cardim, Pero Magalhães de Gandavo, Gabriel Soares de Souza, Padre Zepp, Jean de Lery, Saint Hilaire, Spix e Martius, entre outros; entretanto, nesse período, raramente existe uma transcrição musical. Esse período se prestou para a difusão dos estilos da época, que foram o renascimento, o barroco e o classicismo.

A cultura (musical, inclusive) e a literatura brasileira teriam surgido a partir do século XVI; no entanto, as mesmas foram sufocadas pelo regime colonial português. A respeito da cultura indígena, naquele contexto histórico, Magalhães, em 1836, afirma que:

[...] A cultura e a literatura brasileira teriam começado a definir-se já no século XVI. Que o despótico regime colonial português prejudicara o desenvolvimento autônomo e fecundo dessa cultura. Que as culturas indígenas no Brasil, não tivessem sido destruídas, teriam contribuído decisivamente para a cultura nacional (daí, o indianismo). Que a natureza brasileira, prodigiosa de vitalidade e beleza, seria altamente propícia a gênio criativo. E que a independência do Brasil exumando a contribuição indígena, podia constituir fator preponderante para a formação da cultura e da literatura brasileira (MAGALHAES apud DUPRAT, 1989).

No tocante à música dramática, Leeuwen e Hora (2008) observam que atualmente há uma crescente manifestação sobre os estudos da música no Período Colonial e após a chegada da Corte Portuguesa em 1808. O trabalho desses autores concentra-se na existência de repertório para a voz de soprano coloratura entre o final do século XVIII e início do XIX no Brasil, evidenciando que ao longo da história uma única cantora – Lapinha -, tem o seu nome guardado para a posteridade:

Iniciamos nossas investigações pelas peças profanas do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): o *Coro em 1808*, que contém uma dedicatória para a cantora Joaquina Lapinha e os dramas *Ulissea* e *O triunfo da América*. Ambas de 1809. Assim, é a partir das referências à atuação dessa cantora que iniciamos nosso trabalho de pesquisa, procurando identificar evidências da prática musical no período acima mencionado. Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida como Lapinha, foi uma cantora fluminense que atuou no Brasil e em Portugal. Segundo afirma ANDRADE (1967) e até o presente momento, esta cantora é “a única de quem a história guardou o nome” (LEEWEUN; HORA, 2008).

1.2 A MÚSICA POPULAR NO PERÍODO ROMÂNTICO

O Período Romântico coincidiu com a nossa independência político-social-cultural, contextualizado sob o signo do romantismo e sistematizado na literatura em 1836, pelo ideário de Domingos José Gonçalves de Magalhães, na edição do primeiro número da Revista Niteroy, no qual os tópicos nacionalistas não se circunscreveram ao campo literário, assim, houve uma sistemática na história musical, ficando evidente as repercussões de Magalhães na história e na historiografia musical brasileira, desde o período romântico e ainda hoje.

Através da música de salão intitulada “Lá no Largo da Sé”, de 1834, a música brasileira faz uso do próprio aproveitamento de Sigmund Newton, que em 1819 fez um lundum e de um caprichoso para o piano. Temos que evidenciar as óperas de Carlos Gomes que com o Guarani em 1870 representou uma nova fase no campo da cultura musical. Podemos evidenciar que o samba da Suíte Brasileira do paulista Alexandre Levy, marcou o processo das manifestações historiográficas de tendências próprias – romântico-nacionalistas com fundamentos no ideário de Magalhães.

Por fim, podemos evidenciar ainda, uma atitude historiográfica neste século romântico brasileiro, que parte da pena e da consciência de Araújo Porto Alegre. No primeiro artigo intitulado “Idéias sobre a música”, publicado no número um da revista “Nitheroy”, o autor destaca dois grandes centros de musica no Brasil: um na Bahia, onde predomina o Lundum; e Minas Gerais, onde impera a modinha. E uma outra importante ideia de preservação de registro musical da obra manuscrita do Padre José Mauricio Nunes Garcia, despertando um interesse posterior do Visconde de Taunay que, distingue o padre músico com uma prazerosa biografia (DUPRAT, 1989).

Até então, para a alta sociedade só era realizada a música operística da elite, que se difundia nos salões aristocráticos a valsa e a modinha. O estilo estrangeiro das polcas, *shottisshes* e quadrilhas, vindos para o uso das camadas médias e populares, e, sem perder de vista, o batuque, de exclusividade negra com um sabor próprio da África, formada da maioria mais baixa da camada populares do Rio de Janeiro:

[...] A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servirem à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos (TINHORÃO, 1969).

A festa do que depois seria o carnaval, era brincadeira de descontração nos lares das famílias, nas ruas pelos escravos e a ralé e depois ouve uma crescente euforia na estrutura social no país, a partir do surgimento de uma nova classe diversificada, na qual o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva. Com isso apareceram os ranchos, os blocos e os cordões, que precisavam de ritmos próprios: como a modinha e o samba.

Esses dois estilos de música, a marcha e o samba, foram produtos do carnaval resolvendo os problemas das festas coletivas, com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas desfavorecidas, não dispondo de recursos financeiros,

tiveram que criar uma nova forma de expressão, surgindo então os ranchos e os blocos para sair no carnaval.

Segundo outro compadre, o respeitado Ismael Silva em depoimento a Tinhorão, a partir de outubro, organizaram um bloco, sem licença da Polícia, para participar do carnaval fazendo samba todo ano inteiro. Os integrantes do bloco, intitulado “Deixa Falar”, logo foram taxados pelas senhoras bem favorecidas da sociedade carioca como vagabundos: bambas eles se reconheciam, no bom sentido da palavra, vagabundos não (TINHORÃO, 1998).

Esse novo estilo de samba urbano, produzido pela comunidade do Estácio, denominados conjunto habitacional popular, passou a ter boa aceitação musical de consumo, e assim, atraindo as grandes gravadoras como a Odeon, por exemplo-que manteve estúdio também em São Paulo sob o selo Parlophon-, comercializarem esse gênero musical, desde os primeiros da Casa Edison, passando pelas antigas receitas dos sambas amaxixados de Sinhô, e muitas vezes, esses discos eram fabricados pelos ecléticos músicos profissionais dispostos a praticar todas as novidades do próspero mercado fonográfico de música brasileira. A partir do início da década de 30, com a nova política econômica, que tinha um caráter burguês nacionalista incentivando o mercado interno a aproveitar nossas potencialidades, para a comercialização de discos nas comunidades populares como uma mercadoria industrial comum, isto cabe no samba de partido alto.

Esse novo modelo de música surgida nas grandes camadas populares da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1929, com o aparecimento da marca Brunswick, que aproveitou este estilo urbano de samba, para introduzir no mercado fonográfico, música tipicamente brasileira como: choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboabas, o novo samba do Estácio e dos morros, o samba carioca, e ainda as grandes batucadas reproduzidas em estúdio com instrumentos originais (TINHORÃO, 1998).

A história das escolas de samba foi um dos mais importantes fenômenos de associação espontânea popular no Brasil:

“(…) a escola de samba é basicamente, ‘a expressão de uma comunidade, entidade de união de moradores dos morros e subúrbios’, conforme lembra tão bem Sergio Cabral na contracapa de um dos discos (e confirma em seu importante livro)” (BAHIANA, 2006).

O primeiro esforço para a implantação de uma ópera nacional, foi a partir de 1857, no Rio de Janeiro, gerando as primeiras óperas em 1860, como a de “A morte de São João” de Eliza Álvares Lobo, de Itu e outra em 1861, a “Morte do Castelo”, de Antonio Carlos Gomes, seguindo a partir desta década, várias outras, valorizando assim, as músicas populares

urbanas nas composições de Basílio Itiberê da Cunha (O sertanejo, de 1869) e a própria “Cayumba”, dança de negros de Carlos Gomes de 1857 (DUPRAT, 1989).

A chave de ouro da história musical romântico-nacionalista, está na crítica de Alberto Nepomuceno, com o crítico Oscar Guanabara que em 1895 escreveu a nacionalização da canção erudita brasileira. Passou o século XIX e o romântico não floresceu. Diríamos que até a atualidade, estão vivas, militantes, alguns fatores socioculturais, políticos e econômicos, desvelando uma bandeira alternativa do nacional-romântico que: “(...) haja vistas ao conteúdo nacionalista e antropofágico de nossa revolução modernista; a toda a produção historiográfico-musical de Mario de Andrade” (DUPRAT, 1989).

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Música popular Brasileira diferencia-se por sua fertilidade. Sua história está atrelada ao nosso descobrimento. Onde os nativos – índios -, com seus instrumentos rústicos como a flauta e o bambu, os colonizadores portugueses que aqui quando chegaram atraíram músicos e instrumentistas. Os negros vindos do continente africano deixaram aqui influências de sua cultura materna, os seus mais variados estilos. Surgindo assim, um som eclético, que mistura vários ritmos que é a música brasileira.

3. REFERÊNCIAS

BAHIANA, A. M. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2006.

CANÇADO, T. M. L. O fator atrasado na música brasileira. **Per Musi**: v. 2, p. 5-14, 200.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

DUPRAT, R. Evolução da historiografia musical brasileira. **Revista Opus**: n. 1, v. 1, p. 32-36, 1989.

LEEWEUN, A. V.; HORA, E. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.17, p. 18-25, 2008.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1988.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular**: um tema em debate. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

A LINGUAGEM DA ARTE DA MÚSICA: UMA VISÃO GERAL DE SUA HISTÓRIA NO BRASIL

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Este estudo buscou revisar as duas concepções de Arte - pedagógica e reflexiva - forjadas ao longo da história e sua relação com o pensamento estético de resistência brasileiro. A partir dos anos 60, tal pensamento deu um propósito pedagógico à arte, incumbida da tarefa de crítica social e do engajamento político humano emancipatório: neste cenário determinado principalmente pelo Teatro do Oprimido, pelos novos filmes e pela canção de protesto de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, entre muitos outros.

Palavras-chave: Arte, Cultura de Resistência e História.

ABSTRACT

This study sought to re-visit the two conceptions of Art – pedagogical and reflective - forged throughout history and its relationship with the Brazilian aesthetic thought of resistance. From the 60's, such thinking has given a pedagogical purpose to art, charged with the task of social criticism and political engagement human emancipatory: in this scenario mainly determined by the Theater of the Oppressed, the new movies and the protest song by Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, among many others.

Keywords: Art, Culture of Resistance and History.

1. DESENVOLVIMENTO

Ao longo do tempo, duas concepções - pedagógica e reflexiva - marcaram a relação da Arte com a sociedade. A partir da década de 1960, o pensamento estético de esquerda brasileiro atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, confiando-lhe a tarefa de crítica social e política do engajamento emancipatório do homem: nesse cenário destacaram-se o Teatro do Oprimido, o Cinema Novo e a música protesto.

Este estudo buscou revisar as duas concepções de Arte pensadas em relação à sociedade: com o tempo, foram forjadas como pedagógicas ou reflexivas. Walter Benjamin

trouxe uma contribuição relevante para a teoria da Arte, analisando a relação entre a arte e o público na sociedade contemporânea: partindo do pressuposto de que a obra de arte possuía uma aura que com o tempo foi se perdendo devido à reprodutibilidade técnica.

Pois, Adorno na arte contemporânea tem sido utilizado, através dos produtos da Indústria Cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenhos animados, etc.) são caracterizados por ele, como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para ambos, pensamento e linguagem são inseparáveis. A partir da década de 1960, fortemente marcada pelo regime ditatorial, o pensamento estético brasileiro de esquerda atribuiu uma finalidade pedagógica à arte, confiando-lhe a tarefa de crítica social e política do engajamento emancipatório humano. O teatro do oprimido, a poesia de Ferreira Gullar, o Cinema Novo e a música de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento, entre tantos outros, se destacaram nesse cenário.

No que se refere ao Brasil, a instauração do golpe militar de 1964 submeteu o país a um período marcado pelo autoritarismo, pela anulação dos direitos constitucionais, perseguições, prisões, torturas e censura à mídia e às manifestações artísticas.

Por volta de 1968, em São Paulo, uma rua - Maria Antônia - ia na contramão, em um conflito hostil entre estudantes de esquerda (Faculdade de Filosofia) e estudantes de direita (Universidade Mackenzie). Depois foi a vez do bairro, dos outros bairros e, por fim, de toda a cidade grande. No Rio de Janeiro, e em outras grandes capitais, a situação não foi diferente, pois o regime militar começou a apresentar sintomas de endurecimento (SANTOS, 1998).

O caráter repressivo do Regime Militar Brasileiro se aprofundou com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968:

[...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os movimentos, artistas, eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002).

Sufocados pelos laços da repressão, os jovens da classe média alta do Rio de Janeiro e de São Paulo viram a possibilidade de protestar em festivais de música.

As letras das músicas classificadas para esses festivais foram submetidas à censura da Polícia Federal que as analisou e determinou alterações aos compositores e: “[...] as frases consideradas 'subversivas' ou de duplo sentido foram indicadas para modificação, em a fim de evitar medidas mais drásticas em relação aos seus autores” (FREIRE; AUGUSTO, 2008).

Os festivais de música popular brasileira serviram como espaço de divulgação de canções de protesto que buscavam expressar sentimentos contrários ao regime político, na tentativa de esclarecer a população sobre os problemas políticos e econômicos vividos pelo país (MOBY,1994).

Porém, outra interpretação pode ser possível em relação à ditadura e às festas: Freire e Augusto (2008) consideram que “[...] as festas eram 'permitidas' veladas pela ditadura, como forma de esconder sua imagem repressiva”.

No final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, uma tendência de protesto popular em defesa da liberdade de expressão eclodiu entre os jovens franceses e repercutiu em todo o mundo. Na América do Sul, onde muitos países viveram sob o regime militar exceto pelas ditaduras impostas pelo exército, a única forma de militância de protesto encontrada pela juventude foi uma música de grande impacto nacional (MOTTA,2001).

1.1 CONCEPÇÕES DE ARTE AO LONGO DA HISTÓRIA

Ao longo da história, duas grandes concepções, pedagógicas e expressivas, nortearam a compreensão da Arte (CHAUI, 1997). Muitos filósofos escreveram sobre arte, interpretando-a ora de uma perspectiva pedagógica, ora de uma perspectiva expressiva. Dentre esses muitos filósofos, neste capítulo, daremos atenção especial a Walter Benjamin e à questão da reprodutibilidade técnica.

Tais concepções - pedagógicas e reflexivas - foram inauguradas respectivamente por Platão e Aristóteles. A esse respeito, Chauí (1997) considera que,

A concepção platônica, que sofrerá alterações no curso da História sociocultural, considera a arte uma forma de conhecimento. A aristotélica, que também sofrerá mudanças no correr da história, toma a arte como uma atividade prática.

As primeiras considerações sobre arte foram elaboradas por Platão (437 aC - 347 aC), um dos principais pensadores gregos e que influenciou profundamente a filosofia ocidental (LEGRAND, 1986).

Para Platão, a arte está situada no nível mais baixo de conhecimento, uma vez que é a imitação imperfeita das coisas sensíveis, uma vez que as coisas sensíveis, por sua vez, são cópias imperfeitas de essências ou ideias inteligíveis. Em "A República", por exemplo, Platão expõe a pedagogia de uma cidade perfeita (CHAUÍ, 1997).

Aristóteles (384 aC - 322 aC), discípulo e rival de Platão, também elaborou considerações sobre a arte (LEGRAND, 1986).

Em rivalidade com Platão, a concepção aristotélica considera a arte como uma atividade prática de manufatura. Para Chauí (1997), a concepção aristotélica parte da diferença entre o teórico e o prático, resultante da diferença entre o necessário e o possível, tomando a arte como atividade fabril prática.

Situando a arte como uma atividade prática de manufatura, Aristóteles inaugura sua concepção reflexiva; uma arte concreta, a serviço do homem. No entanto, esse filósofo também contribuiu para consolidar o papel pedagógico da arte, em particular na tragédia:

Aristóteles, na Arte poética, desenvolve longamente o papel pedagógico das artes, particularmente a tragédia, que, segundo o filósofo tem a função de produzir a catarse, isto é, a purificação espiritual dos expectadores, comovidos e apavorados com a fúria, o horror e as consequências das paixões que movem as personagens trágicas. Essa função catártica é atribuída sobretudo à música (CHAUÍ, 1997).

As idéias de Aristóteles duraram muitos séculos. No século 19, essas ideias foram enriquecidas por duas contribuições importantes, a saber:

- 1º) A discussão sobre a utilidade social das artes - em particular da arquitectura e;
- 2) A afirmação sobre o carácter lúdico da arte, que passou a ser considerada um jogo, liberdade criativa, embriaguez, delírio e desejo de potência afirmativa na vida. É a contribuição de Nietzsche, para quem a arte é "um estado de vigor animal", "uma exaltação do sentimento de vida e um estimulante da vida" (CHAUÍ, 1997).

A concepção pedagógica da arte reaparece com Immanuel Kant (1724 - 1804), filósofo alemão que nasceu e viveu toda a sua vida na cidade de Königsberg, Alemanha (LEGRAND, 1986).

Para Kant,

[...] a função mais alta da arte é produzir o sentimento do sublime, isto é a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito (CHAUÍ, 1997).

Hegel valida a concepção pedagógica da arte ao reafirmar seu papel educativo, que se realiza em duas modalidades sucessivas, relacionadas à educação moral e à pureza da forma. Assim, a pedagogia artística de Hegel

[...] se efetua sob duas modalidades sucessivas: na primeira, a arte é o meio para a educação moral da sociedade (como Aristóteles havia mostrado a respeito da tragédia); na segunda, pela maneira como destrói a brutalidade da matéria, impondo-lhe a pureza da forma, educa a sociedade para passar do artístico à espiritualidade da religião, isto é, para passar da religião da exterioridade (os deuses e espíritos estão visíveis na Natureza) à religião da interioridade (o absoluto é a razão e a verdade) (CHAUÍ, 1997).

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vive o homem - diferente do iluminismo ou da concepção sociológica -, ele é um sujeito descentralizado que vive uma crise de identidade, pois velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nessa perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeito construídas e assumidas ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, tendo uma concepção individualizada em que o centro essencial do “eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com essa concepção ao passar pelas transformações de ideias, pensamentos, a partir de onde passou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que rompe com a concepção sociológica, quando é perturbado por mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em momentos diferentes.

Hall (2006) denomina esse fenômeno de ruptura sociológica de crise de identidade, em que as estruturas e processos centrais da sociedade moderna são abalados por referências que se fundamentam no mundo social. Esse fenômeno, denominado pelo autor de descentralização, tem características positivas, pois desmonta identidades estáveis do passado, mas abre novas possibilidades de serem criadas, produzindo sujeitos não mais como identidades fixas e estáveis, mas sujeitos fragmentados, com abertos, contraditórios, identidades inacabadas, sempre em processo, assim como sua própria história.

Assim, Hall (2006) entende que neste momento em que vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise permite aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, mas abertas ao novo, sem abrir mão da sua cultura, possibilitando a aprendizagem de novos conhecimentos, neste processo irreversível - denominado globalização -, aberto à diversidade. Assim, entendemos que é função da escola criar com os alunos um espaço de valorização do seu patrimônio cultural e para isso, consideramos a teoria dos lugares de memória - proposta por Nora (1984).

A teoria dos lugares de memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários ministrados por Nora na École Pratique de Hautes Etudes, em Paris, entre 1978 e 1981, sendo publicada em "Les Lieux de Mémoire", obra composta por quatro volumes. Referindo-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera importante inventariar os lugares onde a memória - cada vez mais ameaçada de desaparecer - ainda permanece encarnada.

O conceito de lugares de memória, tal como concebido por Nora (1992), foi o fio condutor do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários realizados por Pierre Nora entre 1978 e 1981, na École Pratique des Hautes Études - em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, teve início a edição de "Les lieux de mémoire", obra que, a partir da observação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventário dos lugares onde ainda permanecia de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Pierre Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, celebrações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

A ideia de patrimônio se confunde com a de direito legítimo. A bibliografia da ciência que visa estudar a cultura material e espiritual de um povo está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não se caracterizam como objetos separados de seus donos. Esses produtos nem sempre têm um símbolo de utilidade. Em alguns casos, servem a propósitos manuais, mas ao mesmo tempo absorvem significados mágico-religiosos e sociais, que têm sido chamados de "fatos sociais totais". No entanto, esses bens, de natureza econômica, moral, religiosa, mágica, política, jurídica, estética, psicológica e fisiológica. Eles integram, de alguma forma, extensões morais de seus donos, e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que vão além de sua condição de indivíduos.

Em relação à cultura, Laraia (2005) conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005).

Há que se considerar também que na concepção pedagógica atual, há uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993).

Mas afinal, o que é uma aura? Para Benjamin ele é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparência única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1994).

Nas sociedades tradicionais, na experiência do trabalho com o público havia um distanciamento e reverência entre cada obra de arte e o observador: aquela obra era única. Posto assim, Benjamin refere que nessas sociedades a obra de arte, sendo única, tinha o valor de culto:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994).

Ao longo dos anos, muitos avanços técnicos tornaram possível a reprodução da obra de arte, o que significou a destruição gradual de sua aura. Dentre esses avanços técnicos, na idade média, destaca-se a xilogravura e, no início do século XIX, a litografia, como forma de ilustração do cotidiano. A xilogravura permitiu que o desenho se tornasse reprodutivo e a litografia pela primeira vez permitiu a produção em massa como na xilogravura, mas na forma de criações sempre novas (BENJAMIN, 1994).

No entanto, Benjamin considera que a grande possibilidade de reprodução da arte só virá da invenção da fotografia:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Com o olho apreende mais depressa do que a mão

desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994).

A fotografia abre espaço para uma nova forma de reprodução da arte: um cinema inicialmente silencioso, já que a reprodução técnica do som começou depois da fotografia. O cinema surgiu como uma criação coletiva, já que um filme para ser lucrativo deveria atingir um público de milhões de pessoas no mundo inteiro. Por isso, nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem o seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1994).

No entanto, o autor considera que antes mesmo dos avanços tecnológicos que possibilitaram a reprodução massiva das obras, a arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994).

Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” não há referência à televisão como instrumento de comunicação de massa: há que considerar que o referido ensaio foi publicado em 1936 e que a morte de Benjamin ocorre em 1940. Apenas para esclarecer, a comercialização em grande escala do tubo de televisão ocorreu a partir de 1945.

Com o tempo, a arte, antes única, evoluiu de sua função ritual para o lugar do objeto de comunicação de massa. Nesse processo, a arte perdeu sua aura e, cada vez mais reproduzida, tem como base a política. Para Benjamin, o fim dessa aura significava uma possibilidade de libertação artística para uma sociedade europeia marcada por movimentos fascistas e totalitários; contexto histórico em que o presente ensaio foi escrito:

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994).

Para Benjamin, a reprodução serial de uma obra (as muitas cópias de um negativo de uma fotografia, por exemplo) gera, à medida que as técnicas são observadas, uma politização capaz de moldar o senso crítico de quem observa a cópia, a partir de que ele não é distinguido do original. A transformação da arte, no Capitalismo, em instrumento de destruição e opressão não se deve à reprodutibilidade da obra de arte, mas sim à sua apropriação indevida pelo referido sistema capitalista. Theodor Adorno, parceiro contemporâneo e intelectual de Walter Benjamin na Escola de Frankfurt, também deu uma contribuição notável para o campo teórico da Arte. Nascido Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903 - 1969), Theodor Adorno foi filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor. A música clássica e a indústria cultural, entre outras, foram objetos de estudo de Theodor Adorno. Se não fosse filósofo, Adorno certamente teria sido músico: tinha um interesse particular por essa expressão artística; sua iniciação musical se deu na infância - estimulada pela meia-irmã, uma talentosa pianista -, teve aulas de composição, na adolescência e, já adulto, na Universidade de Frankfurt (atual Universidade Wolfgang Goethe) além de musicologia, estudou filosofia, psicologia e sociologia. No campo da música, Adorno considera que ela, embora semelhante, não é uma linguagem, pois não possui um sistema de signos.

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de seqüência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A seqüência de sons converteu-se em lógica: existe certo ou errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se apreender da música. Ela não compõem nenhum sistema de signos (ADORNO, 2008).

Para este autor, na contemporaneidade a arte tem sido utilizada, através da Indústria Cultural, como forma de “enganar pelo apelo da felicidade veiculado pelos meios de comunicação. (ADORNO, apud BERTONI, 2001).

Os produtos da indústria cultural, assim como os meios de comunicação de massa (cinema, TV, desenhos animados, etc.) são caracterizados por Adorno como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários. Para Adorno, a racionalidade técnica é a

racionalidade do próprio domínio. A Indústria Cultural seria outra forma de expressar o totalitarismo moderno. A ideia da morte da arte convertida em mercadoria do capitalismo.

Benjamin e Adorno, sócios intelectuais da Escola de Frankfurt, tinham muitos pontos de confluência, mas também muitos pontos de divergência quando se tratava de Teoria da Arte. Tanto para o pensamento quanto para a linguagem, eles são inseparáveis. As ideias de Benjamin movem-se pela questão da morte da aura, ou seja, a perda do caráter único do objeto da obra de arte tradicional.

Adorno se refere à morte da arte nas sociedades capitalistas, na medida em que convertem cultura em mercadoria.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse contexto, surgiram no cenário brasileiro o teatro de Augusto Boal, a poesia de Ferreira Gullar e José Paulo Paes, o Cinema Novo e a música de protesto de Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Milton Nascimento, entre muitos outros.

3. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Fragmentos sobre música e linguagem. **Trans/Form/Ação**, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica - primeira versão**. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTONI, L. M. Arte, indústria cultural e educação. **Cadernos Cedes**, v. 21, n. 54, p. 76-81, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988**. São Paulo: Atlas, 1992

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

DEMO, P. **Participação é conquista: noções de política social participativa**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1993.

- FREIRE, V. L. B.; AUGUSTO, É. S. Flores derrotando canhões: festivais e canções de protesto. 2008. **XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**. Salvador, 2008.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, técnicas de amostragem e pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- LEGRAND, G. **Dicionário de filosofia**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MAUSS, M. **Ensaio sobre doação: forma e razão da troca em sociedades arcaicas**. In: MAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MOBY, A. **Placa fechada: música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)**. Rio de Janeiro: Open Work, 1994.
- MOTTA, N. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- NAPOLITANO, M. Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistências políticas e consumo cultural. **IV Congresso da Rama Latino-Americana da IASPM**. Cidade do México, 2002.
- NORA, P. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.
- SANTOS, M. C. L. **Maria Antônia: uma rua na contramão**. São Paulo: Nobel, 1998.

CLUBE DA ESQUINA: A "LOCAL" TO "GLOBAL" MOVEMENT

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

ABSTRACT

The starting point of this study will explore the music of Milton Nascimento and his fellow "movement" "Clube da Esquina", highlighting the relevance of all this work to the Brazilian culture. The aforementioned "movement" flourished in Minas Gerais at the height of one of the most critical periods in Brazilian contemporary history: the military dictatorship. Meanwhile, the "Clube da Esquina" - given the diversity of topics in his lyrics and his unique poetic - and then spread throughout the Brazilian cultural space. Speaking of "Clube da Esquina" is not an easy task because there is a painful absence or presence of this movement pale in studies dealing with popular music.

Keywords: Clube da Esquina, Brazilian Popular Music and History.

RESUMO

O ponto de partida deste pesquisa será explorar a música de Milton Nascimento e seu companheiro "movimento" "Clube da Esquina", destacando a relevância de todo esse trabalho para a cultura brasileira. O referido "movimento" floresceu em Minas Gerais no auge de um dos períodos mais críticos da história brasileira contemporânea: a ditadura militar. Nesse interesse, o "Clube da Esquina" - dada a diversidade de temas em suas letras e em suas poéticas singulares - e depois se espalhou pelo espaço cultural brasileiro. Falar em "Clube da Esquina" não é tarefa fácil, pois há uma dolorosa ausência ou pálida presença desse movimento nos estudos que tratam da música popular.

Palavras-chave: Clube da Esquina, Música Popular Brasileira e História.

1. INTRODUÇÃO

The starting point of this study will consist of the exploration of the musicality of Milton Nascimento and his companions of the "movement" "Clube da Esquina", highlighting the relevance of this work as a whole for Brazilian culture. The referred "movement" flourished in Minas Gerais at the height of one of the most critical periods in contemporary Brazilian history: the military dictatorship (BORGES, 1996). Meanwhile, the "Clube da Esquina" - given the

diversity of the topics covered in its lyrics and its poetic singularity - later spread throughout the Brazilian cultural space. In what way then do we look for a connection between Milton Nascimento (and the other participants of the “Clube da Esquina”) and the teaching of Art returning for children? The answer is found in Milton's own story (black child, adopted son, quiet creature, so equal to the children who frequent our schools on the periphery) and in the National Curricular Parameters (PCN). The National Curricular Parameters (PCN) - a document edited by the Ministry of Education and that offers the signals to build a national curricular reference for fundamental education -, within its many recommendations, guides educators to what.

[...] as crianças e os jovens deste país desenvolvam suas diferentes capacidades, enfatizando que a apropriação dos conhecimentos socialmente elaborados é a base para a construção da cidadania e da sua identidade, e que todos são capazes de aprender e mostrar que a escola deve proporcionar ambientes de construção dos seus conhecimentos e de desenvolvimento de suas Inteligências com suas múltiplas competências (BRASIL, 1998).

Such NCPs also recommend that urgent social issues - called Transversal Issues - should be developed in an interdisciplinary way in basic education (BRASIL, 1998). According to the aforementioned PCN, it is necessary that teachers act with the existing diversity among students and that with their previous knowledge serve as a source of learning of social communication and not just as a means of learning specific content (BRASIL, 1998). We understand that art in all its expressions has the potential to make the teaching-learning process more pleasant and interesting for students who attend school. In the same way, it is a space marked by social inequalities, for which art could contribute as a means for the formation of critical and reflective subjects, respectful of gender diversity, ecology and cultural issues. Hence, our interest in investigating, through the music of Milton Nascimento and based on artistic-plastic expressions, their social representations regarding the aforementioned issues.

2. CONSIDERATIONS ABOUT THE “CLUBE DA ESQUINA” AND MILTON NASCIMENTO

2.1 THE MUSICAL MOVEMENT “CLUBE DA ESQUINA”

Talking about the “Clube da Esquina” is not an easy task because there is a painful absence or pale presence of this movement in studies that deal with our popular music. To begin with, what was the movement called “Clube da Esquina”? Many club members avoid talking about him. According to García (2000), the expression “Clube da Esquina”,

[...] remete principalmente à relação entre o grupo e a cidade, para depois avaliar de que forma ela vai se recobrando de outros significados (ou deixa de significar!) ao se inserir em conjunturas diferentes como o ambiente da crítica nacional ou o mercado fonográfico internacional. O objetivo final é, deste modo, obter uma visão multifacetada que viabilize a compreensão desta formação específica no âmbito da história cultural brasileira.

García (2000) maintains that a club is a meeting place between colleagues, mediated by common norms, a state of equality, that is, therefore, that the number of members of the club is always limited. The rigor and quality of the rules characterize the club as "open" or "closed": "[...] in the case of the "Clube da Esquina", its "open" character was crucial for its identity, acting as a link mechanism between the local and the global "(GARCIA, 2000).

As for the corner, it immediately leads us to the idea of an urban landscape with its public space - streets, avenues, squares, parks - or private places of childhood games, places of youth meetings, a place passing cars and pedestrians:

[...] A esquina pontua a cidade com um ponto de interrogação. Assinala as suas outras possibilidades, interrompe, ainda que por um pequeno instante, o fluxo de carros e pessoas, a trajetória inquestionável do passante. Nela se faz possível à subversão de certo planejamento urbano, que quer lhe imputar apenas o papel de conformar a articulação de gente e veículos. Ela se transforma em local de parada, de conversa, de movimentos circulares de rumo indefinido, de suspensão do tempo dos atarefados. Ela se torna um espaço 'aberto' [...] (GARCIA, 2000).

The “Clube da Esquina” was a circle of friends who met in a small pub on the corner of Calle Divinópolis and Calle Paraisópolis, in a bucolic neighborhood of Belo Horizonte (Minas Gerais - Brazil) called Santa Teresa. She was part of that brotherhood, interested in music, cinema and poetry, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Moura Tavinho, the brothers Lô and Marcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes Nelson Angelo and Novelli, among others. In these meetings, washed down with a lot of beer, Milton Nascimento and his companions "[...] updated the concern of bossa nova, to fuse regional rhythms with sophisticated jazz, seeking

the creation of rich harmonies and the development of practices (musical) experimental "(NAVES, 2004).

It is at this point - the fusion of regional Brazilian rhythms with international rhythms such as jazz, Latin American songs and European progressive rock - that the "Clube da Esquina" differentiated itself from the existing Brazilian musical proposals. This alternation between regional and international rhythm allowed the "Clube da Esquina", in this universal opening,

[...] compor músicas harmonicamente complexas como Beijo partido, de Toninho Horta (acordes elaborados em encadeamentos complexos), relativamente simples como Trem azul, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (acordes elaborados em encadeamentos simples) ou bastante simples, como San Vicente, de Milton e Brant (acordes e encadeamentos simples) (GARCIA, 2000).

The "Clube da Esquina" was a circle of friends who met in a small pub on the corner of Calle Divinópolis and Calle Paraisópolis, in a bucolic neighborhood of Belo Horizonte (Minas Gerais - Brazil) called Santa Teresa. She was part of that brotherhood, interested in music, cinema and poetry, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Moura Tavinho, the brothers Lô and Marcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes Nelson Angelo and Novelli, among others. In these meetings, washed down with a lot of beer, Milton Nascimento and his companions "[...] updated the concern of bossa nova, to fuse regional rhythms with sophisticated jazz, seeking the creation of rich harmonies and the development of practices (musical) experimental "(NAVES, 2004).

It is at this point - the fusion of regional Brazilian rhythms with international rhythms such as jazz, Latin American songs and European progressive rock - that the "Clube da Esquina" differentiated itself from the existing Brazilian musical proposals. This alternation between regional and international rhythm allowed the "Clube da Esquina", in this universal opening,

[...] Com a direção musical de Lindolfo Gaya, e orquestrações de Almir Deodato e Wagner Tiso, o LP Clube da Esquina abre um novo caminho na música popular, revelando em suas canções um regionalismo de conotação universal, emocionando a todos que o ouvem, sentindo pulsar fortemente o espírito da tradição mineira tão bem revelada. Se a Tropicália trouxe para o Brasil o nosso sentimento nativista com as cores e a irreverência da Bahia, o Clube da Esquina consolidou um modelo de renovação musical, com um grupo de

notáveis poetas/compositores, demonstrando com competência a multiplicidade de nossas tradições artísticas realizando a trilha sonora de nossa nacionalidade, só que desta vez com um pouco de tutu, feijão com couve, torresmo e frango com quiabo, em vez do acarajé e vatapá, uai! (LISBOA JUNIOR, SI).

Entre los aspectos más destacados del antológico álbum "Clube da Esquina (1972), podemos destacar, por su nostalgia poética que nos hace recordar las cosas en Minas Gerais, la canción "Paisagem da Janela (Paisaje de la ventana), escrita por Lô Borges y Fernando Brandt, immortalizada por suavidad de la voz de Milton Nascimento, cuya letra habla de la iglesia, una pared blanca y un pájaro volando; todo esto visto desde una ventana lateral.

Otras canciones de ese álbum, ya por ser parte de nuestros clásicos contemporáneos, también merecen una mención: "O trem azul" (El tren azul), "Cravo e canela" (Clavo y canela), "Nada será como antes", "San Vicente" y "Cais" (NASCIMENTO, 1972).

El período 1974 hasta 1979, considerado de la consolidación del movimiento "Clube da Esquina se caracterizó por un aumento de la venta de discos de Milton Nascimento en el mercado de la música nacional y la activación (o re-activación) de carreras en solitario de algunos de sus miembros, en particular, Beto Guedes y Lô Borges (GARCÍA, 2000).

Este período es considerado por los críticos como de un gran coherencia y consistencia del grupo y tuvo como hecho importante el álbum doble "Clube da Esquina 2" (1978). Paradójicamente este período, por conflictos de orden artístico y metodológico, marca el inicio de la dispersión de los miembros del "Clube da Esquina". Muchos empezaron a desarrollar carreras independientes, actuando con menos frecuencia en los discos de los compañeros (GARCÍA, 2000).

Milton fue y sigue siendo la mayor referencia del movimiento "Clube da Esquina". Pero su influencia va más allá, Caetano Veloso (2008) afirma que "[...] La MPB post-bossa nova había llegado con rapidez y intensidad al mundo exterior en la persona de Milton Nascimento".

For Hall (2010), culture is part of everyday life, of changes, and is a fundamental aspect of human reality, as it is impossible to be discussed without being problematized as a concrete social process, where each individual has different attitudes and identities associated with the process of globalization in which we live today.

In the reflexive modernity in which we are, man - different from the enlightenment or sociological conception - is a decentralized subject who lives in an identity crisis, since old

identities are continually being replaced by new identities. In this perspective, Hall (2010) starts from three conceptions of subjects constructed and assumed throughout the historical process that determines the identities to know:

- The Enlightenment Subject:

It is the one that was centered, having an individualized conception in which the essential center of the "I" corresponded to its identity "[...] which energizes the first time when the subject was born and how he developed, even though he remained essentially (...) "(HALL, 2010). The subject of the Enlightenment, usually described as masculine, was understood as a full being, "endowed with the capacities of reason, conscience and action" (HALL, 2010).

- The sociological subject:

One who broke with the Enlightenment conception as he underwent transformations of ideas, thoughts, from where he began to interact with society. Thus put, "[...] the (sociological) subject still has an inner core or essence that is 'real me', but this is formed and modified in a continuous dialogue with the 'outer' cultural worlds and the identities that these worlds offer" (HALL, 2010).

- The postmodern subject:

One who breaks with the sociological conception, when he is disturbed by structured and institutional changes, assuming different identities at different times; in such a way that it has no fixed, essential or permanent identity.

Hall (2010) calls this phenomenon of sociological rupture an identity crisis, in which the central structures and processes of modern society are shaken by references that are supported by the social world.

This phenomenon is called by the author as decentralization, a process in which "[...] the subject of the Enlightenment, seen as having a fixed and stable identity, was decentralized, resulting in the subject's open, contradictory, unfinished, fragmented identities. postmodern" (HALL, 2010). It has positive characteristics because it dismantles stable identities from the past and opens up new possibilities of being created, producing subjects no longer as fixed and stable identities, but fragmented subjects, with open, contradictory, unfinished identities, always in process, as well as history itself of the same.

Thus, Hall (2010) understands that in this time in which we live, marked by globalization, this identity crisis is inevitable. Such a state of crisis allows subjects new positions of identification, making identities less fixed and unified, but open to the new, without giving up the culture of origin, making it possible to learn new knowledge, in this irreversible

process called globalization -, open to diversity. The exterior plays an important role in the formation of our identity, which is in the imaginary and is transmitted through culture.

Globalization, as an imposing and impersonal process that crosses contemporary society, transforms the world into a true global village, a world of equals. The challenge, therefore, to be posed will be to,

[...] ao invés de pensar no global como 'substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre 'o global' e 'o local'. Este local não deve naturalmente ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização" (HALL, 2010).

In this regard, Hall (2010) considers that globalization is unlikely to destroy national identities, but, simultaneously, produce new 'global' identifications and new 'local' identifications.

In this study, through interviews with the musicians participating in Clube da Esquina, we will seek through the testimonies of these subjects, to understand how this musical movement from the beginning circumscribed to the "local" Belo-Horizonte space opened up to a nationalization and a subsequent alignment with international music, identifying itself in terms of identity as a "new place".

- The study scenario will be the "Clube da Esquina":

- Study Universe:

The universe of the study will consist of the members of Clube da Esquina.

For the purpose of this study, he defined as "Member of the Clube da Esquina" the composers who participated as authors of the songs that composed the phonographic works "Clube da Esquina" (NASCIMENTO; BASTOS, 1972) and "Clube da Esquina 2" (NASCIMENTO; NOVELLI; BASTOS, 1978).

The following tables show the music of the aforementioned phonographic works and the respective authors of the lyrics.

Quadro 1. Clube da Esquina: songs and authors

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Tudo o que você podia ser	Lô Borges e Márcio Borges
02	Cais	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
03	O trem azul	Lô Borges e Ronaldo Bastos
04	Saidas e bandeiras nº.1	Milton Nascimento e Fernando Brant
05	Nuvem cigana	Lô Borges e Ronaldo Bastos
06	Cravo e canela	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
07	Dos cruces	Carmelo Larrea*
08	Um girassol da cor de seu cabelo	Lô Borges e Márcio Borges
09	San Vicente	Milton Nascimento e Fernando Brant
10	Estrelas	Lô Borges e Márcio Borges
11	Clube da Esquina nº. 2	Milton Nascimento e Lô Borges
12	Paisagem da janela	Lô Borges e Fernando Brant
13	Me deixa em paz	Monsueto* e Ayrton Amorim*
14	Os povos	Milton Nascimento e Márcio Borges
15	Saídas e bandeiras nº. 2	Milton Nascimento e Fernando Brant
16	Um gosto de sol	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
17	Pelo amor de Deus	Milton Nascimento e Fernando Brant
18	Lilia	Milton Nascimento
19	Trem de doido	Lô Borges e Márcio Borges
20	Nada será como antes	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
21	Ao que vai nascer	Milton Nascimento e Fernando Brant

Fonte: NASCIMENTO; BORGES, 1972.

* Estes compositores não fazem parte do Clube da Esquina, apenas assinam a autoria ou coautoria das canções.

Quadro 2. Clube da Esquina 2: músicas e autores. CD 1.

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Credo	Milton Nascimento e Fernando Brant
02	Nascente	Flávio Venturini e Murilo Antunes
03	Ruas da cidade	Lô Borges e Márcio Borges
04	Paixão e fé	Tavinho Moura e Fernando Brant

05	Casamento de negros	Música recolhida e adaptada do folclore chileno por Violeta Parra*; estrofe de Polo Cabrera*.
06	Olho d'água	Paulo Jobim e Ronaldo Bastos
07	Canoa, canoa	Nelson Angelo e Fernando Brant
08	O que foi feito de vera / O que foi feito de Vera	Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges
09	Mistérios	Joyce* e Maurício Maestro*
10	Pão e água	Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota
11	E daí? (A queda)	Milton Nascimento e Ruy Guerra*

Fonte: NASCIMENTO; NOVELLI; BASTOS, 1978.

* Estes compositores não fazem parte do Clube da Esquina, apenas assinam a autoria ou coautoria das canções

Quadro 3. Clube da Esquina 2: músicas e autores. CD 2.

Nº.	Nome da música	Autor(es)
01	Canção amiga	Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade*
02	Canción por la unidad latino-americana	Pablo Milané* e Chico Buarque de Hollanda*
03	Tanto	Beto Guedes e Ronaldo Bastos
04	Dona Olímpia	Toninho Horta e Ronaldo Bastos
05	Testamento	Milton Nascimento e Nelson Angelo
06	A sede do peixe (Para o que não tem solução)	Milton Nascimento e Márcio Borges
07	Léo	Milton Nascimento e Chico Buarque*
08	Maria, Maria	Milton Nascimento e Fernando Brant
09	Meu menino	Danilo Caymmi* e Ana Terra*
10	Toshiro	Novelli
11	Reis e rainhas do maracatu	Milton Nascimento, Novelli, Nelson Angelo e Fran
12	Que bom, amigo	Milton Nascimento

Fonte: NASCIMENTO; NOVELLI; BASTOS, 1978.

*: These composers are not part of the Clube da Esquina, they just sign the authorship or co-authorship of the songs.

2.2 MILTON NASCIMENTO: UMA SMALL BIOGRAPHY

Milton Nascimento, nationally recognized as an icon of Brazilian popular music, was born in Rio de Janeiro on August 26, 1942. Son of a maid named María do Carmo - poor and from the interior of Minas Gerais - Milton Nascimento lost his mother too early, victim of tuberculosis (SOUZA et al., 2010). Lilia, the youngest daughter of the couple for whom María del Carmen worked, spent most of her time with Milton - because the child's mother was already in an advanced stage of the disease. Thus, he assumed all the responsibility of caring for the child, who came to affectionately call Bituca. With the death of his mother, however, the boy, just over a year old, was sent to the interior of Minas Gerais, to be raised by his maternal grandmother. This meant great suffering for Lilia. When Lilia got married, she moved to Três Pontas, in the interior of Minas Gerais, and soon found a way to shelter the child, whom she adopted. Therefore, Milton lived all his childhood and adolescence in the interior of Minas Gerais and this was an important milestone in his musical production, since the lyrics of many songs that he composed speak of childhood feelings: the mountains, the trains, the plantations. of coffee, churches in a simple way. Milton was five years old when he won his first very simple musical instrument. Thus began the exploration of the harmonica that sounds simple and had nothing to attract attention. So far nothing strange, what could be exceptional sound in a simple harmonica, even more so, played by a five year old? His second musical instrument was a harmonica equipped with sharps and flats and the family realized that "the boy had the talent." However, it was with the accordion that Bituca gained fame as a child, even before the age of seven, an accordion that "[...] had no sharps or flats. The mechanism was to produce a musical note, when the accordion is opened and another to close it" (DUARTE, 2006).

The child's participation in music became more intense: Bituca would rehearse, sometimes alone, sometimes accompanied by his mother. Sometimes the boy would rehearse for hours on the balcony of his house. In another house, on the same street where the Bituca family lived, another boy also lived enchanted by music. His name, Wagner Tiso:

[...] Filho de uma conceituada professora de piano e acordeão chamada Walda Tiso, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. Quando ele próprio não estava escutando, ouvia os alunos de sua mãe (DUARTE, 2006).

Bituca's musical genius begins in his early childhood, since childhood he has invented his own stories and songs. And apparently his musical performances appealed to other children in town. Bituca also revealed himself to be a good storyteller. One of these stories sung by Bituca, "Porcolitro", became well known to the children of the city of Três Pontas. It was the story of a gallon of milk turned into a pig:

A idéia (de escrever a história) surgiu na casa da avó Pichú, ou melhor, na cozinha dela. Toda vez que ia lá, Bituca gostava de ver o movimento das brasas no fogão a lenha, das panelas, da vida quente da cozinha. Vários litros e latas de leite ficavam em cima do fogão. Ele ficava sentado num banquinho ao lado, observando os litros e imaginando como seria uma conversa entre eles. Ia para casa com isso na cabeça, até resolver transformar essa conversa em história. "Porcolitro era um leite muito safadinho, derramava sempre", começava assim. "Os outros litros falavam para ele: cuidado, você vai acabar sujando tudo. Mas o litro não estava nem aí, todo o dia fazia a mesma coisa. Até que um dia veio uma fada e transformou o litro em porco. Num Porcolitro" (DUARTE, 2006).

For eight years, Porcolitro captivated the imagination of Bituca and all the children of Três Pontas. From seven to fifteen years of age, Porcolitro - thanks to Bituca's talent - remained in the memory. However, the time was drawing near to leave the Porcolitro scene; Milton, little by little, leaving his childhood behind, and with it the Porcolitro, began to go through adolescence and walk the path of life.

Milton formed his first band when he was still a teenager: he was only fourteen years old and still living in Três Pontas. He participated in this group of four friends: Dida, Paul, Charlie and Vera. The group, called "Luar de Prata" (Light of the Silver Moon) was inspired by the American musical group The Platters.

The presentations of the group "Luar de | Prata", with Bituca in the voices, more and more frequent, so that the group would be known not only in Três Pontas, but throughout the region. The group went on to record two songs for The Platters. Milton, in addition to playing the accordion and harmonica, and voices, obtained from his maternal grandmother the instrument that would become his trademark: a guitar. Before long, Milton mastered the art of playing the guitar.

In his teens, in addition to studying, Bituca was working in his uncle Ávio's tailor shop and he also continued in "Luar de Prata". This type of professional activity as a tailor's assistant took little time. Shortly after his father - together with his uncle - he rented the "Radio Club de Três Pontas"; from then on, it became a family "business": the direction of the father, Bituca as a speaker and his brother Fernando in the administrative sector.

Little by little the group "Luar de Prata" ceased to exist because its members, with the exception of Milton, had moved to another city. Milton Nascimento has formed a new group, entitled "Milton and his ensemble", but the group was short-lived.

Milton was studying the second year of Commerce, in Três Pontas, when he was called to serve in the military service at the School of Sergeants at Arms (ESA), in the city of Três Corações. Três Corações is a city very close to Alfenas where Wagner Tiso's family lived. On weekends when Alfenas Milton was off duty, he traveled to meet his friend.

Living in Alfenas, Wagner Tiso founded a group appropriately called "W's Boys": all the members' names were with the letter W. Invited by Tiso to participate in the group on weekends, as a singer, Bituca had no choice but to change his name: Milton became Wilton.

Milton Nascimento's move to Belo Horizonte was when he was 20 years old. At that time Milton and the Tiso brothers - Wagner and Gileno - formed a musical trio called "Holiday." On that occasion, first Milton, then the brothers, were hired to work in the most famous musical group in Belo Horizonte, "Celio Balona". Immediately, Milton was hired as an established regular singer, where he remained for two years.

It was 1963. Milton continued to participate in the "Conjunto Célio Balona" and found time to form the group "Evolussamba. The "Evolussamba" sounded samba in a Japanese disco. Everything in this musical ensemble seemed to be highly improvised: rehearsals were held in a room in an apartment building called Levy - the residence of the parents of Marilton Borges, one of the ensemble members.

In 1964, at the beginning of March, several gray clouds hovered in the states of São Paulo and Minas Gerais, which brought thousands to the streets against the measures adopted by the Government. It sets in like a warm breeze, a rumor, the fall of the then President of the Republic, Jango, because of the military. After that month, the rumor became real. It was the beginning of a long and painful dictatorship in Brazil:

[...] Entre o primeiro disparo telefônico de (general) Mourão na madrugada de 31 de março de 1964 e o telefonema do general Castello Branco a um deputado amigo, informando que a fatura estava liquidada, no início da tarde de 1º de abril, passaram-se 32 horas (GASPARI, 2003).

March 31, 1964 marked the beginning of one of the most critical periods in our history. On the same day, a club opened on the mezzanine floor of the "Maleta Building" in Belo Horizonte, demonstrating that life continued in any case with or without dictatorship. Names

like Toninho Horta (brother of the respected musician Paulo Horta), Nelson Angelo, Lô Borges, Beto Guedes, among others, passed through the “Berimbau”. Listening or singing in this club was the dream of any musician in the city, since in this house he only played "beast". Thus, Wagner, together with Paulo Braga and Milton, formed the Berimbau Trio. "With this preparation they were invited to play in what was the most prestigious concert hall in Belo Horizonte.

The “Berimbau Trio” performances were scheduled at Night Club Berimbau d for every weekend. In the intervals of the group's presentation, Márcio Borges, who was in the audience, approached Milton. The boy's intellectual refinement allowed him to recognize the power of Milton in his coming-to-be a composer.

At that moment, the great composer was born. To the delight of Marcio Borges, Bituca proposed to his friend: "[...] Let's go to your house now. Grab a guitar, a paper and a pencil, let's start writing" (DUARTE, 2006). And then, in a rapture, he wrote three songs at once, "Paz do amor que vem" (the Ninth), "Gira, girou", and "Crença" (Convictions) ".

In 1964, in order to survive in Belo Horizonte, Milton still worked as an employee of a state company called Furnas. But his career as a typist was coming to an end: "[...] He left Furnas's office on time. He soon began to travel extensively (...) Rio de Janeiro and Sao Paulo" (DUARTE, 2006).

As was common in his time, Milton's insertion into the Brazilian popular music scene was through festivals. His first appearance as a singer was at the National Festival of Popular Music of TV Excelsior, São Paulo, in 1966, when he performed the song "Cidade vazia" (Empty city), written by Baden Powell. "Cidade vazia" obtained the fourth place and Milton, for his performance, won the first trophy of his career: the "Bronze Berimbau".

From the National Festival of Popular Music on TV Excelsior, Milton Nascimento - as well as other young performers and composers such as Gilberto Gil, Chico Buarque, and Danilo Caymmi Agostinho dos Santos - began to be known. Milton's performance at the festival was decisive: "[...] the news was that a singer with a beautiful voice and a different way of singing was painting in the piece. So it was that Milton began to be known as a singer" (DUARTE, 2006).

That same year, Elis Regina included in her CD "Elis", released by CBD-Philips, one of her songs - the "Canción do sal" was considered by critics as her first appearance as a major composer. With this song - and with the help of Elis - Milton Nascimento begins to gain prestige: "[...] it was not just another beautiful voice, it was an avant-garde composer, it was said" (DUARTE, 2006). Elis' help was decisive and it was through an invitation to television

(live). "On that occasion Elis made a duet with Milton in" *Canção do Sal* ", to a great ovation from the audience.

Milton Nascimento wrote "Irmão de fé" (Brother of faith), a song that entered the Berimbau de Ouro Festival. To his dismay, the song was disqualified in the first round: "After the experience of 'Irmão de fé', Milton Nascimento promised not to participate in a festival again, it was very frustrating to see a good beautiful song be declassified, be considered as inferior" (BORGES, 1996).

Living in São Paulo for almost a year, the situation was not good for Milton Nascimento: his income as a musician was not enough to cover his pension expenses" (DUARTE, 2006).

Pero en São Paulo, las cosas no mejoraban:

Ainda estava sem dinheiro e não via nem de longe como arranjá-lo a curto prazo; comia pouco e mal, sentia-se triste, arrasado, pensando se valia tudo aquilo (...) Chegou ao extremo de ficar uma semana inteira quase sem comer. Começou a enxergar mal, ter febre, calafrios, náuseas" (DUARTE, 2006).

As was common in his time, Milton's insertion into the Brazilian popular music scene was through festivals. His first appearance as a singer was at the National Festival of Popular Music of TV Excelsior, São Paulo, in 1966, when he performed the song "Cidade vazia" (Empty city), written by Baden Powell. "Cidade vazia" obtained the fourth place and Milton, for his performance, won the first trophy of his career: the "Bronze Berimbau".

From the National Festival of Popular Music on TV Excelsior, Milton Nascimento - as well as other young performers and composers such as Gilberto Gil, Chico Buarque, and Danilo Caymmi Agostinho dos Santos - began to be known. Milton's performance at the festival was decisive: "[...] the news was that a singer with a beautiful voice and a different way of singing was painting in the piece. So it was that Milton began to be known as a singer" (DUARTE, 2006).

That same year, Elis Regina included in her CD "Elis", released by CBD-Philips, one of her songs - the "Canción do sal" was considered by critics as her first appearance as a major composer. With this song - and with the help of Elis - Milton Nascimento begins to gain prestige: "[...] it was not just another beautiful voice, it was an avant-garde composer, it was said" (DUARTE, 2006). Elis' help was decisive and it was through an invitation to television (live). "On that occasion Elis made a duet with Milton in" *Canção do Sal* ", to a great ovation from the audience.

Milton Nascimento wrote "Irmão de fé" (Brother of faith), a song that entered the Berimbau de Ouro Festival. To his dismay, the song was disqualified in the first round: "After the experience of 'Irmão de fé', Milton Nascimento promised not to participate in a festival again, it was very frustrating to see a good beautiful song be declassified, be considered as inferior" (BORGES, 1996).

Living in São Paulo for almost a year, the situation was not good for Milton Nascimento: his income as a musician was not enough to cover his pension expenses" (DUARTE, 2006).

Pedi-lhe para gravar três das suas composições numa fita, a fim de poder escolher um para o seu próximo disco. Sem suspeitar de absolutamente nada, atendeu ao pedido do amigo e gravou numa fita "Morro Velho", "Maria, minha fé" e "Travessia" (DUARTE, 2006).

In possession of that tape, Agostinho dos Santos signed Milton and the three songs in the II FIC. It was through Elis Regina that Milton learned that he was enrolled in the II FIC and what was better, he was classified:

The winner of this festival was Guarabira Gutenberg, with the song "Margarida", but Milton Nascimento had a very positive balance: "Travessia" was ranked second, Milton won the award for Best Performer and was the most acclaimed artist of the festival. The singer's "hungry" days had come to an end. Milton paved the way for consecration. Only then has his audience grown and his record sales have become significant. However, according to Bahia's evaluation (2006) he turned professional. It was with the album "Los milagros de la Pesca", released in 1967 and which included live performances in the cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo, that Milton Nascimento became a great singer. In presenting "Minas", Milton had become a milestone in Brazilian popular music: his album was well received among a diverse audience - young people, students and seniors - both in the capitals and in the inner cities of Brazil. Milton started receiving letters from fans:

[...] - Parabéns, soube que você classificou três músicas no festival!
(...) Ah, então existe outro Milton Nascimento. – E ouviram a risada de Agostinho, que saía do prédio da Record. Não foi preciso maior explicação (DUARTE, 2006).

Eu me emociono demais quando vejo, nos shows, aquele monte de gente cantando as músicas (...) tanta gente diferente, estudante, garotada, gente mais velha. E nas cidades mais incríveis também, em Caxias do Sul, em Belém do Pará, em Santa Maria(...) Eu respondo, na medida do possível, eu respondo com muita cautela, pois é uma responsabilidade gigantesca (BAHIANA, 2006).

"Minas" was created at a time of great financial crisis in the life of Milton Nascimento, so that even he cannot understand how something so clear was created. This evaluation of the work appeared in an interview with Bahiana (2006): E acabou ficando um disco tão claro, não é! Você me diz que é claro, e eu acredito porque também acho. Mas ainda não sei como ficou assim, nem

como eu consegui fazer, pois no meio de todas as confusões, ainda tinha o problema das dívidas, dos credores na porta, que teve mesmo (...) até essa época, eu nunca tinha me tocado das coisas do dinheiro. Agora já está tudo bem, tudo nos lugares. Mas na hora, foi puro terror.

According to Bahiana (2006), the album "Minas" does not age with the years, since its repertoire is constantly revised and reinterpreted by new authors and interpreters, with their arrangements, the energy and the vigor of their repertoire. "Geraes" was a kind of continuity of "Minas". However, while "Minas" was faithful to his childhood - memories, landscapes, small churches and trains - "Geraes" incorporated elements of the music of America. The critically acclaimed result was a fusion of rhythms:

[...] Violas, violões e acordeão, tocado pelo mestre Dominginhos, davam o tom rural, enquanto as flautas, charango, tiple e bandolim coloriam de Latino-América as montanhas de Minas. Tudo com muita percussão, vozes, coros, piano, bateria, cordas... (DUARTE, 2006).

Many friends were invited to the recording of "Geraes". This only served to certify the reputation of Milton Nascimento, since some of them - already known - were there only to be part of the choir. A mix of famous and anonymous voices. There were friends from all over: people from the time of the "Clube da Esquina", all the participants of "Som Imaginário" (Imaginary Sound, now deceased), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii and others. Chico Buarque's participation occurred in an unusual way in this chorus, unable to reject:

Estava no estúdio da Polygram, na Barra da Tijuca, ensaiando algumas músicas com Francis Hime, arranjador de seu novo disco, quando Bituca apareceu na porta e disse:

- Vou gravar essa música (O que será).

Chico, espantado porque aquilo não tinha sido um pedido ou uma sugestão, mas uma ordem expressa, respondeu:

(...) Não havia pensando em convidar Bituca, mas ao ouvi-lo falar daquele jeito, descobriu que era tudo o que queria sem saber: Milton Nascimento gravando num disco seu (DUARTE, 2006).

He also participated in "Geraes" Mercedes Sosa, who made a duet with Milton Nascimento in "Volver a los seventeen" (written by Violeta Parra). The "Grupo Água", participated in the songs "Caldeira" (Caldera), "Promesas do sol" (Promises of the Sun) and "Minas Gerais". Clementina de Jesús participated in the duet "Circo Maribondo" (Circo Avispa). One of the songs that mixes the traditional way of being a miner with Latinity is "Lua girou" (Moon turned) (NASCIMENTO, 1976).

Lua Girou

A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
A lua girou girou
Traçou no céu um compasso
Eu bem queria fazer
Um travesseiro dos seus braços
Eu bem queria fazer
Travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Um travesseiro dos meus braços
Só não faz se não quiser
Sustenta palavra de homem
Que eu mantenho a de mulher
Sustenta a palavra de homem

3. FINAL CONSIDERATIONS

As in the previous song, Milton Nascimento's life also rotates and experiences phases like the Moon. Little Bituca was getting depressed when he lost his mother and was sent to Juiz de Fora. Without all the devotion of Lilia, her new mother, the story we are telling would be like the story of many children left to their own devices.

When, together with Lilia and her husband, Bituca takes the train to Três Pontas (Minas Gerais), the boy experiences his growth phase. And more and more, it becomes crowded. Full of affection from his parents and also full of creativity, to discover Porcolitro and music.

Finally, Bituca opens up to the new. When he goes to live in Três Corações (Minas Gerais), where he served in the army, he becomes Wilton. Then, in Belo Horizonte, he was (again) Milton. And, in this process, you come to a path called the world.

4. REFERENCES

- AUTOR DESCONHECIDO. **Peixinhos do Mar**. In: Sentinela. Rio de Janeiro: EMI, 1980.
- BAHIANA, A. M. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Ed. 70, 2009.
- BORGES, L.; BRANDT, F. Paisagem da janela. In: **Clube da Esquina 1**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972.
- BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- DEL PRIORE, M. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUARTE, M. D. P. R. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GARCIA, L. H. A. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. (Dissertação) Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- GASPARI, E. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2010.
- JODELET, D. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, D. Representações sociais. Rio de Janeiro: Eduerj; 2001.
- LISBOA JUNIOR, L. A. **A história da MPB**: 100 discos fundamentais da música popular brasileira. Disponível em: <www.luizamerico.com.br>. Acesso em: 4/06/2010.
- MINAYO, M. C. S. **Ciência, técnica e arte**: o desafio da pesquisa social. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MORRE. **A Voz Da América Latina**. Vitória: A Tribuna, 5/10/2009.
- MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro. Zahar, 1978.
- MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2004.
- NASCIMENTO, M. **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1978.
- NASCIMENTO, M. **Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico**. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M.; BORGES, M. Gran Circo. In: **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-SONGS, 1975.

NASCIMENTO, M.; BRANDT, F. Maria, Maria. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1978. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, M.; BASTOS, R. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972.

NAVES, S. C. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 19ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SCHIELE, B.; BOUCHER, L. **A exposição científica: uma maneira de representar a ciência**. In: JODELET, D. As representações sociais. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

SOUZA, A. C.; et al. Minas & Geraes: um lugar de memória na biografia musical de Milton Nascimento. **Rev Expressão**, v. 41, n. 1, p. 97–116, 2010.

SPINK, M. J. P. **Desvelando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais**. In: JOVCHEALOVITCH, S., GUARESCHI, P. Textos em representações sociais. Petrópolis: Vozes; 1994

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

INTERLÚDIO – SÓCRATES E A MAIÊUTICA IMPRESSÕES

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitoria, Espirito Santo, Brasil.

RESUMO

Em Teeteto, um dos diálogos platônicos, cinco personagens entram em cena: Terpsião, Euclides, Sócrates, Teodoro de Cirene e Teeteto. O substrato da discussão da obra é o conhecimento Interlúdio - Sócrates e a maiêutica.

Palavras-chave: Sócrates, Teeteto e Filosofia.

ABSTRAT

In Teeteto, one of the Platonic dialogues, five characters enter the scene: Terpsion, Euclid, Socrates, Theodore of Cyrene and Teeteto. The substrate for the discussion of the work is the Interlude - Socrates knowledge and the maieutics.

Keywords: Socrates, Teeteto and Philosophy.

1. INTRODUÇÃO

Terpsião e Euclides participam apenas do diálogo introdutório, cabe a eles anunciar Teodoro, Platão e Teeteto. O jovem Teeteto, discípulo de Teodoro, é o interlocutor de Sócrates. De início, Teodoro é chamado “a depor sobre quem de seus jovens alunos de geometria, seus alunos de Atenas, não de Cirene, se faz digno de menção. Não demora a que Teodoro de atenha ao caso de Teeteto [...] Teeteto é então chamado pra junto de Sócrates” (ALENCAR, 2018).

O que é o saber, pergunta inicial de Sócrates a Teeteto, marca o início do diálogo. A essa questão são apresentadas ao longo da obra três respostas, que irão constituir o diálogo:

1. Primeira resposta (151e-187a) — “O saber é sensação”;
2. Segunda resposta (187a-201c) - O saber é opinião verdadeira.
3. Terceira resposta (201 d-210): “a opinião verdadeira com logos é saber”.

A que, perante estas três respostas, Sócrates pondera ser impossível definir o saber (PLATÃO, 2010).

O desafio da tarefa acadêmica aqui posta é o de se destacar e discorrer sobre um fragmento de discurso da obra Teeteto considerado instigante; a escolha se deu por aquele no qual Sócrates justifica seu filosofar tal qual um processo de dar à luz ao saber, interlúdio - Sócrates e a maiêutica (arte do auxílio ao parto).

2. DESENVOLVIMENTO

Nos tempos atuais, a arte do partejar é uma competência de médicos obstetras e obstetizas. Nos países em desenvolvimento, no entanto, a atenção à mulher em trabalho de parto muitas vezes vem sendo conduzida por mulheres denominadas parteiras curiosas, cujo ofício é aprendido por tradição oral. Tais parteiras sempre existiram ao longo da história da humanidade: essas mulheres ajudam as grávidas a darem à luz – expressam universal para denominar o nascimento de crianças.

Então, engraçadinho, nunca ouviste que eu sou filho de Fenárete, a mais famosa e hábil parteira?

Então Teeteto disse: Já ouvi isso, de facto. Socrates fala que não ouviste que eu próprio pratico essa arte?

Teeteto responde a socrates: eu nunca. Então Socrates responde — Pois fica sabendo que sim. No entanto, não me denuncies aos outros, pois é segredo que possuo esta arte, meu caro. Não é isso que dizem de mim, pois não sabem, mas afirmam que sou muito esquisito e causo perplexidade aos homens. Também não ouviste isto?

Teeteto então - Sim.

Socrates — E devo dizer-te a causa?

Teteto — Com certeza.

Socrates — Tem em mente tudo aquilo que é ser parteira e compreenderás facilmente o que quero. Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos.

Teeteto — Absolutamente.

Socrates — Dizem que a culpa é de Ártemis, que, não tendo tido filhos, lhe calhou em sorte ser a protectora dos nascimentos. E certamente que não deu o trabalho de parteira às que eram estéreis [c], por a natureza humana ser mais fraca para adquirir uma arte na qual não tem experiência. E assim atribuiu àquelas que com a idade se tornaram incapazes de ter filhos, honrando a semelhança consigo.

Teeteto — É provável.

Socrates — Portanto, não só é provável, como até necessário que sejam as parteiras e não outras a reconhecer mais facilmente as que estão grávidas?

Teeteto - Sim.

Socrates— Também são as parteiras que dão medicamentos e podem usar encantamentos [d] para provocar as dores de parto e, se quiserem, podem fazê-las acalmar, levando a darem à luz as que estão com dores de parto e ainda, se lhes parece que se deve abortar um nascituro, provocam o aborto?

Teeteto — Assim é.

Socrates — E será que te apercebeste de outra coisa sobre elas, isto é, que são as mais hábeis casamenteiras, visto serem as que sabem tudo sobre o tipo de mulher necessário para aquele tipo de homem, a fim de dar à luz as crianças mais excelentes?

Teeteto — Não sei absolutamente nada disso.

Socrates — Mas fica a saber que têm mais orgulho nisso do que em cortar o cordão umbilical [e]. Reflecte, então. Pensas que a arte que cultiva e colhe os frutos da terra é a mesma que a que tem o conhecimento de qual é a terra boa para um determinado vegetal e qual a semente que se deve rejeitar, ou é outra arte?

Teeteto — Não; penso que é a mesma.

Socrates — E, no caso das mulheres, meu caro, pensas ser esta arte diferente da da colheita?

Teeteto — Não me parece que assim seja.

Socrates - Pois não. Mas, por causa de uma prática iníqua e rude de união entre homem e mulher — a que se chama proxenetismo -, as parteiras, por serem honestas, evitam ser casamenteiras, receando que, por causa de uma, sejam acusadas da outra. Pois, efectivamente, é apenas às parteiras que é também adequado recomendar para o casamento, com correcção.

Teeteto. - Parece que sim.

Socrates - Portanto, por grande que seja a função das parteiras, é menor do que a minha. Pois não é atributo das mulheres dar à luz, umas vezes, fantasias [b], outras, o que

é real, não sendo isso fácil de diagnosticar. Pois, se fosse atributo das mulheres, não seria, para as parteiras, o maior e mais belo trabalho distinguir o real do irreal? Não pensas assim?

Teeteto - Penso.

Socrates — Pois, nesta minha arte de dar à luz, coexistem as outras todas que há na outra arte, diferindo não só no facto de serem homens a dar à luz e não mulheres, mas também no de tomar conta das almas e não dos corpos dos que estão a parir. E o mais importante desta nossa arte está em poder verificar completamente se o pensamento do jovem pariu uma fantasia ou mentira, ou se foi capaz de gerar também uma autêntica verdade. Pois isto é o que justamente a minha arte partilha com a das parteiras: sou incapaz de produzir saberes. Mas disso já muitos me criticaram, pois faço perguntas aos outros, enquanto eu próprio não presto declarações sobre nada, porque nada tenho de sábio; e o que criticam é verdade. A causa disso é a seguinte: o deus que me obriga a fazer nascer, impediu-me de produzir, Não sou, portanto, absolutamente nada sábio, nem tenho nenhuma descoberta que venha de mim, nascida da minha alma; mas aqueles que convivem comigo, a princípio alguns parecem de todo incapazes de aprender, mas, com o avanço do convívio, todos aqueles a quem o deus permite, é espantoso o quanto produzem, como eles próprios e os outros acham; sendo claro que nunca aprenderam nada disto por mim, mas descobriram por si próprios e deram à luz muitas e belas coisas. No entanto, o deus e eu é que fomos a causa do parto. E isto é evidente; já muitos que o ignoram e atribuem a causa a si próprios, me olharam com desprezo, e, quer por convicção própria, quer persuadidos por outros, afastaram-se mais cedo do que deviam. Depois de se afastarem, fizeram abortar as coisas que ainda restavam, por causa das más companhias e, alimentando-as mal, destruíram as que eu tinha feito nascer, preferindo a mentira e as fantasias à verdade, acabando por parecer ignorantes, tanto a si próprios, como aos outros. Um deles foi Aristides, filho de Lisímaco, e sem dúvida muitos outros. Estes, mal chegam, ligam-se ao meu convívio e fazem coisas espantosas; a alguns, o génio que me assiste impede-me de me juntar, a outros permite, e esses começam outra vez a melhorar. Os que se associam a mim sofrem algo idêntico às mulheres que estão a dar à luz: de facto, têm dores de parto e ficam cheios de dificuldades, durante noites e dias, e muito mais do que elas; mas a minha arte tem o poder de provocar esta dor de parto e de a fazer parar. E com estes passa-se o mesmo. A uns, Teeteto, se me parecem não estar de todo prenhes, sabendo que não precisam de mim, faço de casamenteiro e com muito boa vontade e a ajuda do deus, adivinho bastante bem de quem beneficiariam ser companheiros; ofereci muitos deles a Pródico e muitos a outros homens sábios e inspirados. Expliquei-te estas coisas, meu caro, por suspeitar, como

também tu próprio pensas, que estás com dores de parto, prenhe de qualquer coisa dentro de ti. Entrega-te, então, a mim e àquilo que eu te perguntar,[c] como ao filho de uma parteira, também ele hábil na arte de fazer dar à luz, e empenha-te a responder como fores capaz. E, se nessa altura, examinando alguma das coisas que tiveres dito, vier a considerá-la uma fantasia e não a verdade, e em seguida a retirar e deitar fora, não te tornes selvagem, por causa das crianças, como as que têm o primeiro filho. De facto, muitos já estiveram dispostos assim, meu bom amigo, de maneira a realmente me morderem, depois de eu os livrar de algum lixo, por pensarem que não faço isto com boa intenção. Estão longe de saber que [d] nenhum deus quer mal aos homens e que não ajo assim por malevolência, mas por nenhuma lei me consentir a falsidade e de modo algum esconder a verdade. Então, comecemos de novo, desde o início, Teeteto. Tenta definir o que pode ser o saber: do que não fores capaz, não digas nada. Mas decerto serás, se o deus quiser e te fizer homem.

Teeteto - Bem, Sócrates, exortado de tal maneira por ti, seria uma vergonha alguém não pôr todo o empenho neste assunto, para dizer o que tem dentro de si. [e] De facto, parece-me que o que sabe algo apercebe aquilo que sabe e, tal como agora parece, saber não é outra coisa que não percepção.

No Interlúdio - Sócrates e a maiêutica (arte do auxílio ao parto), em Teeteto (PLATÃO, 2010), sócrates se apresenta como filho de Fenárete, uma hábil parteira e, metaforicamente, assim como a mãe, também parteiro:

[...] Platão definindo sua tarefa filosófica (de Sócrates) por analogia à de uma parteira (profissão de sua mãe) [...] O filósofo deveria, portanto, segundo Sócrates, provocar nos indivíduos o desenvolvimento de seu pensamento de modo que estes viessem a superar sua própria ignorância, mas através da descoberta, por si próprios, com o auxílio do "parteiro", da verdade que trazem em si (JAPIASSU, 2007, sn).

O texto registra apontamentos sobre a caracterização dessas mulheres que são importantes para compreendermos o alcance da analogia supostamente estabelecida por Sócrates com as mesmas. Para exercer tal ofício elas já deveriam ter superado a fase fértil da vida, ou seja, não poderiam mais ser capazes de gerar filhos, o que supunha pensarmos serem as mesmas dotadas de maturidade e experiência de vida: “[...] Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos” (PLATÃO, 2010).

Sócrates recomendava a Teeteto ser necessário ter em mente tudo aquilo que era ser parteira, condição essencial para se compreender o que ele queria.

Culpava também Ártemis, que, por não ter filhos, não concedeu esse ofício às mulheres estéreis:

Tem em mente tudo aquilo que é ser parteira e compreenderás facilmente o que quero. Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos (PLATÃO, 2010).

Sócrates, no citado interlúdio, compara seus ensinamentos à arte de partejar, dando pistas sobre o seu método de ensinamento. Assim como as parteiras, ele apenas “ajuda”. E se assume desprovido de pensamentos sábios:

Não sou, portanto, absolutamente nada sábio, nem tenho nenhuma descoberta que venha de mim, nascida da minha alma; mas aqueles que convivem comigo, a princípio alguns parecem de todo incapazes de aprender, mas, com o avanço do convívio, todos aqueles a quem o deus permite, é espantoso o quanto produzem, como eles próprios e os outros acham; sendo claro que nunca aprenderam nada disto por mim, mas descobriram por si próprios e deram à luz muitas e belas coisas (PLATÃO, 2010).

Nada sabendo, em Teeteto, Sócrates julga-se incapaz de produzir saber, mas apropria-se de método singular, mesmo questionado; “Mas disso já muitos me criticaram, pois faço perguntas aos outros, enquanto eu próprio não presto declarações sobre nada, porque nada tenho de sábio” (PLATÃO, 2010).

Para Sócrates, conforme consta nesse diálogo, somente o filósofo possui o atributo de dar à luz ao saber;

[...] a função das parteiras, é menor do que a minha. Pois não é atributo das mulheres dar à luz, umas vezes, fantasias [b], outras, o que é real, não sendo isso fácil de diagnosticar. Pois, se fosse atributo das mulheres, não seria, para as parteiras, o maior e mais belo trabalho distinguir o real do irreal? (PLATÃO, 2010).

Além de dar à luz ao saber, os homens, e não mulheres, tomam conta das almas e não dos corpos dos que estão a parir, verificando também “se o pensamento do jovem pariu uma fantasia ou mentira, ou se foi capaz de gerar também uma autêntica verdade” (PLATÃO, 2010).

Sócrates é aquele que “[...] tece a imagem do filósofo como uma forma de fazer ver saber na própria alma daquele que sabe” (ALENCAR, 2018).

3. COSIDERAÇÕES FINAIS

O interlúdio em análise deixa evidenciar fundamento importante à construção do conhecimento, na perspectiva socrática; nada se ensina, o que se faz é estimular a criação intelectual e isso pode se dar através do método da interrogação.

4. REFERÊNCIAS

ALENCAR, C. A imagem do filósofo: o Teeteto de Platão e o método de Sócrates. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 18, n. 2, p. 129-142, 2018.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PLATÃO. **Interlúdio - Sócrates e a maiêutica (arte do auxílio ao parto)**. In: PLATÃO. Teeteto. 3ª ed. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 2010.

WOOGLER, J. B.; WOOGLER, R. J. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos que moldam as nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 1989.

MIL' TONS: UM CANTAR PARA "DENTRO" E PARA "FORA"

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Estudo que busca discutir os lugares de memória nas obras fonográficas "Minas" e "Geraes", de M Nascimento, lançadas em 1975 e 1976, respectivamente; vistas pela crítica da época como as mais representativas do "movimento" Clube da Esquina. Tais obras foram engendradas num contexto em que o Brasil vivia um momento de forte repressão política, circunstância na qual M e seus parceiros percebem a oportunidade de, em "Minas" cantar para dentro, em suas raízes interioranas e, em "Geraes", cantar para fora, ao incorporar à sua musicalidade elementos latino-americanos. "Minas" e "Geraes" têm o significado de serem "lugares sem frestas" - onde não há "desbunde", muito pelo contrário, há exposição de resistência nos corpos, na paixão, nos sentimentos, na fé e na memória -, incapazes de serem tocados por um sistema cuja premissa era a total falta de sensibilidade para o humano e o universal.

Palavras-Chave: M Nascimento, Lugares de Memória e Identidade cultural.

ABSTRACT

A study that discusses the places of memory in the works phonograph "Minas" and "Geraes", M Nascimento, launched in 1975 and 1976, respectively, seen by critics of the season as the most representative of the "movement" Clube da Esquina. Such works have engendered an environment in which Brazil was experiencing a time of severe political repression, a situation in which M and his partners realize the opportunity in "Minas" sing in, in their roots in the countryside, and "Geraes", sing out, by incorporating elements of its musicality of Latin America. "Minas" and "Geraes" has the meaning of being "places without gaps" - where there is no "desbunde", on the contrary, an exposition of resistance within the body, passion, feelings, faith and memory - are unable be touched by a system whose premise was the total lack of sensitivity to the human and universal.

Keywords: M Nascimento, Places of Memory and Cultural identity.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo – um diálogo entre História e Cultura – buscou apresentar um momento da música brasileira no cenário histórico que se apresenta na década de 1970, confrontando, ao mesmo tempo, a biografia (musical e individual) de M Nascimento, tendo como ponto de partida os discos “Minas” e “Geraes”. Dentre toda a vasta discografia de M Nascimento, a nossa escolha se deu por “Minas” (1975) e “Geraes” (1976) obras consideradas pela crítica como a produção musical mais representativa do movimento Clube da Esquina. Além disso, estas obras permitem uma interpretação em que se destaca o tema da identidade. A leitura das letras anuncia um movimento de ir e vir, uma “interiorização” e uma “exteriorização” e que nos permite fazer uma leitura das músicas compostas por M Nascimento em que o artista se abriu para o novo sem perder sua identidade local.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984) em que a teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada.

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993).

Este estudo buscou discutir o lugar da memória na obra poética “Minas” (1975) e “Geraes” (1976).

2. CAMINHADA METODOLÓGICA

Nossas fontes de estudo foram os discos “Minas” e “Geraes” lançados, respectivamente, em 1975 e 1976, entrevistas e livros tendo como tema a vida e obra de M Nascimento. Onde só foram usadas as músicas compostas por M e seus parceiros que estão nos LP’s “Minas” (1975) e “Geraes” (1976), gravados pelos Estúdios EMI/ODEON, as músicas selecionadas foram as seguintes: Fé cega, faca amolada, Saudade dos aviões da Panair, Gran Circo, Ponta de Areia , Trastevere, Idolatrada, aula e Beбето, Menino, Promessas do Sol, Lua Girou, Circo Marimondo, Primeiro de Maio, O Cio da Terra.

O conceito de lugares de memória, conforme concepção de Nora (1992) foi a baliza norteadora do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários orientados por Pierre Nora entre 1978 a 1981, na École Pratique des Hautes Études – em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, iniciou-se a edição de “Les lieux de mémoire”, uma obra que partindo da constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventariamento dos lugares onde a mesma ainda se mantinha de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

Tal memória foi apresentada numa narrativa que obedeceu à noção de dois tempos distintos. Um tempo linear – o tempo mediado pelo Chronos -, obedecendo, portanto, à noção cronológica e no qual os fatos da vida de M foram apresentados a partir de seu nascimento. E um outro tempo – o tempo mediado pelo Aion -, não-cronológico e de múltiplas linearidades, onde acontecimentos da vida de M Nascimento foram apresentados independentes da noção de passado-presente-futuro.

Aion é o termo grego para Tempo com um significado diverso da noção de Chronos. Enquanto este último deve ser entendido como sucessão de fatos, Aion é concebido como eterna presença. A inspiração para relatar este estudo no tempo cronológico e no tempo aiônico, fomos buscar em Schulz (1994). Trata-se de uma referência à obra Sanatório (SCHULZ, 1994), especificamente ao capítulo intitulado “Sanatório sob o Signo de Clepsidra”, no qual o protagonista vive uma relação de eterna presença com o seu pai, na qual os acontecimentos se sucedem independentemente da linearidade do tempo. Segundo Lima:

[...] Os fatos são ordenados no tempo, dispostos em seqüência como uma fila; agrupam-se apertados, pisam nos calcanhares uns dos outros(...) Privado desta assistência controladora, o tempo fica propenso totalmente a transgressões, travessuras irresponsáveis, palhaçadas amorfas. Ao não exercermos vigilância no trem, ele descarrila, vira turbulência, cria suas travessuras. Os acontecimentos são múltiplos fragmentos que chegaram atrasados à estação da vida e perderam o trem da história.(...) Os acontecimentos também não são contrabandos que encontram lugares clandestinos nos vagões(...) O tempo regular, cronológico é estreito demais para abrigá-los (LIMA, SI).

3. A MUSICALIDADE DE M NASCIMENTO

M Nascimento é reconhecido nacionalmente como um ícone mineiro. Mas, engana-se quem pensa que ele nasceu e foi criado no bucólico Bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte. M nasceu no Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1942. Mas quem era essa criança? Poderia ser, como nos diz Del Priore (2007), uma criança como muitas outras crianças brasileiras, como aquelas que estão em toda parte, com destinos variados e variados rostos: rostinhos mulatos, brancos, negros e mestiços. Algumas amadas ou outras simplesmente usadas.

M era filho de Maria do Carmo, uma empregada doméstica que veio do interior de Minas e que trabalhava na residência do casal Carvalho Silva, mas que acabou morrendo vitimizada pela tuberculose quando a criança tinha apenas um ano. Uma das filhas deste casal, chamada Lília, conforme detalharemos adiante, acabou assumindo a criação do menino.

Em relação à inserção das mulheres de classes menos favorecidas no trabalho, como foi o caso de Maria do Carmo, moça negra e interiorana, temos de considerar que historicamente as mesmas sempre foram pressionadas a obter remuneração “[...] As empregadas domésticas (...) existem desde o fim da escravatura. No campo, as mulheres sempre estiveram presentes na lavoura, basta ver qualquer ilustração de colheitas de café ou cana de açúcar para constatá-lo...” (SOUZA, 1997, p. 182). Buscando analisar a condição feminina, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no que diz respeito às atividades laborais, Leite (1984) registrou, a partir de uma seleção da documentação naquele século, extraída de livros escritos ou traduzidos para o português, que as escravas, além dos serviços domésticos ou trabalho na roça, também eram utilizadas como aguadeiras, amas-de-leite, lavadeiras, rendeiras ou vendedoras. Esta autora constatou, também, a partir de registros de Gendrin, datados de 1817, que as mulheres (brancas) do

Brasil, além de preguiçosas, eram muito mais cruéis que os homens, na tarefa de “educar” os seus negros e negras.

Pois bem, com a morte de Maria do Carmo o pequeno Bituca foi mandado para a casa de sua avó, em Juiz de Fora. Nesse ínterim, Lilia se casa e vai morar na cidade de Três Pontas no interior de Minas Gerais. Muito ligada ao pequeno Bituca, só sossegou quando obteve a guarda do menino.

Esse laço de afeto que nasceu entre Bituca e Lilia, uma vez fortalecido, seria estendido a todas as mulheres. Tempos depois, com a ajuda de F Brant, M fez um hino de valorização à mulher. Em “Idolatrada” (NASCIMENTO; BRANT, 1975), a mulher tem muitas qualidades que Bituca aprendeu a reconhecer em Lília: ela é corajosa, cuidadora da casa e da família, amiga e verdadeira. Os fragmento da letra desta música, que apresentamos a seguir, dá conta disto: “Grande é grande a tua coragem, o teu amor (...) Tu és mulher, cuidas da casa e da família...”.

Pela primeira vez, um trem comparece na vida do pequeno M. Tendo ido até Juiz de Fora buscar o menino, Lília e seu marido Josino – o Zino -, pernoitaram no Rio de Janeiro. Do Rio de Janeiro para Três Pontas a viagem foi de trem. Zino, perdido na leitura de um romance. Lilia contagiada com a alegria de Bituca; para ela, era como se o menino estivesse brincando de viajar num Trenzinho Caipira. Em, com saudades, Lília se lembrou do tempo em que estudava na escola pública e que foi aluna de Villa-Lobos. “Lá vai o trem com o menino (...) Vai pela serra, vai pelo mar” (SADIE, 2002). O encanto que tinha pelos bondes do Rio de Janeiro automaticamente foi transferido para os trens. Muitos anos depois, juntamente com o F Brant, M Nascimento estaria resgatando de sua memória recordações dessa viagem, numa de suas músicas, ao falar de outra estrada de ferro; citada por eles como uma estrada “natural” que ligava Minas ao mar: estamos falando da Estrada de Ferro Bahia-Minas, construída no final do século XIX e desativada na década de 60, que ligava o oeste de Minas Gerais ao sul da Bahia (HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS, 2008). Tratava-se da música “Ponta de Areia” (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Naquela viagem de trem, na qual foi pela primeira vez para Três Pontas, Bituca também se encantou pelas montanhas e cafezais. Somou-se a isso, no decorrer dos anos em que viveu naquela cidade, o encanto pelas lendas contadas pelos seus avós paternos, o amor de sua mãe, as invenções de seu pai, a religiosidade mineira, a comida trivial, as sessões dominicais de cinema, as brincadeiras com as outras crianças e com o seu maior brinquedo – a música. Tudo isso foi parte da travessia de M em direção à mineiridade – sentimento ou noção da particularidade do jeito mineiro de ser. Jeito de ser mineiro, uma

coisa que brota da terra, o “O Cio da Terra” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1976), na qual nasce o trigo que forja o milagre do pão, onde se decepa a cana e, roubada a sua doçura, se lambuza de mel.

Das casas em que morou em Três Pontas, M guarda boas lembranças dos quintais que tinham de tudo - gravetos, pedrinhas, latinhas -, virava trilhos e na entrada um placa cheia de luzes, anuncia: Circo Maribondo. Carro de som na rua e a meninada em alvoroço. O palhaço em bom tom pergunta à garotada: Hoje tem marmelada?

Perdidos nessas lembranças de um tempo que não volta mais, M Nascimento e R Bastos sonham enquanto rabiscam a letra da música “Circo Marimbondo”: eu cheguei de longe, não me atrapaia (NASCIMENTO; BASTOS, 1976).

Noutro espaço desse tempo que não volta mais, M – agora com o Márcio Borges -, continua falando de circo. Um outro circo, o circo humano, no qual o palhaço, corre um risco que pode ser simbólico ou real. Conforme adverte Goudard (2009), no circo, “A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser julgada? – é verdadeira e frequentemente convocada”.

Em “Gran Circo” (NASCIMENTO; BORGES, 1975), M e Márcio Borges parecem reduzir o mundo a um picadeiro, no qual todos nós podemos ser palhaços famintos ou bailarinas loucas.

M tinha cinco anos quando ganhou o seu primeiro instrumento que foi uma gaita de uma escala só. Dessa forma, começou a explorar naquela gaita sons simples e que nada tinham para chamar a atenção. Foi com o seu segundo instrumento musical, uma gaita dotada de sustenidos e bemóis, que a família percebeu que “o menino tinha jeito para a coisa”. No entanto foi com a sanfona que Bituca ganhou fama quando criança, antes mesmo dos sete anos de idade, “[...] Primeiro uma sanfona de dois baixos e depois a sanfoninha Hering de quatro baixos (...). Não tinha bemóis nem sustenidos. O mecanismo musical consistia em produzir uma nota quando a sanfona se abria e outra ao fechá-la” (DUARTE, 2006).

O pequeno M fez todos os seus estudos iniciais em uma escola pública e que, curiosamente, levava o nome de um padre negro: tratava-se do Grupo Escolar Cônego Victor.

Bituca morou na casa da avó materna, no Rio de Janeiro, para fazer o ginásial (correspondia da 5ª à 8ª série do ensino fundamental) no Colégio Tijuca Uruguay. A avó, Dona Augusta, havia convencido os pais do menino de que estudar no Rio de Janeiro seria mais vantajoso para o seu futuro. Mas uma vez, o preconceito se fez presente na vida do

menino, mas a discriminação se deu, principalmente, pelos meninos negros. Por parte destas crianças negras Bituca, por morar no seio de uma família branca, ouvia com frequência desaforos do tipo, “Ô macaco!” (DUARTE, 2006). Um de seus melhores amigos até hoje. Noutra casa, na mesma rua em que a família de Bituca morava, outro menino vivia encantado pela música. Seu nome – Wagner -, e, que por ser filho de uma professora de piano e acordeão, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. A genialidade musical de Bituca começa na sua mais tenra infância; desde pequeno já inventava e musicava suas próprias histórias.

A participação de crianças na obra de M e o seu afeto pelas mesmas é algo muito presente em sua vida e obra. M tem um filho biológico, o Pablo, nascido em 1972 e fruto de seu relacionamento com Káritas. Ao que parece, Káritas teve uma grande importância na vida de M. Foi através de Manoel Carlos (o novelista) e Elis Regina, enquanto assistiam a um show de Ray Charles numa casa noturna de São Paulo, que M conheceu Káritas. A letra da música “Primeiro de Maio” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1972), ao falar de uma mulher cujo corpo é comparado a uma oficina onde ela – tecelã -, fia nas malhas do seu ventre um novo ser do amanhã, até parece ter sido feita sob a inspiração de Káritas grávida. Entretanto, M Nascimento afirma não ter apenas um, mais muitos filhos: "As pessoas falam: 'Ah, seu filho...'. Em vez de um filho, tenho milhares que vou semeando por aí. Sempre que alguma coisa me toca, quero trazer para perto. É assim na música, na vida, no palco" (VIANNA, 2006).

Supomos que esse gosto pelo repente, Bituca adquiriu do seu pai - Senhor Josino. Uma dessas histórias cantadas por Bituca, “Porcolitro”, acabou ficando muito conhecida pela meninada trespontana. Era a história de um litro de leite que virou porco e que saiu pelo mundo protagonizando muitas aventuras. Durante oito anos, Porcolitro encantou o imaginário de Bituca e de toda a criançada trespontana. Dos sete aos quinze anos de idade, Porcolitro, ganhou vida, constituiu uma família e aprontou muitas peripécias. Entretanto, estava chegando a hora de Porcolitro sair de cena; M, aos poucos, vai deixando pra trás a sua infância, e com ela o Porcolitro, e, como adolescente, começa a trilhar a estrada que o levará pelos bailes da vida.

Trilhar uma estrada, com fé cega, faca amolada. Uma estrada que começa em Três Pontas e vai dar, de início, em Belo Horizonte e, depois, em todo o mundo. Brilhar e acontecer. Uma caminhada com muitos irmãos e irmãs de fé. Um encontro, no ano de 1975, com um desses muitos irmãos de fé - o R Bastos. Aonde vai dar essa estrada? Numa música: “Fé cega, faca amolada” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975).

Bituca formou o seu primeiro grupo musical quando ainda era adolescente: ele tinha apenas catorze anos de idade e ainda morava em Três Pontas. Participaram deste grupo outros quatro amigos: Dida, Paulo, Carlinhos e Vera. O grupo se chamou “Luar de Prata” e se inspirou no grupo musical norte-americano *The Platters*. Com a entrada de Wagner Tiso no grupo, nasce entre ele e Bituca “[...] uma parceria que iria durar por toda a vida. M Nascimento e Wagner Tiso foram parceiros em composições, em espetáculos, discos, conjuntos de bailes, em bancos de praças e botequins” (DUARTE, 2006).

As apresentações do grupo “Luar de Prata”, com Bituca no vocal, eram cada vez mais freqüentes e, logo, o grupo seria conhecido não apenas em Três Pontas, mas em toda a região. O grupo chegou a gravar duas músicas do “*The Platters*”, num disco de 78 rotações. Os meninos sempre eram levados pelos pais ou tios para eventos onde se apresentavam. Bituca, além de tocar sanfona e gaita, ou no vocal, ganhou de sua avó materna o instrumento que viria a ser a sua marca registrada: um violão. Bituca em pouco tempo dominou a arte de tocar o violão e, dessa forma, o instrumento foi inserido no grupo musical. Aos poucos o grupo “Luar de Prata” foi deixando de existir, pois seus integrantes, excetuando Bituca, tinham, por diversas razões, mudado de cidade. Bituca formou um novo grupo, intitulado “M Nascimento e seu conjunto” e a estréia do mesmo aconteceu no Automóvel Clube de Três Pontas. M estava estudando o segundo ano do curso técnico de Comércio, em três Pontas, quando foi convocado para servir na Escola dos Sargentos das Armas (ESA), em Três Corações, o serviço militar.

Morando em Alfenas, Wagner Tiso fundou um conjunto apropriadamente chamado *W's Boys*: todos os integrantes – Wagner, Waine, Wanderley e Wesley -, tinham o nome iniciado pela letra W. Convidado por Tiso a participar nos finais de semana como um dos *crooners* do grupo, Bituca não teve escolha a não ser trocar seu nome: de M passou a ser o Wilton Nascimento. O “Tamba Trio”, formado por Luis Eça, Bebeto Castilho e Hércio Milito foi a grande referência musical para este grupo. Terminado o serviço militar, Bituca voltou para Três Pontas onde retomou e concluiu o curso de Comércio. Aqui M Nascimento encerra o seu ciclo de vida interiorano. E começa a aventura de M por muitas estradas. Um primeiro caminho que vai dar em Belo Horizonte, a cidade moderna. Outros caminhos. Um caminho foi dar em Roma.

Na milenar Roma, um rio - o Tibre. Trans Tiberim, o rione Trastevere. Em Trastevere, uma igreja privilegiada – a Basílica de Santa Cecília, a padroeira da música. Na mesma Roma, na Igreja de Santa Maria della Vitória, uma obra prima absoluta, observada por Janson (1992) O Êxtase de Santa Teresa. Em Belo Horizonte, a cidade moderna, no bairro

de Santa Teresa, em êxtase, o menino Bituca, que havia se metamorfoseado em Wilton, volta a ser M: calado, ouvindo e sorrindo como sempre. Sempre na companhia de muitos amigos. Junto com um destes, o R Bastos, constrói em versos a “Trastevere” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975) moderna – a cidade de Belo Horizonte.

Na capital mineira, estando com vinte anos, os primeiros tempos para Bituca foram muito difíceis, pois o rapaz nunca quis depender financeiramente de seus pais. M precisava arrumar um emprego, pois, ainda naquele tempo, não dava para viver só de sua música. Para sobreviver, conseguiu uma vaga de escriturário numa estatal brasileira.

Naquele tempo M e os irmãos Tiso – Wagner e Gileno -, formavam um trio musical de nome Holiday. A entrada de M e dos irmãos Tiso no “Célio Balona” se deu pelas mãos de Pacifico Mascarenhas, considerado a maior referência bossa-novista mineira em todos os tempos. De imediato, M foi contratado como *crooner* fixo daquele famoso conjunto, no qual permaneceu por dois anos.

Corria o ano de 1963. M continuava participando do Conjunto Célio Balona, e no tempo que restava ainda tocava no *Holiday* ou fazia apresentações solo em bares. Mesmo com tantas ocupações ainda arranjou tempo para formar o grupo Evolussamba, que tocava samba em uma boate japonesa de Belo Horizonte. Pouco antes das festas de fim de ano, M recebeu a notícia do adoecimento de sua mãe. Entrou em pânico, até lembrar que lá em Três Pontas, uma mulher ficar doente correspondia a engravidar. Entre o natal e o dia dos Reis Magos, comemorado em seis de janeiro, nas duas semanas que passou em Três Pontas, M Nascimento aproveitou toda a calma interiorana para refletir sobre os rumos que queria dar à sua vida: ia conseguir sobreviver de música ou ainda teria que se submeter à monotonia de um escritório? Retornando a Belo Horizonte M Nascimento continuou a sua rotina de datilógrafo – com salário certo ao final do mês -, e de músico – uma coisa boa em sua vida, mas de retorno financeiro incerto.

E surge o “Evolussamba” como algo inusitado, um grupo de samba pra tocar numa boate japonesa. Tudo nesse conjunto musical parecia ser muito doméstico e improvisado: os ensaios aconteciam num quarto de um apartamento do Edifício Levy – na residência dos pais de Marilton Borges, um dos integrantes do conjunto. Seus pais, Seu Salim e Dona Maricota, moravam no Bairro Santa Teresa, mas acabaram se mudando, com toda a numerosa família, para o centro da cidade. Apesar dos ensaios serem no “quarto dos homens”, lá na casa dos Borges, M ainda não conhecia todos daquela família. O grupo “Evolussamba” seguia seu rumo tocando samba na boate japonesa. Numa dessas apresentações, o Danilo Vargas – diretor e apresentador de um programa dominical na

televisão mineira -, que os convidou para uma apresentação no programa “A tarde é nossa”, na extinta TV Itacolomi. O sucesso foi tão grande, mas, se dependesse da timidez de Bituca, nada disso teria acontecido, pois foi a contragosto que ele topou a empreitada de tocar na televisão.

No ano de 1964, início do mês de março pairou várias nuvens, sobre os Estados de São Paulo e Minas Gerais, instalava-se como uma brisa quente, um boato, da queda do então presidente da república, Jango, pelos militares. Transcorrido aquele mês, o boato tornou-se fato real e foi o general Castello Branco quem deu um telefonema a um deputado amigo informando que “a fatura estava liquidada”. Era o começo da Ditadura no Brasil, instalada no dia 31 daquele mês, mas que teve como prenúncio muitos fatos relevantes e que serviram para aumentar a instabilidade política, dentre outras, a Conservadora Marcha com Deus pela Liberdade e os movimentos com milhares de pessoas na capital paulista e mineira, protestando contra medidas políticas adotadas pelo presidente Jango (GASPARI, 2003).

Passeatas estudantis, revoltas e o golpe sendo instalado pelos militares... Um turbilhão de acontecimentos todos ao mesmo tempo. Uma nuvem cinzenta paira sobre o céu da Pátria, Mãe gentil. Dúvidas, muitas dúvidas. Então o menino Bituca tímido e calado desaparece, dando vez ao jovem M, crítico, consciente. Ao compor, com o seu amigo R Bastos, “Menino” (NASCIMENTO, BASTOS, 1976), talha a ferro e fogo, a bala que rasga seu peito.

O dia 31 de março de 1964 marcou o início de um dos períodos mais críticos de nossa história. No mesmo dia, uma boate estava sendo inaugurada na sobreloja do Edifício Maleta. Mesmo assim, os jovens freqüentadores do edifício Maleta foram à inauguração da Boate Berimbau, afinal a vida continuava com ou sem ditadura. Tocar ou cantar nessa boate, era o sonho de consumo de qualquer músico da cidade, pois, nesta casa só tocava “fera”. Então, Wagner juntamente com M e Paulo Braga formou o “Berimbau Trio”. Com esta formação foram convidados a tocar nessa que era a casa de shows mais conceituada de Belo Horizonte.

Belo Horizonte, como todas as demais capitais brasileiras, tentava se adaptar ao novo regime – a ditadura-, e cercada por militares que garantiam a ordem e os bons costumes da Nação. Enquanto isso, em Três Pontas, e todas as demais cidades do interior do Brasil, a população festejava o golpe militar na crença ingênua de que o mesmo nos livrava da ameaça do comunismo. A cidade moderna, idealizada pelo engenheiro paraense Aarão Reis em 1897, com o nome de “Cidade de Minas”, vão sendo ofuscados pelas sombras dos

militares. Sufocados, os jovens M e Brant sonham com o horizonte perdido e, na esperança de reavê-lo, fazem promessas. Promessa de luz, promessa pro sol, também pedem coisas pra lua de prata ou pros deuses gregos. Vagando como zumbis numa tragédia que oprime, em sinal de resistência à opressão, M e F Brant rascunham “Promessas do Sol” (NASCIMENTO, BRANT, 1976).

As apresentações na Boate Berimbau estavam agendadas para o “Berimbau Trio” por todos os finais de semanas. Num dos intervalos da apresentação do grupo, Márcio Borges, que estava na platéia, se aproximou de M. O refinamento intelectual do rapaz a nosso ver, Márcio – de maneira muito sensível -, havia percebido algo que limitava a tensão psíquica do cantor, referida por Ostrower (1987) como “uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer”. Bem diretivo, quis logo saber: O que está havendo? A partir daquela conversa, ao que parece, um bloqueio – referido por M, como dor no peito -, começou a se dissipar. Isto também marcou o início de uma relação muito intensa e produtiva entre os mesmos.

Tal despertar se deu de forma inusitada: certa ocasião os dois saíram para assistir, às duas da tarde, um filme: “Uma mulher para dois”, de François Truffaut. Um sábado perdido no ano de 1964. Uma tarde quente. Como gastar o tempo numa hora dessas? Curtindo um cinema. A sensação de prazer sempre renovada ao entrar no Tupi, o cinema mais luxuoso de Belo Horizonte. Na tela, Jeanne Moreau no papel de Catherine, era uma mulher que hesitava entre dois homens, protagonizado por Oskar Werner e Henri Serre. Como insistia Truffaut “[...] Uma mulher para dois é, antes de tudo um filme de personagens” (TRUFFAUT, 1990). M e Márcio Borges saíram do cinema, às dez da noite, após três sessões consecutivas e encantados com tudo. Nesse momento, nascia o grande compositor. Para a alegria de Márcio Borges, Bituca propôs ao amigo: “[...] Vamos lá pra tua casa agora. Pega um violão pra mim, um papel e um lápis, que nós vamos começar a compor.” (DUARTE, 2006). E então, num arrebatamento, escreveram de uma única vez, três músicas, das muitas que ainda iriam compor, a partir daí: “Paz do amor que vem” (Novena), “Gira, girou” e “Crença”. Outro amigo, de grande influência em sua vida – F Brant -. Com Brant, M assinaria muitas de suas canções. Com estes dois amigos e muitos outros, todos tendo em comum o gosto pela música, é que nasceu o movimento denominado “Clube da Esquina”. Mas de que esquina estamos falando? Estamos nos referindo à confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no Bairro de Santa Teresa, na cidade de Belo Horizonte. Naquela esquina havia o “Bar do Tuchão”, onde M e seus amigos costumavam se encontrar. Daí a expressão “Clube da Esquina”. Entre os principais membros deste movimento, podemos citar M Nascimento, F Brant, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Wagner Tiso, Toninho Horta,

Robertinho Silva, Novelli, Nivaldo Ornelas, R Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Trata-se, no entanto, de uma lista incompleta.

Na cidade moderna, ainda sufocada pela ditadura, um grupo de jovens sentados à mesa de um bar. Cansados de tanta cerveja, decidem, pelo menos naquela noite – entre uma conversa e outra -, só tomar Coca-cola. Conversas sobre o que? Montanhas, trens, trilhos, igrejinhas. E, também, sob obviedades que começam a passar pelas cabeças de M e Brant: coisas do tipo, onde tomamos a nossa primeira Coca-cola? Saudades do tempo das vacas magras em que só se dava para viajar de ônibus? Decididamente, não. Viajar, agora, só se for em aviões. Saudade de que, então? Saudade dos Aviões da Panair (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Mas, observa Garcia (2000), que, a rigor, o Clube da Esquina não “começa” numa esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy. Como já foi referido anteriormente, por volta de 1963, M Nascimento morava numa pensão/apartamento do quarto andar deste edifício e no décimo sétimo andar morava a numerosa família Borges, com muitos filhos, dentre eles, Lô e Márcio. Tendo esses rapazes um mesmo interesse em comum – a música -, a aproximação entre eles foi inevitável. A inserção de M no panorama musical popular brasileiro – como era muito comum em sua época - se deu através dos festivais. A sua primeira aparição como cantor foi no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em São Paulo, no ano de 1966, quando defendeu a música “Cidade Vazia”, de autoria de Baden Powell. Nesse festival, a grande vencedora foi “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e F Lona, sob a interpretação de Tuca e Airton Moreira. “Cidade vazia” foi classificada em quarto lugar e M, por sua interpretação, ganhou o primeiro troféu de sua carreira: o “Berimbau de Bronze”.

Neste mesmo ano, Elis Regina inclui no seu álbum “Elis”, lançado pela CBD-Philips, uma de suas músicas – a “Canção do sal”; considerada pelos críticos como a sua primeira aparição expressiva enquanto compositor. Com esta canção – e com a ajuda de Elis -, M nascimento começa a ganhar prestígio: “[...] não era só mais uma bela voz, era um compositor de vanguarda, dizia-se.” (DUARTE, 2006). A ajuda de Elis foi decisiva e se deu através de um convite para participar do programa televisivo (ao vivo) “O fino da bossa”, do qual era, juntamente com Jair Rodrigues, apresentadora. Nesta ocasião fizeram um dueto com a “Canção do sal”, arrancando muitos aplausos da platéia.

M estava conseguindo viver razoavelmente bem – dividia um quarto de pensão com o seu primo Jacaré -, na Vila Mariana. Quando faltava dinheiro, tinha o suporte daquele primo que estava morando em São Paulo para estudar o “científico”. Por essa ocasião, compôs

“Irmão de fé”, música que inscreveu no Festival Berimbau de Ouro.

No entanto, logo M não pode mais contar com o apoio do primo que havia terminado seus estudos. Ao voltar para o Rio, M foi à casa de Caetano Veloso, a quem costumava visitar. Naquele dia, sentia-se particularmente triste. O que se passa, perguntou Caetano. M referiu estar triste, pois soubera que um casal de amigos havia se separado. M começou a tocar uma melodia. Tempos depois, agora em sua casa, Bituca recebendo Caetano, começou a dedilhar novamente aquela música. Caetano lhe presenteou, ali na hora, com a letra. Assim nasceu “Paula e Bebeto” (NASCIMENTO, VELOSO, 1975), a história de um casal que se amava de qualquer maneira, pois “qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor vale amar”.

Sentindo-me melhor, M retornou para São Paulo, mesmo a contragosto dos amigos. Entendeu que “[...] não podia voltar a viver em Beagá, não queria. Por mais que gostasse de lá, achava que seria dar o braço a torcer, andar para trás” (DUARTE, 2006). Em seu retorno a São Paulo as coisas não ficaram melhores e, por falta de dinheiro M chegou a ficar uma semana inteira quase sem comer. Pela primeira vez em sua vida, desde que havia saído de Três Pontas, não restou a M outra alternativa senão pedir dinheiro emprestado aos amigos e voltar para casa. Chegou a Três Pontas visivelmente debilitado, o que assustou aos seus pais – Lília e Zino.

Retornando a São Paulo, dessa vez as coisas se tornaram melhores: apareceram novos trabalhos e novos amigos. Um desses, o cantor Agostinho dos Santos, decidiu apadrinhá-lo. E foi pelas de Agostinho dos Santos que M chegou ao Rio de Janeiro. Agostinho tomou conhecimento que, desde a desclassificação de “Irmão de fé” M andava meio decepcionado com os festivais de música, de tal modo que ninguém seria capaz de fazê-lo mudar de opinião. E as inscrições para o II Festival Internacional de Canção (FIC) estavam abertas. Como garantir da participação de M Nascimento? A saída foi usar um artifício, pedir para o amigo gravar três das suas composições numa fita, de posse daquela fita, Agostinho dos Santos inscreveu M e as três músicas no II FIC. Foi por intermédio de Elis Regina que M soube estar inscrito no II FIC e, o que é melhor, classificado.

No Rio de Janeiro, na noite da festa, o Maracanãzinho estava lotado. Desta vez, um público diferente, mais colorido. Num lugar especial, nas cadeiras de pista, bem próximo do palco, lá estavam eles: Lília, Zino, a família Brant e muita gente que veio de Três Pontas. Dentre eles, seu amigo de infância, o Dida. No desfecho deste festival, o saldo foi muito positivo para M Nascimento: Travessia foi premiada com o segundo lugar, M ganhou o prêmio de Melhor Interpretado e foi o artista mais aplaudido do festival. Os dias de “vacas

magras” do cantor haviam chegado ao fim. M abriu caminho para a consagração. “Minas” foi criado numa época de grande crise financeira na vida de M Nascimento, de tal forma que nem ele mesmo pode entender como criou algo tão claro.

De fato, o disco “Minas” resiste ao passar do tempo e nunca envelhece com o passar dos anos, pois seu repertório é constantemente revisitado e reinterpretado por seus autores e novos interpretes, com seus arranjos, energia e vigor em seu repertório (BAHIANA, 2006). Enquanto “Geraes” foi uma espécie de continuação de “Minas”. No entanto, enquanto “Minas” esteve fiel à mineiridade – lembranças, paisagens, igrejinhas e trens -, “Geraes” incorporou elementos da latinidade às toadas mineiras. O resultado, aclamado pela crítica, foi uma fusão de ritmos interioranos e latino-americanos. Muitos foram os amigos convocados para a gravação de “Geraes”. Isso só serviu para atestar o prestígio de M Nascimento, visto que, alguns deles – já bastante famosos -, estavam ali apenas para participar do coro. Uma mistura de vozes famosas e anônimas. Havia amigos de todos os lugares: gente do tempo do Clube da Esquina, todos os participantes do “Som Imaginário” (já extinto), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii e outros. Também participaram de “Geraes” Mercedes Sosa, que fez um dueto com M em “Volver a los diecisiete” (de autoria de Violeta Parra), o “Grupo Água”, que participou das músicas “Caldeira”, “Promessas do Sol” e “Minas Gerais” e Clementina de Jesus, fazendo dueto em “Circo Marimbondo”. O LP “Geraes”, juntamente com “Meus caros amigos”, de Chico Buarque foram os discos mais vendidos no ano de 1976.

Um das músicas que mescla o tradicional jeito mineiro de ser com a latinidade é “Lua girou” (NASCIMENTO, 1976). O fragmento da letra desta música dá conta disso: “A lua girou, girou, Traçou no céu um compasso”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como na canção acima, a vida de M Nascimento também girou; o menino experimentou fases como se fosse a lua. O pequeno Bituca foi minguante quando perdeu a sua mãe e foi mandado para Juiz de Fora. Não fosse todo o desvelo de Lília, a sua nova mãe, a história que contamos acima teria sido outra, como a história de muitos meninos largados à sua própria sorte.

Quando, juntamente com Lília e Zino, Bituca toma o trem em direção a Três Pontas, o menino experimenta a sua fase crescente. E crescente, o menino torna-se cheio. Pleno do afeto de seus pais e também pleno de criatividade, ao descobrir Porcolitro e a música. Por fim, Bituca abre-se para o novo. Quando vai morar em Três Corações, lugar onde serviu o exército, torna-se Wilton. Depois, já em Belo Horizonte, vira (novamente) M. E nesse processo, torna M Nascimento, um mineiro sereno que caminha por uma estrada chamada mundo.

5. REFERÊNCIAS

- BAHIANA, A. M. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.
- BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- D'INCAO, M. Â. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- DEL PRIORE, M. **História da criança no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- DUARTE, M. D. P. R. **Travessia: a vida de M Nascimento**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GARCIA, L. H. A. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural**. (Dissertação) Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GASPARI, E. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOUDARD, P. A estética do riso: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.
- HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS. **Diário de Alcobaça – Bahia: guia virtual**. Alcobaça, 2008. Disponível em: <www.alcobaca.bahia.net/2008/08/vdeo-histria-da-estrada-ferro-bahia.html>. Acesso em: 06/09/2009.
- JANSON, H.W. **História da arte**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEITE, M. M. **A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros**. São Paulo: Hucitec, 1984.
- LIMA, G. **A sociedade e as culturas informacionais**. Disponível em: <www.ufgrs.br/...sociedade/sociedade_cultura/sociedade_info.ppt>. Acesso em: 04/10/2009.

- NASCIMENTO, M. Lua girou – arranjo e adaptação de M Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M. **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1974.
- NASCIMENTO, M. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1973.
- NASCIMENTO, M.; BASTOS, R. Circo marimbondo. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M.; BASTOS, R. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972.
- NASCIMENTO, M.; BASTOS, R. Fé cega, faca amolada. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M.; BASTOS, R. Gran circo. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; BASTOS, R. Menino. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M; BASTOS, R. Trastevere. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; BRANT, F. Idolatrada. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; BRANT, F. Ponta de areia. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; BRANT, F. Promessas do sol. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; BRANT, F. Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar). In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NASCIMENTO, M; HOLLANDA, F. B. O cio da terra. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M; HOLLANDA, F. B. Primeiro de maio. In: NASCIMENTO, M. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976.
- NASCIMENTO, M; VELOSO, C. Paula e Beбето. In: NASCIMENTO, M. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975.
- NORA, P. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 19ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- SADIE, S. **The New Grove Dictionary Grove of Music and Musicians**. 2ª ed. London: MacMillan, 2001.
- SCHULZ, B. Sanatório sob o signo de Clepsidra. In: **Sanatório**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SOUZA, B. P. Mães contemporâneas e a orientação dos filhos para a escola. In: MACHADO, A. M.; SOUZA, M. P. R. **Psicologia escolar: em busca de novos rumos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

TRUFFAUT, F. **O cinema segundo François Truffaut**: textos reunidos por Anne Guillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIANNA, L. F. Biografia e DVD levam Milton Nascimento de volta a Três Pontas. Rio de Janeiro: **Folha de São Paulo**, 2006. Disponível em: <www.1.folha.uol.br/folha/ilustrada/ult90u66073.shtml>. Acesso em: 07/09/2009.

RÁDIO: UMA EVOLUÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Alberto Carlos de Souza¹

1. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Educação, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

RESUMO

Este estudo buscou re-visitar historiograficamente, os primeiros registros fonográficos no mundo e no Brasil começam a partir do início do século XX. A primeira transmissão oficial de rádio no Brasil aconteceu no dia 7 de setembro de 1922 no Centenário da Independência. Com o rádio, a partir da década de 30 o Brasil entrou na Era da Comunicação de Massa.

Palavras-chave: Rádio, Inovações Tecnológicas e Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

This study aimed to re-visit historiographically, the first phonograph records in the world and Brazil start from the beginning of the twentieth century. The first official radio broadcast in Brazil took place on September 7, 1922 at the Centennial of Independence. With the radio, popular music from the 30s Brazil entered the Era of Mass Communication.

Keywords: Radio, Technological Innovations and Brazilian Popular Music.

1. DESENVOLVIMENTO

Este estudo – um diálogo entre História e avanços tecnológicos – teve como objetivo apresentar um recorte da evolução histórica da música no cenário brasileiro, discutindo – a partir daí, a evolução do rádio no mundo e no Brasil.

Nossas fontes de estudo foram secundárias e constaram de livros, periódicos, dicionários e discografia referente à música popular do Brasil.

Este estudo teve como fontes de relatório foram secundárias e constaram de livros, periódicos, dicionários e discografia referente à música popular do Brasil e as inovações radiofônicas. Através dessa compreensão de que a cultura faz parte do cotidiano, das mudanças e é aspecto fundamental à realidade humana, onde cada indivíduo tem atitudes e identidades diferentes associadas ao processo de globalização em que se vive hoje.

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984) em que a teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer -, ainda permanece encarnada.

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005).

Assim posto, a relevância deste estudo pretende desenvolver os avanços da informação do rádio e da música a condição de sujeitos políticos, conscientes de sua identidade e capazes de se organizarem para defender seus interesses e de se relacionarem com outros grupos semelhantes, como instituições do governo e com organizações não-governamentais, na defesa de seus direitos e na preservação de seu patrimônio e na manutenção de sua cultura.

Este estudo teve como objetivos: discutir o conceito de lugar de memória e de patrimônio cultural, reconhecer os bens materiais e imateriais- no caso, a música popular brasileira-, que constituem o patrimônio cultural.

Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992), “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, nos quais se incluem:

- I – as formas de expressão;
- II – os modos de criar, fazer e viver;
- III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

A esse respeito, há de considerar que a noção de Patrimônio se confunde com a de propriedade. Em muitos aspectos, tem um caráter prático, mas possuem um efeito de significados mágico-religiosos e sociais denominados por Mauss (1974) com “fatos sociais totais”. Esses bens têm sua origem econômica, moral, religiosa, mágica, política, estética e psicológica, pois são partes inseparáveis de um conjunto total social e cósmica de ultrapassar a condição humana. A essa noção Marcel Mauss pontua que,

[...] se a noção de espírito nos pareceu ligada à de propriedade, inversamente esta se liga àquela. Propriedade e força são dois termos inseparáveis; propriedade e espírito se confundem (MAUSS, 1974).

Nas sociedades tradicionais, na experiência da obra-seja ela, patrimônio material ou imaterial-, com o público existia uma distância e reverência entre cada obra de arte e o

observador: essa obra era única. Assim posto, Benjamin refere que naquelas sociedades a obra de arte, sendo única, possuía o valor de culto:

[...] A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994).

Em 1877, Thomas Edison inventou o fonógrafo de cilindro mecânico – o primeiro aparelho de reprodução sonora. Com o fonógrafo estava inaugurada a era mecânica da tecnologia de áudio; esse dispositivo que utilizava cilindros de cera como mídia para gravação dos sons (que eram gravados em forma de cavidades) chegou ao Brasil dois anos após a sua invenção, ou seja, em 1879. O cilindro de cera foi a principal mídia para consumidores em larga escala entre 1890 e 1910 (SONODA, 2010).

O fonógrafo de cilindro mecânico possibilitou que os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX se constituíssem como um importante marco para a historiografia musical brasileira, pois é a partir dessa data que se dão os primeiros registros fonográficos musicais.

Na perspectiva tecnológica, o ponto de ruptura a caminho de uma nova era – a era magnética -, se deu em 1893, em Cambridge, na Inglaterra, quando as ondas eletromagnéticas foram demonstradas teoricamente pelo físico James Clerck Maxwell. A partir deste evento, outros pesquisadores, entre eles o alemão Rudolph Hertz (1857 – 1894) se interessaram pelo eletromagnetismo.

Coube a Hertz a primazia de demonstrar o princípio da propagação radiofônica, em 1887, fazendo saltar faíscas através do ar que separavam duas bolas de cobre: estava assim demonstrada a propagação por ondas, que posteriormente viriam a ser denominadas como “ondas hertzianas” ou “quilohertz”.

Logo então, se iniciou a industrialização de equipamentos baseados na transmissão do som por ondas eletromagnéticas. A industrialização de equipamentos se deu com a criação da primeira companhia de rádio, fundada em Londres – Inglaterra pelo cientista italiano Guglielmo Marconi. Em 1896 Marconi já havia demonstrado o funcionamento de seus aparelhos de emissão e recepção de sinais na própria Inglaterra, quando percebeu a importância comercial da telegrafia.

A respeito dos primeiros anos que iniciaram o século XX, podemos assumir que os registros fonográficos musicais dos mesmos têm importância relevante para a memória musical brasileira. Assim posto, podemos registrar que por essa época, em 1907, a música instrumental “Choro e Poesia”, de autoria de Pedro de Alcântara, era sucesso.

No mesmo ano, a polca “No bico da Chaleira”, de autoria de João José da Costa Júnior, foi gravada pela Banda da Casa Edison, na Odeon, como música instrumental. Esta música foi gravada também pela Banda da Casa Faulhaber e Cia em disco da Favorite Record e, tendo uma grande repercussão no carnaval do ano de 1909, consagrou os termos “chaleira” e “chaleirar” como sinônimos de bajulação político-partidária. “No bico da chaleira”:

[...] tornou-se sucesso carnavalesco fazendo um sátira aos bajuladores do então muito poderoso Senador Pinheiro Machado. Sua letra dizia: "Iaiá me deixa/Subir nesta chaleira/Que eu sou do grupo/Do pega na chaleira". Segundo o livro "A canção no tempo": "Diariamente, o Morro da Graça no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro era frequentado por dezenas de pessoas - senadores, deputados, juizes, empresários, ou, simplesmente, candidatos a cargos públicos ou mandatos coletivos. A razão da romaria era que no alto do morro morava o general-senador José Gomes Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano Conservador, que dominou a política nacional no início do século". Pois foi satirizando essa situação que surgiu a polca "No bico da chaleira" que acabaria por consagrar os termos "chaleira" e "chaleirar" como sinônimos de bajulação (CRAVO ALBIN, 2008).

No carnaval carioca de 1912 fez grande sucesso à marcha portuguesa “Vassourinha”, de Luís Figueira e Felipe Duarte. Os sucessos musicais daquele ano (1912) foram a polca “Ameno de Regida” (de autoria de Ernesto de Nazareth), a modinha “Amor Ingrato” (também conhecida como “Descrente”), de autoria de Neco (Manoel Ferreira Capellani), a canção “Flor do Mal” (conhecida também como “Saudade Eterna”), de autoria de Santos Coelho e D. Correia e a valsa “Pudesse esta paixão”, de autoria de Chiguinha Gonzaga e Álvaro Colas. Nesse mesmo ano, no dia 21 de dezembro, é prensado pela primeira vez um disco no Brasil. O fato marca o início das atividades da Fábrica Odeon, instalada no Rio de Janeiro (DUPRAT, 1989).

A música “Choro e Poesia” foi, em 1913, letrada por Catulo da Paixão Cearense, à revelia de seu autor: Pedro de Alcântara, injustiçadamente, foi esquecido como autor da melodia. A partir daí a mesma, gravada por Vicente Celestino, ficou sendo conhecida como “Ontem ao Luar” (CEARENSE 1913):

Ontem, ao luar,
Nós dois em plena solidão,
Tu me perguntaste o que era a dor
De uma paixão.
Nada respondi!
Calmo assim fiquei!
Mas, fitando o azul do azul do céu,
A lua azul eu te mostrei...
Mostrando-a a ti,
Dos olhos meus correr
Senti
Uma nivea lágrima
E, assim, te respondi!
Fiquei a sorrir
Por ter o prazer
De ver
A lágrima nos olhos a sofrer.
A dor da paixão
Não tem explicação!
Como definir
O que só sei sentir!
É mister sofrer
Para se saber
O que no peito
O coração
Não quer dizer.
Pergunta ao luar,
Travesso e tão tãful,
De noite a chorar
Na onda toda azul!
Pergunta, ao luar,
Do mar à canção,
Qual o mintério
Que há na dor de uma paixão.
Se tu desejas saber o que é o amor
E sentir o seu calor,
O amaríssimo travor
Do seu dulçor,
Sobe um monte á beira mar,
Ao luar,
Ouve a onda sobre a areia
A lacrimar!
Ouve o silêncio a falar
Na solidão
Do calado coração,
A penar,
A derramar
Os prantos seus!
Ouve o choro perenal,
A dor silente, universal
E a dor maior,
Que é a dor de Deus.
Se tu queres mais
Saber a fonte dos meus ais,
Põe o ouvido aqui
Na rósea flor do coração,
Ouve a inquietação
Da merencória pulsação...
Busca saber qual a razão
Por que ele vive, assim, tão triste

A suspirar,
A palpar,
Desesperação,
A teimar,
De amar
Um insensível coração,
Que a ninguém dirá
No peito ingrato em que ele
Está,
Mas que ao sepúlcro,
Fatalmente, o levará.

De acordo com os apontamentos de Sevckenko (1998), data de 1916 o primeiro registro de uma pauta musical impressa e gravada de um samba no Brasil. Trata-se da música “Pelo telefone”, com letra criada por Mauro de Almeida – o Peru dos Pés Frios -, e música de Ernesto dos Santos – o Donga:

O chefe da folia,
Pelo telefone,
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar!
Ai, ai, ai!
Deixa as mágoas para trás,
Ó rapaz!
Ai, ai, ai, ai!
Fica triste se és capaz
E verás!
Tomara que tu apanhes!
Não tornes a fazer isso,
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço!
Olha, a rolinha
(Sinhô! Sinhô!)
Se embarçou
(Sinhô! Sinhô!)
Caiu no laço
(Sinhô! Sinhô!)
Do nosso amor
(Sinhô! Sinhô!)
Porque este samba
(Sinhô! Sinhô!)
É de arrepiar
(Sinhô! Sinhô!)
Põe perna bamba
(Sinhô! Sinhô!)
Mas faz gozar!
O chefe da polícia,
Pelo telefone,
Manda me avisar
Que, na Carioca,
Tem uma roleta
Para se jogar!
(bis)

Ai, ai, ai!...
Tomara que tu apanhes...
Olha a rolinha
(Sinhô! Sinhô!)
Se embaraçou
(Sinhô! Sinhô!)
É que a vizinha
(Sinhô! Sinhô!)
Nunca sambou
(Sinhô! Sinhô!)
Porque este samba
(Sinhô! Sinhô!)
É de arrepiar
(Sinhô! Sinhô!)
Põe perna bamba
(Sinhô! Sinhô!)
Mas faz gozar!

Esta música teve como tema o telefone, um objeto que vinha sendo adquirido por todas as famílias da elite carioca, mas que era um fetiche para os desfavorecidos:

[...] Nos inícios de sua difusão pela cidade (do Rio de Janeiro), o telefone era um aparato raro e identificado com os privilegiados. Ele era um símbolo cujo prestígio denotava a relação intrínseca entre a tecnologia moderna e as elites dominantes. E por isso mesmo era um convite ao assalto pelas populações segregadas, ainda que essa apropriação fosse meramente simbólica (SEVCENKO, 1998).

Sem desconsiderar o caráter envolvente da música com ao seu ritmo amaxiado, Sevcenko (1998) entende que a imagem glamorizada e apoderada do telefone – verdadeiro ícone falante para a época – foi de grande peso na repercussão do samba “Pelo telefone”, que gravada por um cantor muito popular da época – o Baiano -, se tornou um grande sucesso de carnaval e até mesmo um dos primeiros jingles, divulgado pela indústria fonográfica, de sucesso no país e que promovia uma marca de cerveja:

[...] O chefe da policia
Pelo telefone
Mandou-me dizer
Que há em toda a parte
Cerveja Fidalga
Para se beber
(SEVCENKO, 1998)

A primeira transmissão de rádio realizada oficialmente no Brasil ocorreu no dia 07 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo. Foi um grande acontecimento. A Westinghouse Electric International

Co. Instala no alto do Corcovado, no Rio de Janeiro, uma estação de 500 watts. O público ouvia nos captados 80 aparelhos de rádio dispersos pela cidade, o pronunciamento do Presidente da República, Epitácio Pessoa, a ópera "O Guarani" de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e diversas atrações. Muitas pessoas ficaram impressionadas, pensando que se tratava de algo sobrenatural. No fim das festividades, a rádio sai do ar, e outra transmissão só acontece no ano seguinte, com a inauguração da Radio Sociedade, no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1988).

Há de se considerar, no entanto, o primeiro transmissor de ondas de rádio no Brasil que se tem notícia, foi instalado no ano de 1913 por Paul Forman Godley, um dos fundadores da Adams-Morgan/Paragon, na região Amazônica, a pedido do governo brasileiro (SEVCENKO, 1988).

O nascimento do rádio no Brasil foi praticamente simultâneo a seu surgimento no mundo inteiro. Desde 1922 as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas, entretanto, foi somente em 1923, que Roquete Pinto e Henry Morize fundam o Observatório Nacional, no Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade (SEVCENKO, 1988).

No ano seguinte (1924), foi inaugurada a Rádio Clube do Brasil, marcando o início da expansão. A tecnologia era ainda muito incipiente e os ouvintes utilizavam-se dos rádios de galena montados em casa, quase sempre por eles mesmos, usando normalmente caixas de charutos (SEVCENKO, 1988).

A Rádio Sociedade, com programas educativos e culturais, influencia várias rádios amadoras que aparecem no país na década de 20, como a Rádio Clube Paranaense, em Curitiba. Todas nascem como clubes ou sociedades e, como a legislação proibia a publicidade, são sustentadas pelos associados (SEVCENKO, 1988).

Desde sua inauguração, a estrutura de rádio no país se destacou e também teve problemas desde o seu início. Sua viabilização de funcionamento era atrelada a duas importantes determinações: uma era que o rádio era subordinada às normas econômicas e ao mesmo tempo, quem controlava era o Estado, sendo responsável pela sua concessão para funcionamento das emissoras de rádio, quanto a sua cassação, se ferisse as leis de código de comunicação vigente nos países. Observa-se ainda que o surgimento das emissoras de rádio teve um papel de rádio-sociedade mantida nas rádios brasileiras em seus primeiros anos; uma fase amadora, o rádio no Brasil passa então para uma fase comercial, disponibilizada a uma maioria pela chegada das agências estrangeiras de publicidade nos países, ao final dos anos 20 e início dos anos 30 (SEVCENKO, 1988).

A partir da década de 30 o Brasil entrou na "Era da Comunicação de Massa" e até o advento da televisão, ele seria o grande veículo de integração nacional.

A década de 1930 marcou o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas qual o país passava. O crescimento da economia nacional atraía investimentos estrangeiros, que encontravam no Brasil um mercado promissor. A indústria elétrica, aliada a indústria fonográfica, proporcionava um grande impulso à expansão radiofônica. O rádio trouxe inovações técnicas e modificou hábitos, transformando-se na maior atração cultural do país (TINHORÃO, 1998).

A difusão desses produtos musicais genuinamente brasileiros destinados à urbanização das cidades, foi realizado a partir dos anos 30, com o surgimento dos rádios elétricos que favoreciam uma recepção mais limpa, em decorrência de alto-falantes. Essa novidade veio permitir, um melhor entrosamento entre as emissoras de rádio e seu público cativo. Os espectadores eram tratados como "senhores ouvintes", que logo foi mudado para "amigos ouvintes" (TINHORÃO, 1998).

A música tipicamente brasileira se transforma em produto de consumo de massa vendido como forma de discos, como atração de programas de auditórios nas rádios e mais tarde como tema de filmes, as "chanchadas carnavalescas". Essa música brasileira viria a ser hegemônica no mercado em todo o governo Vargas - entre 1930 a 1945-, em perfeita harmonia com a política econômica nacional que incentivava a ampliação do produto (a música popular) interno nacional e o golpe do Estado Novo, em 1930 (TINHORÃO, 1998).

O rádio comercial desponta a partir da legalização da publicidade, no início da década 30. Com o crescimento da indústria e do comércio, o número de propagandas aumenta e o rádio transforma-se em um negócio lucrativo. Surgem os anúncios cantados, os jingles, que revolucionam a propaganda radiofônica. Na década de 30 são criadas várias rádios, entre elas a Rádio Record, de São Paulo (1931), a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro (1936) - a primeira grande emissora do país -, e a Rádio Tupi (1937), de São Paulo (TINHORÃO, 1998).

Getulio Vargas, então presidente do Brasil, foi quem mais influenciou a difusão do rádio em sua gestão. Desde que assumiu o governo, com a Revolução de 1930, manteve o rádio em seu controle.

A marca maior do controle do rádio pelo estado brasileiro foi o ano de 1937, no qual se inicia o período conhecido como Estado Novo (1937 – 1945), no qual Getulio usou o rádio para propaganda de sua ideologia política, implantando então A hora do Brasil (atual Voz do Brasil) criada em 1937 para divulgação oficial do governo, principalmente dos discursos de Getulio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de rádio – tornando-se

logo depois obrigatório -, sendo que os minutos finais do programa A hora do Brasil eram culturais, dedicados à transmissão de sucessos de músicas populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação, sendo essa desta maneira que o então presidente Getúlio Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros (TINHORÃO, 1998).

Com a implantação da Revolução de 30, o governo de Getúlio Vargas elegeu a música popular como símbolo de otimismo e vitalidade em nossa sociedade, criando em 1935, o programa social informativo intitulado “A Hora do Brasil”. Com isso, o governo interpôs na divulgação de seus informes oficiais - principalmente dos discursos de Getúlio, transmitidos de segunda a sexta-feira em cadeia nacional de rádio – que se tornou logo depois obrigatório, sendo que os minutos finais do programa eram culturais, dedicados à transmissão de músicas de sucessos populares, tendo sempre artistas de renome em sua programação; foi este o dispositivo que o então Presidente Vargas encontrou para estar sempre presente nos lares dos brasileiros. Esse lugar político no rádio foi vanguardista visto que, Vargas até mesmo se antecipou ao Departamento de Estado norte-americano com o seu programa intitulado “A Voz da América” (TINHORÃO, 1998).

Nessa época, a rádio vai abandonando seu perfil educativo e elitista para firmar-se como um meio popular de comunicação. A linguagem torna-se mais direta e de fácil entendimento. A programação diversifica e é mais bem organizada, atraindo o grande público. Nos anos 30 e 40 aparecem os programas de música popular, que lançam ídolos como Carmem Miranda e Orlando da Silva. Surgem também os programas de humor, de auditório - que contam com a participação do público -, e as novelas. A primeira delas é Em Busca da Felicidade (1941), da Rádio Nacional. A mesma rádio lança o “Repórter Esso” (1941), que inaugura o rádio jornalismo brasileiro. As técnicas introduzidas por ele - frases curtas e objetivas, agilidade, instantaneidade e seleção cuidadosa de notícias - são usadas até hoje na maioria dos jornais falados (TINHORÃO, 1998).

Nas vozes de Carmem e Aurora Miranda, a canção “As cantoras do rádio” de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo (1936) mostram o impacto do rádio no Brasil:

Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio
Nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
Corações de Norte a Sul

Canto pelos espaços afora

Vou semeando cantigas
Dando alegria a quem chora
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum
Canto, pois sei que a minha canção
Vai dissipar a tris.....teza
Que mora no teu coração

Canto para te ver mais contente
Pois a ventura dos outros
É alegria da gente
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum
Canto e sou feliz só assim
Agora peço que can.....tes
Um pouquinho para mim

Os programas de auditório marcaram época no rádio brasileiro e reuniram os grandes nomes da música brasileira. Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Carlos Galhardo estiveram presentes nos primeiros programas de auditório. Em 1952, um dos melhores programas era o Um Milhão de Melodias, que tinha como atração os grandes nomes da música. O auditório vivia lotado e o público conferia de perto os astros que saíam nas páginas da Revista do Rádio. No dia 3 de novembro de 1952, a cantora Dalva de Oliveira retornou ao Brasil e compareceu ao programa. Os fãs foram ao delírio, chegando a atrapalhar o apresentador (RÁDIOS, 2010).

No auge dos programas musicais e de auditório do rádio brasileiro, nos anos 50, época em que o rádio era o principal veículo de comunicação do país, as platéias ficavam lotadas de pessoas que iam acompanhar a interpretação de sua cantora preferida. E, a cada ano, uma era escolhida a Rainha do Rádio. Os fãs-clubes brigavam entre si e grandes espetáculos eram realizados.

As cantoras do gênero popular, ao longo de sete décadas, encantaram gerações com suas vozes marcantes e interpretações memoráveis, o que as credenciou a concorrer ao tão cobiçado título de "Rainha do Rádio". Entre elas destacamos: Aracy de Almeida (Tenha Pena de Mim e Não me Diga Adeus), Nora Ney (Vai, Vai Mesmo, Menino Grande e Ninguém me Ama.), Dalva de Oliveira (Olhos Verdes e Segredo), Elizeth Cardoso (Mulata Assanhada e Barracão), Isaurinha Garcia (Mensagem), Dolores Duran (A Noite do Meu Bem), Elizeth Cardoso (Canção de Amor), Carmen e Aurora Miranda (marchinhas carnavalescas), Linda e Dircinha Batista (marchinhas carnavalescas), Ângela Maria (Não Tenho Você), Emilinha (Chiquita Bacana, Se queres saber) Marlene, Doris Monteiro (Se Você se Importasse), Carmem Miranda (Pra você gostar de mim, Que é Que a Baiana Tem e South American Way), Odete Amaral, Lourdinha Bittencourt, Ellen de Lima, Violeta Cavalcante e Carminha Mascarenhas (RÁDIOS, 2010).

Além de intérpretes de carreira solo, algumas formações – duetos, trios, quartetos -, também ganharam espaço no cenário do rádio.

O conjunto DO-RÉ-MI-FÁ formado por quatro cantoras, Hebe, Estela e suas duas primas, que começou com toda força, viveu pouco, pois uma das primas se casou e deixou a vida artística. Sobraram três, "As Três Américas". Algum tempo depois foi embora mais uma prima restando apenas Hebe e Estela, nascendo à dupla sertaneja Rosa linda e Florisbela, destaque nos programas do Capitão Furtado (Ariovaldo Pires). Engraçadinhas, bonitinhas, valiam mais pela beleza do que pelo que cantavam, e não demorou muito para perceberem isso, separando-se artisticamente. A Estela formou com duas irmãs, Helena e Norma Avian, um trio, o "Trio Itapuã". Hebe partiu para carreira solo com a ajuda de Gilberto Martins. O homem que havia lançado a radio novela no país achou que o nome da Hebe não combinava, precisava mudar, nascendo Magali Prado, conforme os testes. Como lutou a Magali Prado sem os resultados desejados! Hebe funcionava muito melhor, e inteligente como sempre foi, começou a crescer sozinha no Sumaré, tornando-se em pouco tempo, a "Estrela de São de Paulo" (RÁDIOS, 2010).

Na construção da historia do radio no Brasil, insere-se no contexto de maior produção historiográfica voltada a sua origem e integração na vida cotidiana, além de seu papel como veiculo de propaganda, nos convidando assim a um prazeroso retorno aos anos dourados do rádio brasileiro. Em tempos passados, quem idealizaria que o radio tivesse uma história? Isto não teria sido possível se não fosse viabilizado pela Nova História.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As multinacionais que se instalaram aqui, a partir da década de 40, passaram a ser os grandes anunciantes do rádio brasileiro. Pois, enquanto veiculo de comunicação que para o estado brasileiro na década de 30 poderia adquirir ares subversivos, em que pese por isso mesmo o estabelecimento de limites para o radio, este vai “caindo no gosto popular”, consolidando-se assim, o habito de ouvir radio ainda na década de 1920.

Com a popularização da televisão, no final da década de 50, o apogeu do rádio chega ao fim e as emissoras são obrigadas a redefinir seus objetivos, passando a dar mais atenção ao radiojornalismo e aos serviços comunitários.

3. REFERÊNCIAS

- ALBIN, R. C. **Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2008. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 13/04/2010.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, de 5 de outubro de 1988. São Paulo: Atlas, 1992.
- CEARENSE, C. P. **Ontem ao luar**, 1913. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/vicente-celestino-musicas/266794/>>. Acesso em: 12/04/2010.
- DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **Revista Opus**, v.1, n.1, p. 32-36, 1989.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MELLO, Z. H.. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas**. In: NAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- NORA, P. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.
- O ÉBRIO. **Direção: Gilda de Abreu. Local: Brasil**. Distrib. Cinédia / Riofilme. 1946; 1 filme (126 min.): son, preto e branco; 16 mm.
- RADIOS OPERAM. **Rádios Operam no Brasil Desde os Anos 20**. SL: SI. Disponível em: <http://www.INFO/Biblioteca/Radio_no_Brasil_20_aos_80.doc>. Acesso em: 9 abr 2010.
- RIBEIRO, A.; BARRO, J.; BABO L. **Cantoras de rádio**, 1936. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lamartine-babo/715594/>>. Acesso em: 10/04/2010.
- SEVCENKO, N. **A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio**. In: NOVAIS, F. A. História da vida privada no Brasil – República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia da Letras, 1998.
- SONADA, A. V. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**, v. 21, p. 74-79, 2010.
- TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ORGANIZADOR

Alberto Carlos de Souza



Possui graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1998); Especialização em Administração Escolar e Supervisão Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira (2001) e Mestrado em História pela Universidade Salgado de Oliveira (2010) e História da Cultura Afro-Brasileira pela Faculdades Integradas de Jaguaré/RJ. É professor estatutário nos municípios de Vitória e Serra, Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes e Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte e pensamento estético, Transversalidades artísticas na escola, História da Música Popular Brasileira e Patrimônio Cultural.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arte: 43, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 104 e 105.

C

Clube da Esquina: 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 74, 85, 86, 95, 96 e 98.

Cultura: 10, 14, 15, 23, 30, 33, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 53, 54, 57, 59, 86, 102, 103 e 104.

D

Direitos Humanos: 23, 25, 26, 27 e 37.

E

Era Vargas: 14 e 17.

Ética: 17, 23 e 35.

F

Filosofia: 78.

H

História: 9, 16, 28, 42, 44, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 59, 61, 69, 79, 86, 88, 91, 94, 97, 98, 102 e 114.

I

Identidade Cultural: 85.

Inovações Tecnológicas: 102.

L

Lugares de Memória: 14, 53, 85, 86, 87 e 103.

M

Milton Nascimento: 48, 49, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98 e 99.

Música Popular: 15, 16, 17, 42, 47, 49, 50, 59, 62, 96, 102, 104, 111 e 112.

R

Rádio: 8, 14, 15, 16, 17, 18, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 113 e 114.

Resistência: 48, 85 e 95.

S

Samba: 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 45, 46, 70, 93, 108 e 109.

Sociologia: 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 56.

Sócrates: 78, 79, 82 e 83.

T

Teeteto: 78, 79, 80, 81, 82, 83.

ISBN: 978-65-86283-45-7

BR



9 786586 283457

DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283457