

# CUSCUZ COM DENDÊ

Alfons Heinrich Altmicks



# CUSCUZ COM DENDÊ

Alfons Heinrich Altmicks



Direção de projeto: Alfons Heinrich Altmicks  
Comissão editorial: Prof. Dr. Marcello Chamusca  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Velda Torres  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Carvalhal  
Prof. Msc. Alfons Altmicks  
Prof<sup>a</sup>. Msc. Anayme Canton

Coordenação editorial: Alfons Heinrich Altmicks  
Capa: Anayme Canton  
Imagem de capa: Anayme Canton  
Ilustrações: Anayme Canton  
Editoração e diagramação: Alfons Heinrich Altmicks  
Revisão: Raphael Matos Dourado

Produzido por



Escola Baiana de Comunicação  
Rua das Hortênsias, 696 - Pituba,  
Salvador/BA, 41810-010

Distribuído e comercializado por



AGBook do Brasil S/A  
Rui Barbosa, 468/472 – Bela Vista  
São Paulo/SP – 01.326-010

Impresso *on demand* por



Alphagraphics do Brasil S/A  
Av. Brig. Faria Lima , 2941 – Jardim Paulistano  
São Paulo/SP – 01.452-000

# CUSCUZ COM DENDÊ

Alfons Heinrich Altmicks



© 2024 - Todos os direitos da obra são reservados aos autores.

Nenhuma parte desta publicação, incluindo a sua capa, pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida por nenhum meio, seja eletrônico, químico, mecânico, ótico, de gravação ou por fotocópia, sem a autorização prévia e escrita dos autores.

1ª Ed. 2024 - Impresso no Brasil/ Alphagraphics do Brasil S/A

ISBN - 978-65-980629-5-8

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Decreto n. 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

Ficha Catalográfica. Escola Baiana de Comunicação. Sistema de Bibliotecas

A522 Altmicks, Alfons Heinrich  
Cuscuz com dendê. / Alfons Heinrich Altmicks; Prefácio  
Marcello Chamusca. – Salvador: BaianaPress, 2024.  
225 p. ; il. P&B ; 20 cm.

ISBN: 978-65-980629-5-8

1. Ensaio. 2. Cultura baiana. I. Altmicks, Alfons H.  
II. Chamusca, Marcello. III. Título.

CDD:779

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Brasil: Comunicação: 782.421640981
2. Brasil: Educação 780.092
3. Brasil: Cultura 782.907
4. Brasil: Cultura Brasileira 784.50981

*"Sans la culture, et la liberté relative qu'elle suppose, la société, même parfaite, n'est qu'une jungle. C'est pourquoi toute création authentique est un don à l'avenir".*

*- Albert Camus, "L'Artiste et son Temps", "Actuelles II", 1953.*





## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO. 9

LOUVADO SEJA O NOSSO SENHOR, JESUS CRISTO!, 15

ADEUS, GRACINHA!, 21

TRÊS ESCRITOS SOBRE A FOTOGRAFIA, 27

SCHWARCZ E O AUTORITARISMO BRASILEIRO, 37

ESSA LADEIRA? QUE LADEIRA É ESSA?, 47

RÉPROBO, RELES, ALIENADO:  
APONTAMENTOS PARA UMA BIOGRAFIA  
EM CENA DE ANTONIN ARTAUD, 59

TRADIÇÃO EX-VOTIVA:  
ARTE, FÉ E FOLKCOMUNICAÇÃO, 69

PEGO PARA CRISTO:  
O FILHO DE JOSÉ E MARIA, 81

KIRIKU E A FEITICEIRA, 93

CULTURA E COLONIZAÇÃO, 99

MEMÓRIAS DE UM DILÚVIO AMPLIFICADO:  
UMA BREVÍSSIMA REVISÃO HISTÓRICA  
DO MOVIMENTO PUNK EM SALVADOR  
NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990, 117

DOCÊNCIA E EMANCIPAÇÃO EM  
"PRECIOSA", DE SAPPHIRE, 135

LINDA FLOR (AI, IOIÔ), 157

ACERVO DA LAJE:  
MEMÓRIA DO SUBÚRBIO  
FERROVIÁRIO DE SALVADOR, 185

SOBRE PEDAGOGIA DO OPRIMIDO, 201

NOTAS, 213

## APRESENTAÇÃO

Este livro brotou de uma seleção de textos, originalmente publicados em coluna homônima, no site da Escola Baiana de Comunicação. Trata-se de uma coletânea com o que há de melhor da prosa de Alfons Heinrich Altmicks. Com estilo único, mesclando o erudito e o popular, o acadêmico e o apócrifo, o clássico e o corriqueiro, "Cuscuz com dendê" convida-nos a embarcar em uma jornada inquietante pelas entranhas da cultura baiana, transitando entre a inesgotável fonte do Semiárido – de onde vem o cuscuz – e a portentosa tradição do Recôncavo Baiano – lambuzada de dendê.

Nesta jornada, o autor não apenas descreve, mas celebra com devoção as riquezas humanas e culturais que permeiam os recantos da Bahia, sua terra amada. Provocador, Altmicks nos conduz por sertões severíssimos, por grotões abertos, reconcavinados, kirimurés reveladoras de augúrios e segredos, que só os

verdadeiros filhos da Bahia conhecem. Aqui, cada lugar é um personagem único e fascinante, com sua própria história para contar (marcas na fina tapeçaria do tempo de uma Bahia secular).

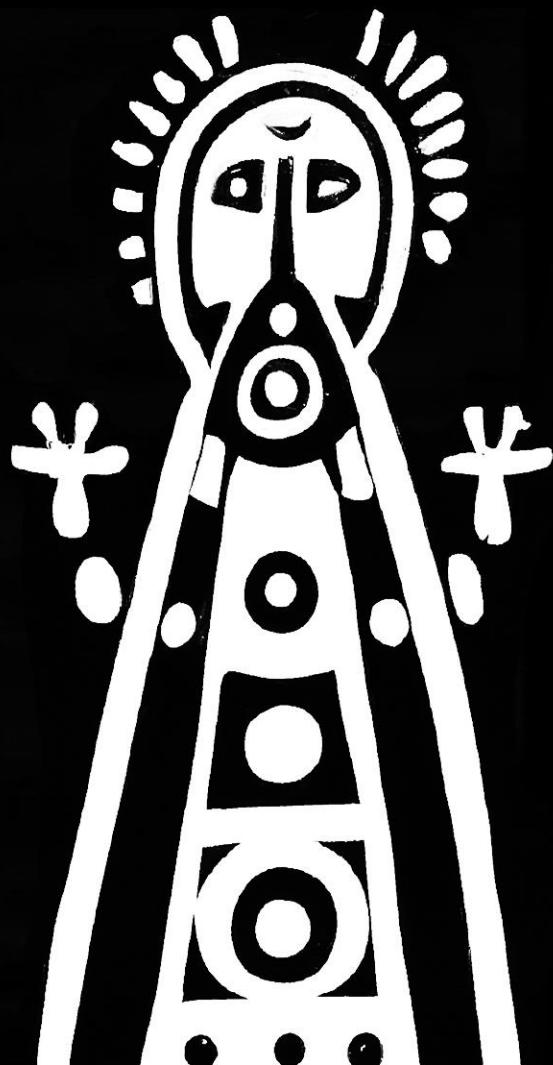
A obra é uma ode à resistência e à resiliência de um povo que sabe transformar suas adversidades em fontes de inspiração e criatividade. Em cada ensaio, Altmicks nos presenteia com histórias de superação, de luta e de amor, mostrando-nos que, mesmo diante das maiores dificuldades, é possível encontrar beleza e esperança. Este livro mergulha na diversidade que permeia as terras baianas, numa narrativa que é ao mesmo tempo um tributo e uma celebração às tradições, aos costumes e às identidades que moldam essa região tão emblemática do Brasil. Das suas páginas, somos convidados a explorar os meandros do viver baiano, nos quais, as crenças e as alegorias culturais ganham vida e se entrelaçam com o cotidiano das comunidades.

Um livro que exala amor e paixão por uma terra que é muito mais do que um simples pedaço de chão; é um

lugar de encontros e desencontros, de sonhos e realizações, de histórias que se entrelaçam e se multiplicam ao infinito. É um tributo à Bahia e ao seu povo, que com sua alma generosa e sua sabedoria ancestral, ensinam-nos lições valiosas sobre a vida e sobre o amor. Prepare-se para uma viagem inesquecível pelos recantos mais mágicos e surpreendentes das "Cuscuz com dendê" de Alfons Heinrich Altmicks.

Marcelo Chamusca  
Salvador, 6 de janeiro de 2024









## **LOUVADO SEJA O NOSSO SENHOR, JESUS CRISTO!**

Dia 21 de outubro, vivemos um dia histórico, com a primeira aula da Escola Baiana de Comunicação. Na ocasião, por conta da imensa generosidade do meu amigo querido, Prof. Marcello Chamusca, que ministrava o curso inaugural de “Diversidade nas Organizações”, tive a prerrogativa de participar desse lindo momento, compondo uma pequena intervenção sobre Etnocomunicação. Como esse é um conceito ainda pouco conhecido no campo da Comunicação Social, entendi de colocar a coisa toda na forma de exemplo. Assim, contei um caso do Sertão...

Certa feita, lá pelas bandas do Abaré, norte da Bahia, fui visitar uma comunidade quilombola residual, chamada Pejuí, à época, ainda não reconhecida pela Fundação Palmares – mas que, posteriormente, seria realocada para o Quilombo do Curral das Pedras, com vistas ao reconhecimento. Era coisa miúda, de duas ou

três famílias assentadas, roça e curral. Como é longo o trecho entre Salvador e a divisa do Ibó, chegamos de tardezinha, o Sol já amainando. Um descampado que só. Não se via viva alma. Resolvemos, então, chamar em uma das casas. “Ô de casa!” – clap, clap, clap. – “Viemos ver Seu Evilásio!” (líder do grupo assentado). Ninguém respondia. E cuidamos de chamar de novo; e, de novo, nada. Já quase desistindo, Tonho, nosso mateiro, teve uma epifania: “Louvado seja o Nosso Senhor, Jesus Cristo!”. De dentro da casa, uma voz respondeu: “Para sempre seja louvado!”. E a porta se abriu.

É costume antigo, no Sertão, usar a louvação a Jesus Cristo ou a Nossa Senhora como medida protetiva (contra a maldade dos vivos e contra o agouro das visagens). Eu, menino criado no vai-e-vem das marés do Recôncavo, sequer supunha a tradição. Aprendi e usei, conforme o trato. Anos depois, nos tempos do finado *Orkut*, qual não foi a minha surpresa em me deparar com Seu Evilásio na rede social? Animado, mandei mensagem, fazendo gosto do encontro. Passou um dia, outro, um terceiro, uma semana... e





nada de resposta. Atribuí à dificuldade de conexão, porque, naquela época, não havia banda larga, a gente conectava com dial e luz de candeeiro. Até que me deu um estalo! E se... corri para o computador e digitei a mensagem "Louvado seja o Nosso Senhor, Jesus Cristo!". Em menos de um dia, chegou a resposta, "Para sempre seja louvado! Tudo bem, professor?"

Isso é Etnocomunicação. Reparem que não se trata de uma simples apropriação, de um mero "fazer uso" dos processos e das tecnologias urbanas. A Etnocomunicação não se reduz à incorporação do conforto da vida citadina ao ambiente rural. Mais do que isso, representa a assimilação e a ressignificação do *know-how* próprio da cidade pelo estilo de vida das populações etnicamente diferenciadas, de maneira a preservar-lhe a integridade, a autonomia e a tradição. Assim, ao usar a louvação como "senha" de mensagem no *Orkut*, Seu Evilásio se resguardava das más intenções alheias – inclusive, espiritualmente –, ao tempo em que garantia que o seu interlocutor fosse conhecido, porquanto conhecedor dos códigos culturais do Pejuí.

Pensando aqui comigo, é mesmo esperado que o uso das tecnologias e dos processos contemporâneos, por parte de grupos etnicamente diferenciados, cause estranheza a quem tenha pouco ou nenhum contato com culturas não-urbanas. Há que se compreender que os caminhos de legitimação étnica, em um país racista e elitista, como o Brasil, são conflituosos e geradores de violências das mais variadas naturezas, inclusive – e sobretudo – as culturais. Obviamente, quilombolas, indígenas, ciganos, beradeiros e comunidades de fundo de pasto não vivem isolados da sociedade de entorno. Por esse motivo mesmo, desenvolvem estratégias de convívio e de proteção, que passam pela incorporação de tecnologias e processos urbanos, embora com escopos ancorados nas suas culturas e nos seus hábitos.

Nos territórios etnicamente diferenciados, características urbanas, como a onipresença dos celulares, das motocicletas, das antenas parabólicas, dos aparelhos de rádio e de TV, foram assimiladas e ressignificadas, para atender às necessidades e aos costumes das comunidades, cujas cosmovisões são





legitimadas pelos conhecimentos tradicionais, que, em si mesmos, permanecem intocados e incontestes. Essas cosmovisões mantêm as identidades étnicas, mesmo diante dos incrementos do mundo urbano. E isso traduz a grandeza e a beleza da Etnocomunicação, no seu estado mais puro.

Hoje, depois de mais de duas décadas atuando com populações tradicionais no Semiárido Baiano, aprendi a lição de João Cabral de Melo Neto, segundo a qual, “[...] as palavras de pedra ulceram a boca / e no idioma pedra se fala doloroso [...]”. No meu Sertão de pele escura, maltratado e desvalido, fala-se pouco; desconfia-se em demasia. É justo e judicioso, diante de tão parca palavra e de olhos sempre atentos, que eu não faça distinção de meio. Seja em conversa, em missiva ou no *Whatsapp*, só preciso – e desejo – um “Louvado seja o Nosso Senhor, Jesus Cristo”, ao qual apenas respondi: “Para sempre seja louvado”...





## ADEUS, GRACINHA!

O ano exato, não sei precisar. Eu devia ter algo entre 7 ou 8 anos, o que nos coloca no final da década de 1970 ou início dos 80's. Ela entrou – falante, exuberante, estonteante – no ateliê da minha tia Djoca, pegada pela mão com um rapaz bonito, com cara de poeta. Não tinha a menor ideia de quem fossem, mas percebi que se tratava de uma gente famosa (pelo burburinho que se formou na porta do número 37 da Alfredo de Brito, coração do Pelourinho). Minha tia Djoca costumava receber turistas, artistas e políticos importantes no seu ateliê. Costureira de mão cheia, ia buscar cambraia em Tobias Barreto, renda em Ilha de Maré, fio de sisal em Valente... tudo para criar aquelas peças únicas, coloridíssimas, do vestuário *afro-folk-hippie* soteropolitano. "Tapa-cueiro de gringo", "fantasia de artista", "roupa de santo".

Mas a moça entrou. O Pelourinho era o Pelourinho boêmio e selvático de antes, bem diferente do

Pelourinho *shopping center* de ACM, o Velho. Pouca gente da terra circulava por ali. Não havia badalação, não tinha *happy hour*, ninguém sabia que diacho era o Olodum (só o povo do Maciel de Baixo). Pelourinho sem Spike Lee e sem Michael Jackson, Pelourinho sem Cartier e sem Galeria Ebenézer. Pelourinho sem Quincas, Tiêta, Tereza e Pedro Arcanjo. Pelourinho dos sobrados caindo aos pedaços, repartidos entre famílias, restaurantes, ateliês, terreiros e cabarés.

A moça entrou, e o tempo, simplesmente, estacou. A arraia miúda trabalhava, dia e noite, naquele Pelourinho. Artesãos, santeiros, pintores, comerciantes, funcionários da Cúria, tapeceiros do Taboão, beatas eternamente lavando os átrios das igrejas da Sé e de São Pedro dos Clérigos. O restante dos soteropolitanos evitava o Centro Histórico, raramente ultrapassando a Baixa dos Sapateiros, cujo comércio fervilhava. Nesse dia, o Pelourinho parou para ver a moça que entrava no ateliê, com o seu amigo poeta pegado pela mão. Era o povo mais fraco do Pelourinho, espremido na enorme porta colonial,





espichando o pescoço para ver um naco da beleza da moça.

A moça entrou com o seu amigo poeta pegado pela mão, e minha tia Djoca abriu aquele sorriso hipnótico que só ela sabia. “Gracinha, mulher! Cadê tu?” As duas abraçaram. Eu, encantado, olhava no enlevo de Oxum. A moça era muito magra, energética, cabelos fartos, pretos, de fios grossos, contrastando – quase como uma moldura – um rostinho juvenil, marmóreo, de onde saltavam olhos sonhadores e uma boca muito vermelha, desenhada com esmero. Mistura perfeita de tabaroa e *femme fatale*. Ela ocupava todos os espaços do pequeno ateliê, movia-se com a desenvoltura de Terpsícore, gesticulava com a graciosidade de Yewá na gira.

A moça conversou 10 minutinhos, enquanto olhava os vestidos nas araras, passou perto de mim, no canto, e deu com a mão na minha cabeça. Depois, acomodou nos braços os pacotes que já a esperavam e se foi, com o seu amigo poeta pegado pela mão. Anos mais tarde, descobriria que o rapaz tinha um nome

engraçado; ele se chamava Waly, esse moço de Jequié (a cara de Othon Bastos). Dizem que era uma temeridade com as palavras, chegou a receber um tal de Prêmio Jabuti, que só quem é bom mesmo com as palavras recebe.

A moça saiu, para nunca mais sair da memória daquele que, provavelmente, foi o meu primeiro amor. Saiu para retornar na capa de um *long-play*, anos depois, olhando-me fixamente, com uma rosa amarela e outra vermelha nos cabelos. Saiu para que eu nunca esquecesse a sua figura fosforescente na luz apagada do "último blues" de Chico. Saiu, permanecendo na lembrança da sua voz, aguda e maviosa, como um sino budista, ecoando pelas galerias austeras do Teatro Castro Alves, em uma então futura noite chuvosa, muito tempo depois.

Hoje, a moça também saiu deste nosso plano de existência, para nunca mais deixar o seletivo grupo de vozes femininas magistrais da Música Popular Brasileira. Foi se juntar a Dalva, a Ângela, a Elis, a Elza, a Dolores, a Nara, a Elizeth, a Clara, a Jovelina, a





Clementina... é claro que a tristeza nos toma o coração, mas, pensando bem, talvez seja mesmo o destino da moça viver como encantado, no fio de canto do assanhaço, no marulhar das ondas na Ribeira, na lágrima do apito do trem.

Adeus, Gracinha.





## TRÊS ESCRITOS SOBRE A FOTOGRAFIA

I

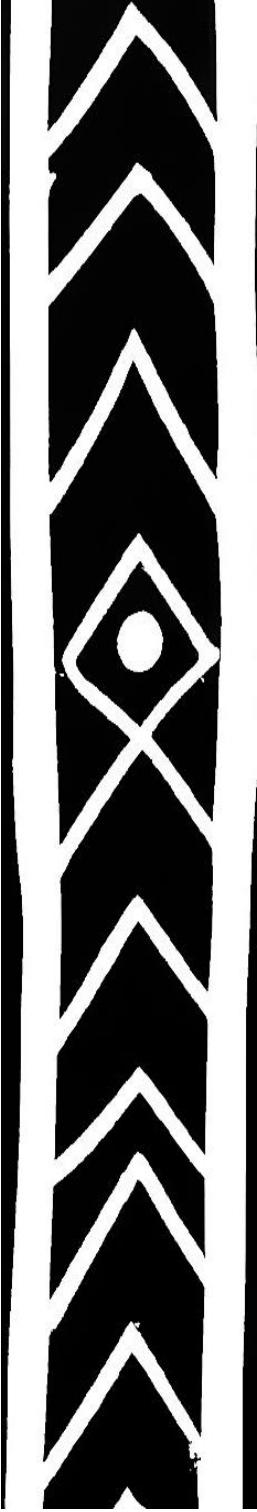
Monocórdico, titubeante, o gesto solitário do fotógrafo se resolve apenas no outro não determinado, o público. Mas quem é o público, senão o ente fluídico suspenso entre o nada e o devir do próprio ato fotográfico?

Mais do que se mostrar ao outro, a fotografia perfaz o caminho do espelho para si: desnudar-se a si, convencer-se a si, constituir-se a si. O fotógrafo cria a si próprio como o seu próprio interlocutor, numa franca intersubjetivação do ato. Na solidão do fotógrafo, o ato fotográfico é um rito de solitude com o outro em si. O outro é o outro internalizado, o público é o seu duplo, estendido e idealizado. Cada fotografia é um zanzar em si mesmo, pelos caminhos de espelhos do olhar do outro.

O ato fotográfico, verdadeiro e transcendente, é

realizado com todo tipo de intenção e matizado em quaisquer suportes: sobras de exposições, fotos pessoais, estudos, experimentações, acidentes, ensaios. Como tenha caráter de teofania, o ato fotográfico é, em si, isento de retoques ou ajustes, imune a qualquer eventual filiação estética, projetado para fora de qualquer genealogia. Que não se lhes obrigue, portanto, à perfeição.

Aliás, não é dado a fotógrafo algum realizar uma foto realmente perfeita. A fotografia é sempre um simulacro, uma subtração de um momento vivencial para um momento narrativo. Uma vez finalizada, ambos os momentos são sacados do fluxo temporal e estarão para sempre siderados numa precária eternidade de papel. De qualquer forma, é da natureza do fotógrafo acreditar que o dito na foto representa fidedignamente o ocorrido na vida. Somente assim, ele poderá talvez convencer ao seu outro em si da verdade — por verossimilhança — daquilo que fotografa.





## II

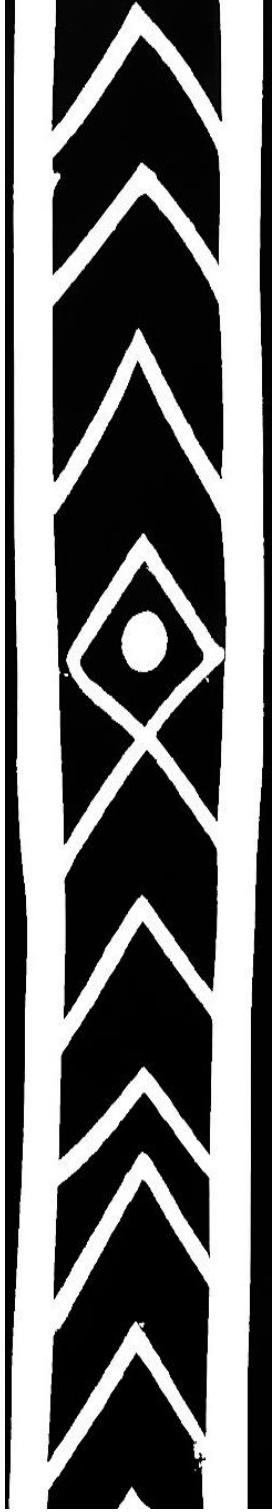
O que diferencia um bom fotógrafo de um capturista ocasional? A resposta é: o domínio da composição. Acho incrível que um tema tão importante (e tão evidente) nas artes visuais escape, sorrateiramente, à maioria dos entendidos em fotografia. Arriscarei um conceito, composição é a disposição harmônica (ou não) dos elementos que consubstanciam a linguagem fotográfica, objetivando soluções estéticas ou emocionais para a fotografia. O bom fotógrafo planeja a sua fotografia, buscando essas soluções; o capturista ocasional, no máximo, aplica a famosa "regra dos terços" e reza para que tudo ocorra bem na foto.

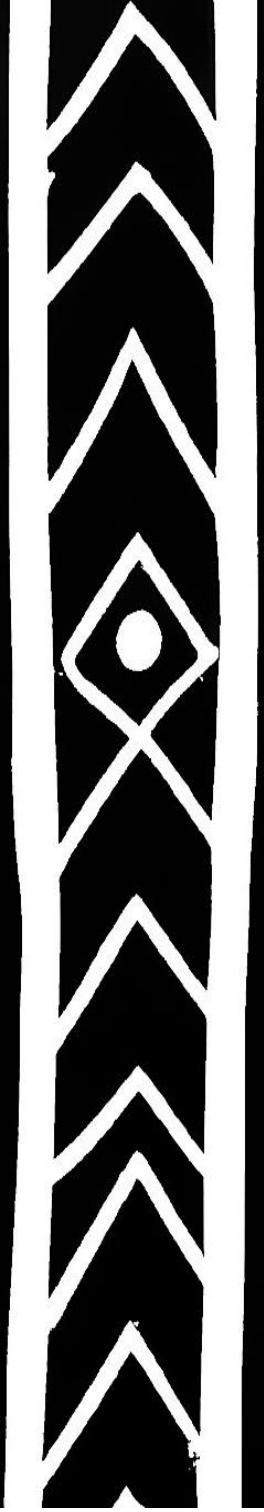
Há algum tempo, percebi que, diferente dos pintores, a maioria dos fotógrafos (os capturistas ocasionais) não cuida da composição (pois muito provavelmente estará preocupada com pormenores técnicos da sua prática). O resultado disso é a impressão rizomática que temos quando observamos alguns dos seus trabalhos. O fruir é abruptamente interrompido pela

sensação de desequilíbrio, que nos agride da obra, precipitando-nos ao abismo do inacabado.

Os pintores urdem as suas obras, antevendo os resultados que o diálogo profícuo entre os elementos da tela produz. E isso é composição. Os fotógrafos... apenas os bons fotógrafos. Os bons fotógrafos são pintores que não sabem pintar. Eles não esperaram a perfeição do momento, mas a constroem, harmonizando o olhar de quem frui. Claro que não estou dizendo nada de realmente novo sobre o tema, afinal, não é de agora que a pintura é evocada, sempre que alguém tenta estabelecer limites entre uma e outra arte visual (tal como se fosse a pintura uma referência insubstancial, eterna, imaculada, para a Arte).

Também não me refiro ao processo criativo, mas, precisamente, à composição. Todas as artes visuais se relacionam com o espaço, porque, obviamente, lidam com aquilo que é visível, tanto no mundo quanto na obra. No entanto, a maneira como se apropriam do espaço determina as suas identidades. A pintura, por





exemplo, constrói um discurso icônico sob o espaço da obra e sobre o espaço do mundo, pois representa a expressão subjetiva do artista na sua compreensão do cotidiano. A pintura tem o feitiço da contemplação.

A fotografia rasga o momento, no ímpeto da sua urgência. A única contemplação possível no processo criativo da fotografia é o cuidadoso elaborar da composição. É o antes, e nunca o durante (muito menos o depois). O bom fotógrafo não corre o olhar pelo mundo, esperando o momento exato do click (isso é puro clichê, coisa de capturista ocasional). O bom fotógrafo planeja a sua fotografia, elabora o momento, cria-o, criativa-o. Usa o seu entendimento da alma das coisas para mitigar a dureza do real.

### III

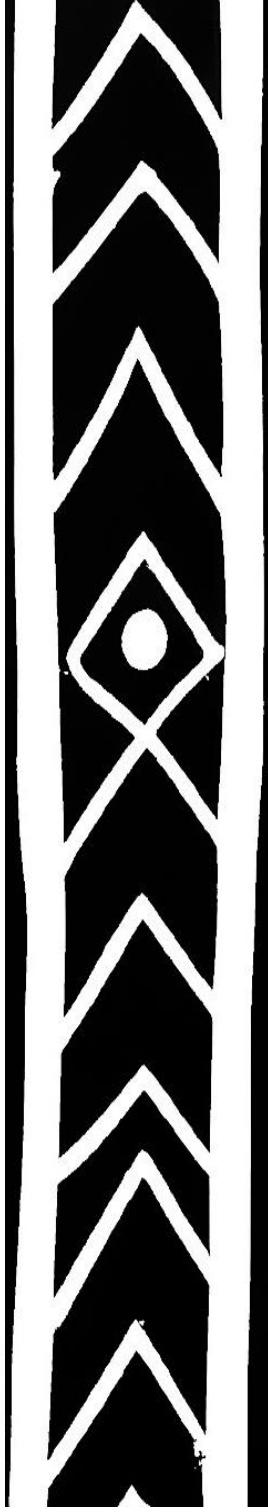
Aqui com os meus botões... será que Baudelaire, poeta maldito novecentista, ainda diria, sobre os fotógrafos contemporâneos, que somos todos uns frustrados,

usurpadores do sublime, vis pervertedores da representação artística?

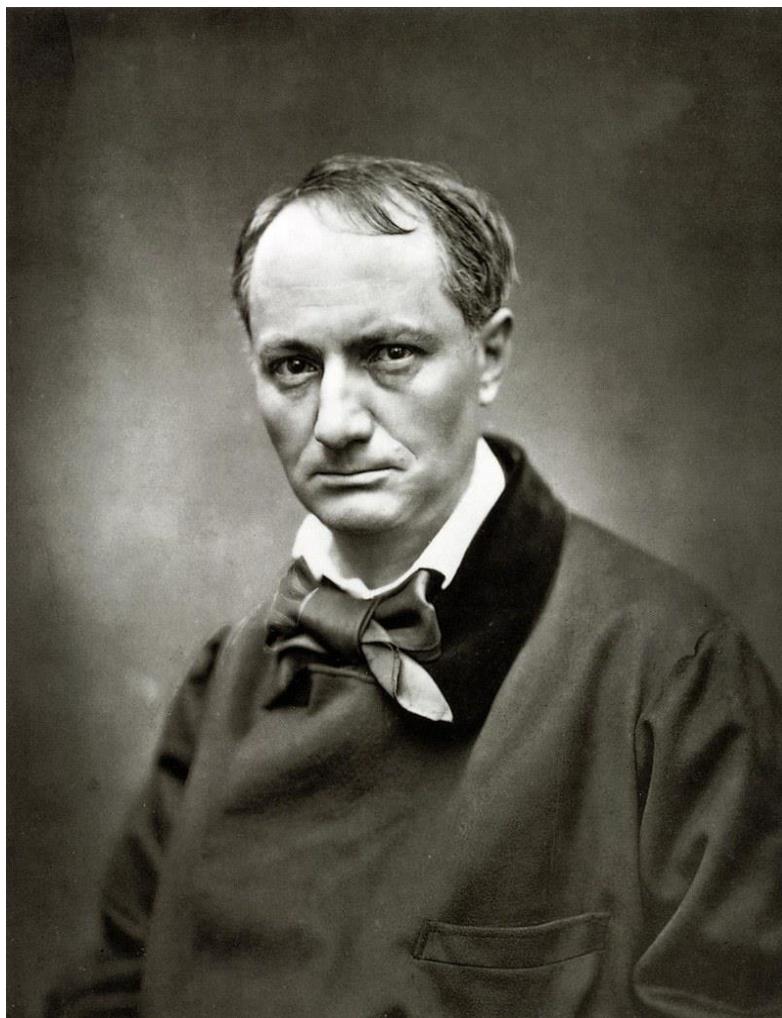
Procuro, na web, a sua representação pictórica, registrada num daguerreotipo, em 1862, por Étienne Carjat. Baudelaire nos observa, hostil, lábios crispados, olhar duro, a cabeça pendendo para a frente, como na iminência de desferir um golpe violento no fotógrafo (ou mesmo em nós, que o observamos).

Essa é a fotografia mais famosa do poeta, absolutamente coincidente, em essência, com a natureza dos seus versos. Talvez esse registro fotográfico tenha inspirado a interpretação – um tanto enfadada – de Walter Benjamin, na sua Pequena história da fotografia, sobre as críticas de Baudelaire ao daguerreotipo.

Essas críticas, catalisadas na célebre carta enviada pelo poeta ao diretor da *Revue Française*, em 1859, a pretexto de esmiuçar os perigos de se atribuir um caráter artístico à isenção técnica da fotografia, revelam muito mais a inadaptabilidade de Baudelaire a um mundo que, flagrantemente, perdia o encanto.



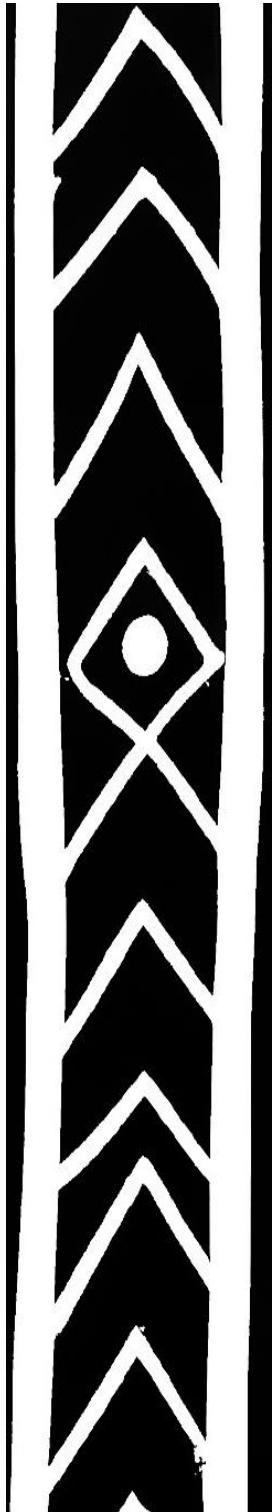
Charles Baudelaire, daguerreotipo de Étienne Carjat, 1862.

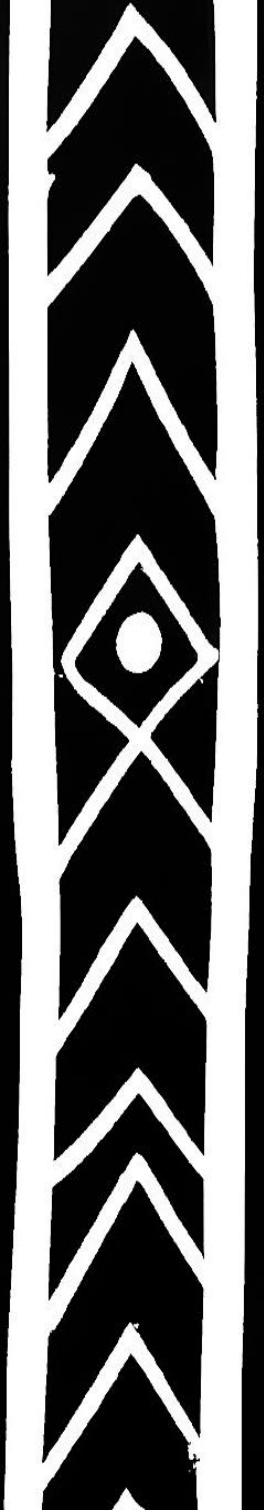


Fonte: [https://www.flickr.com/photos/frame\\_maker/4891173069](https://www.flickr.com/photos/frame_maker/4891173069) (*Public domain*).

O poeta clamava por uma alma para a Arte, para a Humanidade, para si. Dessa perspectiva, é justo que lhe parecesse, a fotografia, um monstro a “[...] usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma [...]”<sup>1</sup>. E vai além: “[...] Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão”<sup>2</sup>. (Não consigo reprimir a sensação de que Benjamin, intencionalmente, ignorou esse clamor, preferindo reduzi-lo ao mero espremer de um poeta romântico, diante do irrefreável movimento naturalista).

Apesar da aspereza das suas palavras, no fundo, a quizila de Baudelaire não era em relação à imagem fotográfica – ou não teria se deixado fotografar, nem teria implorado a Carjat, em carta redigida em 1863, que lhe fizesse tantas cópias quanto pudesse da sua célebre fotografia. Antes, o poeta apenas atribuía, à fotografia, uma natureza radicalmente diversa daquela,





típica da pintura. O daguerreótipo seria um protocolar extensor do olho; nunca signatário do gênio criador, presente à essência humana.

A começar pelos seus propósitos, a fotografia novecentista, de uma forma geral, somente se propunha a registrar, o mais fidedignamente, a realidade das coisas. Não era o seu escopo "ajustá-las" ou "enfeitá-las". A pintura, por sua vez, não se esgota na representação e no registro – nem mesmo a pintura realista! A pintura se insurge contra a acomodação da realidade em um suporte bidimensional; ela procura o além, o transcendente, o absoluto.

Evidentemente, mais de um século e meio separam Baudelaire da fotografia contemporânea, cuja linguagem já se estabeleceu em torno de uma nova expressão artística. Será que ainda diria, o poeta, sobre nós, os fotógrafos, que somos todos uns frustrados? Duvido.





## SCHWARCZ E O AUTORITARISMO BRASILEIRO

Conheci a literatura de Lilia Schwarcz lá pelos idos dos anos 2000. Na ocasião, caiu-me nas mãos o seu “As barbas do imperador”<sup>3</sup>, livro que lhe rendeu o Jabuti de 1999. Confesso que não dei muita bola para o texto, achei-o um tanto pretensioso – quase pedante. Essa minha malcriação para com a historiadora e antropóloga paulista me cortou o interesse por outros livros seus. Até que o destino me fez abrir as páginas do magistral “Sobre o autoritarismo brasileiro”<sup>4</sup>.

Era 2019, o livro estava quentinho do forno, acabara de ser lançado (e num momento todo auspicioso, pois o Brasil flertava com o autoritarismo de Bolsonaro). Eu estava no aeroporto 2 de Julho, à espera de um palestrante, a quem eu ciceronearia durante um congresso. Voo atrasado, tédio enorme, decidi dar um pulo na livraria. Logo na vitrine, o volume se

destacava: uma capa linda, que, imediatamente, evocou-me o clima dos trabalhos magistrais do iorubano Romuald Hazoumè<sup>5</sup> (tempo depois, descobri que se tratava da obra "Memória", da artista plástica mineira, Sonia Gomes<sup>6</sup>). E o título? "Sobre o autoritarismo brasileiro"! O coração encheu-se de alegria: Hannah Arendt na veia<sup>7</sup>! Entrei na livraria, apanhei o livro e passei a folheá-lo, sofregamente. Levei-o para casa. Quero compartilhar, com vocês, um pouco dessa leitura.

Schwarcz afirma que, historicamente, nós, os brasileiros não aprendemos a zelar pela "Coisa pública" – *res publica* –, porquê não conseguimos enxergar os limites entre o público e o privado. Na raiz dessa nossa postura, está o fato de o Governo Colonial Português tenha abdicado de gerir, diretamente, a Colônia, preferindo um formado administrativo que passava pela iniciativa particular de grandes proprietários de terra. Dito de outra forma, a Coroa optou por se desobrigar de cuidar da Colônia,





transferindo essa responsabilidade para a iniciativa privada, para os ricos que ao Brasil vieram, com o intuito de enriquecer mais.

Desde o primeiro momento, com as Capitanias, passando pelos Ciclos da Cana-de-açúcar, do Café, do Cacau, da Borracha e, mais recentemente, da Soja, os latifúndios constituem a nossa base produtiva agrícola. Com a economia baseada em latifúndios de baixa produtividade (pelo menos, até o Ciclo do Cacau), advieram, também, formas muito próprias de relações campesinas. O binômio posse-e-propriedade de terras, extensas terras, provocou a concentração de poder nas mãos de latifundiários e dos seus herdeiros, constituindo verdadeiras “dinastias” – quase feudais, ainda que no cerne da Modernidade e mesmo que projetadas à Pós-Modernidade.

Como elemento derradeiro, na construção genealógica do nosso autoritarismo, figura a importação de mão-de-obra escrava. Além de donos das terras e do poder político, os colonos também se arvoraram a serem donos de pessoas. A isso, somemos os agregados e os

funcionários, em postura reiteradamente subalterna, que compunham a força de trabalho do modo de produção colonial. Para a autora, a junção desses elementos (quais sejam, a ausência de interesse da Coroa Portuguesa em administrar o Brasil, a concentração de terras e de poder local e a ascendência sobre escravos, agregados e subalternos) responde pelo nosso *ethos* autoritário.

Acrescentemos uma inusitada circunstância histórica: a origem dos colonos. Ao contrário do que ocorria na Europa, onde as terras eram herdadas por relações de consanguinidade, as terras distribuídas no Brasil seguiam uma lógica proselitista de beneficiar pessoas, de acordo com os favores prestados à Coroa, sem que, necessariamente, pertencessem à nobreza. A ausência de títulos nobiliárquicos provocava uma conduta de afirmação social, nos colonos, que desejavam, de alguma maneira subjetiva, ser tratados como fidalgos, o que justifica a arrogância presente nas relações autoritaristas.



Não deixa de ser irônica essa questão da origem dos colonos. Conquanto imperasse uma nobiliarquia pretensa, dentre os donos de imensos quinhões de terra (repletos de trabalhadores escravizados), a branquitude passou a ser associada à nobreza, de maneira que o simples fato de alguém não ser negro ou negra bastava como indicativo de baronato e afins.

Schwarcz chama de “teatro do poder” a necessidade que esses colonos e seus descendentes tinham de ostentar um falso passado nobiliárquico ou, ao menos, honroso e heroico, perante os seus subordinados, inclusas as mulheres e a sua própria família. Junto com essa pompa (pseudo)nobre, colonos e descendentes demonstravam imensa aversão ao trabalho, considerando-o indigno do seu status privilegiado. A autora assim descreve as origens, não apenas do nosso autoritarismo, mas também do patriarcalismo, do mandonismo, do clientelismo, do machismo, da concentração de renda brasileira e do imenso abismo entre as classes.

A historiadora e antropóloga paulista nos adverte para o fato de que, assim como inferiu Sérgio Buarque de Holanda, em "Raízes do Brasil"<sup>8</sup>, embora o colono e seus descendentes provocassem certo tratamento com algum grau de intimidade, como maneira de esfumaçar as fronteiras entre o público e o privado, não permitiam, contudo, que os subordinados invadissem as suas trincheiras de "mandonários". Os lugares sociais eram rigidamente definidos em uma cadeia de comando e poder.

Evidentemente, em alguma medida, escravizados e subordinados se rebelavam contra a estrutura autoritária patriarcal, minando as pretensões senhoriais dos colonos e descendentes. Como estratégia, os senhores compartilhavam, entre si, técnicas de conformação e punição, que supunham desde dosagens específicas para os castigos físicos até a composição da alimentação destinada à senzala. O autoritarismo se especializava e se transformava em um padrão administrativo.





Com o fim da Monarquia e a ascensão da República, as relações sociais sofreram modificações, nos seus fenômenos, embora mantivessem intactos os seus nômementos. As primeiras décadas do nosso regime republicano não conseguiram desmontar a estrutura do autoritarismo. As relações apenas se travestiram de panos democráticos.

Para Schwarcz, a relativa estabilidade desses primórdios republicanos foi mantida às custas da preservação do poder local e da farsa eleitoral, que confluíam para a manutenção do poder autoritário. Surgiu a figura do "coronel", representante do poder oligárquico, patriarcal e (pseudo)nobiliárquico. Da Primeira República, a autora estende, aos dias atuais, a situação dos latifúndios, presentes a toda a História brasileira. Com efeito, a concentração de terra vem aumentando, nas últimas décadas, o que implica aumento da nossa infame desigualdade social. A isso, acrescentemos o avanço tecnológico, na produção rural, que reponde pelo desemprego em massa, dos

trabalhadores do campo e pelo surgimento dos chamados “desertos verdes”.

Na política, o autoritarismo e todo o nosso ranço colonial ainda está presente, na forma dos oligopólios familiares, que controlam o poder público. As famílias latifundiárias se perpetuam, eleição após eleição, com poucos sinais de perda de prestígio e de poder. Como há uma evidente relação entre autoritarismo e exclusão social extrema, a autora sugere que o Brasil apresenta números assustadores de pobreza e violência, por causa da sua genealógica concentração de terra e poder.

Bom, não vou me estender. Para encerrar, permitam-me usar o artifício do clichê, afirmando que “Sobre o autoritarismo brasileiro” é uma obra necessária. Não apenas necessária; verdadeiramente, imprescindível – sobretudo, para todos aqueles que, assim como eu mesmo, tentam entender a alma brasileira (essa gentil alma, capaz de tamanha ternura, que abraça o autoritarismo, docemente, colocando no poder, nos últimos quatro anos, um projeto anticivilizatório, cujo





mote foi a reprodução de atávicos *slogans* (“Deus, Pátria e Família”!) e abjetas ações nazifascistas.





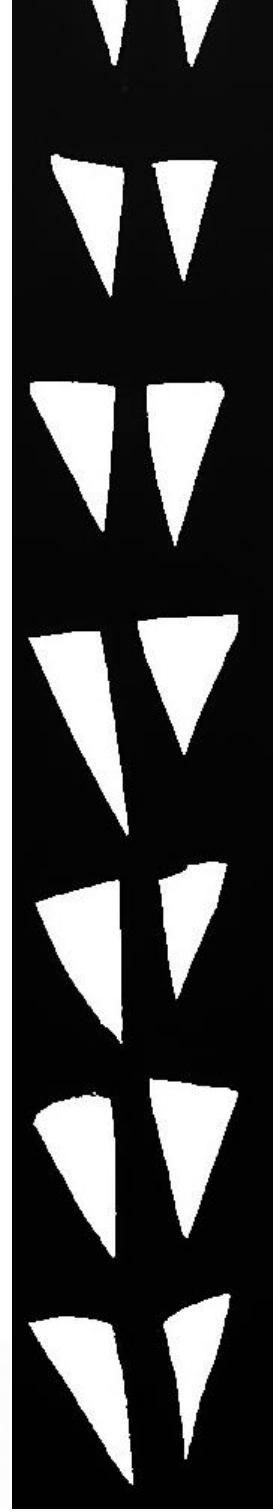
## ESSA LADEIRA? QUE LADEIRA É ESSA?

Hoje, dia 29 de março de 2023, a cidade do São Salvador da Bahia de Todos os Santos, conforme nominada em pia, completa 474 anos. Como singela homenagem, quero falar sobre as suas ladeiras coloniais – em especial, sobre a formidável Ladeira da Preguiça. Há alguns meses, tive a honra de orientar dois queridos especializando do Curso de Liderança Estratégica em Cultura da Paz, Mayra Sesti Paz e Sebastião Gomes Brito, membros do *Rotary Club*, que construíram um incrível projeto de intervenção na Ladeira da Preguiça. Terminei sendo contaminado pela paixão dos dois e me interessei por esse que é um dos sítios históricos mais importantes de Salvador.

O sítio da Preguiça está localizado no entorno da ladeira homônima. É composto pela a Rua do Sodré (trecho da Gameleira até o Beco de Ruth), por um pedaço da Ladeira de Mauá, pelo Beco da Califórnia e

pelo Baixo da Ladeira da Preguiça. Todo o sítio pertence ao Centro Histórico de Salvador (CHS), região tombada, em 1985, pelas Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como Patrimônio da Humanidade – muito embora a Preguiça não receba a mesma atenção que outros trechos do CHS, como o Pelourinho, o Carmo e o Santo Antônio Além do Carmo.

Consta que a Ladeira da Preguiça é a segunda mais antiga via de ligação entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, cortando a falha geológica natural de Salvador. Concebida como uma cidade fortaleza, ao estilo europeu, aproveitando o acidente geológico da Falha Soteropolitana como ponto de defesa natural para as suas edificações, Salvador já nasceu cingida entre Alta e Baixa. Constringida entre o Morro do Gólgota (atual Carmo) e o Paço da Casa de Câmara (atual Praça Municipal), a recém-nascida cidade seiscentista tinha o despenhadeiro à frente (lado da Baía de Todos os Santos) e o Rio das Tripas ao fundo (onde hoje se localiza a Baixa dos Sapateiros). Assim, Thomé de





Souza, primeiro Governador Geral e fundador da Cidade, esperava defender o sítio contra invasões europeias (pelo mar da Baía) e contra as invasões indígenas (por terras continentais).

A necessidade de ligar a Cidade ao recém construído aterro do Porto e à Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, ambos projetos de Thomé de Souza, fez com que o governante se decidisse por abrir as primeiras ladeiras de ligação entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. A primeira ladeira dentro dos limites estritos da antiga Salvador data da fundação da cidade, 1549. Trata-se da Ladeira da Conceição, ligando o Porto ao Portão Sul da Cidade. Essa ladeira primaz teria sido aberta para facilitar a construção de Salvador. Do mesmo ano, mas localizadas fora dos limites da cidade seiscentista, nasceram a Ladeira da Água Brusca e a Ladeira do Canto da Cruz.

Algum tempo depois, com o aquecimento do fluxo entre o Porto e a cidade, foram abertas a Ladeira do Taboão e a Ladeira da Preguiça. Entre a Ladeira da Conceição e a Ladeira da Preguiça, ficavam instalados,

no início do Século XVII, os famosos guindastes de mercadorias do Porto de Salvador.

É preciso entender a centralidade da Ladeira da Preguiça, no auge da Salvador colonial. A cidade permaneceu constricta à Região do Centro, no período entre a segunda metade do Século XVI e o Século XIX. Nesse intervalo, as ladeiras concentraram o fluxo arterial de comércio e renda, ligando a Cidade Alta ao mar (por onde a cidade era abastecida).

Pelas ruelas íngremes da Preguiça, passavam, diariamente, os comerciantes, vindos das suas residências na Cidade Alta para os seus negócios na região comercial da área portuária. Transitavam também os vendedores, cumprindo importante função de municiar as casas de itens, uma vez que quase inexistiam mercearias ou pequenos comércios de rua. Tudo era vendido de porta em porta, a partir das ladeiras.

Especialmente, os paralelepípedos da Preguiça eram cumpridos pelo populacho, pela arraia-miúda, pelos desvalidos. Escravizados transportando mercadoria,





trabalhadores de ganho e esmolés dividiam o espaço da ladeira da Preguiça com os altos comerciantes do Porto, com os ricos cerealistas com os funcionários públicos da alfândega, num compartilhar democrático do espaço público, ainda que profundamente desigual.

No sítio da Preguiça e no seu entorno, não apenas eram conviventes pobres e ricos, brancos e pretos, cativos e libertos, brasileiros e estrangeiros, como o próprio equipamento arquitetônico apresentava essa pluralidade, típica da cidade. Durante o período colonial, quedavam-se, ao lado de elegantes sobrados – hoje, demolidos ou em ruínas –, residências simplórias, denunciando o pequeno poder aquisitivo dos seus proprietários. Entremeando palacetes e casebres, havia muitos comércios.

Até a metade do Século XIX, essa foi a disposição socioespacial da Preguiça. A partir de então, diante da acelerada urbanização da cidade e das significativas mudanças no estilo de vida dos seus habitantes, as ladeiras entraram em decadência.

Imagem: fotografia do Baixio da Ladeira da Preguiça, década de 1930. Autoria desconhecida.



Fonte: <http://lcfaco.blogspot.com/2015/04/ladeira-da-preguica-salvador-bahia.html>

A segunda metade do Século XIX e o início do Século XX reconfiguraram completamente a cidade de Salvador. De uma cidade francamente inspirada na





lógica das cidades-fortalezas medievais da Europa, a Cidade, aos poucos, foi se tornando uma capital urbanizada, com infraestrutura ousada, ostentando a típica descentralidade das metrópoles modernas.

A presença dos ingleses, no seu ímpeto capitalista, fez ampliar o porto da cidade, exigindo novas formas de transportar mercadorias. Surgiram os vagões coletivos, puxados por muares, exigindo o alargamento das ruas tortuosas da cidade. As ladeiras coloniais – Preguiça, Conceição, Taboão – não comportavam o fluxo das rodas; para substituí-las, foi aberta, em 1878, a Ladeira da Montanha, alargada e ornada com refinado calçamento.

Para o fluxo de gente, os planos inclinados e o Elevador Lacerda foram criados, muito mais afeitos ao ritmo frenético da máquina, que substituía o caminhar lento dos homens. As antigas freguesias, que abrigavam todas as tezes e todos os bolsos, deram lugar aos bairros isolados, redutos de classes específicas, acabando com a heterogeneidade dos equipamentos públicos. O espaço uno e acolhedor da cidade foi

tomado por fragmentações, contrapondo bairros nobres e aglomerações pobres.

Nas primeiras décadas do Século XX, veio a reforma urbanística de J. J. Seabra – inspirada na Paris de Le Corbusier –, engolindo vorazmente a arquitetura colonial do Centro da Cidade, para dar passagem aos bondes, aos postes de energia elétrica, ao incipiente esgotamento sanitário da cidade. Em 1917, enfim a Avenida 7 de Setembro passava a sangrar a borda da Cidade de São Salvador.

Abandonada pelo novo dínamo econômico da cidade, a Ladeira da Preguiça entrou em decadência, passando a abrigar, quase que exclusivamente, os réprobos e os desvalidos. Surgiram os famosos “castelos” da Preguiça, com as suas cortesãs negras, mestiças e “polacas”, instadas por cafetinas de falso sotaque francês. No sopé da ladeira, as casas de cartomancia, prometendo adivinhas e trabalhos espirituais. Os imponentes sobrados tornaram-se “cortiços”, alugados e loteados – ou invadidos –, para abrigar famílias com pouca ou nenhuma renda. Do esfuziante comércio do





sítio da Preguiça, sobreviveram apenas as pequenas quitandas, os tabuleiros, os brechós.

O franco processo de favelização da Preguiça provocou o desinteresse pelos seus prédios, uma vez que os proprietários originais não entendiam como rentável a manutenção dos equipamentos arquitetônicos coloniais do bairro. Como consequência, muitos sobrados, antes imponentes, ruíram, dando espaço a terrenos fantasmagóricos, nos quais, mendigos e toda a sorte de fugitivos se abrigavam.

Em 2015, influenciados pelo Movimento Nosso Bairro é 2 de Julho, que aglutinou a população do bairro homônimo na luta contra a gentrificação, promovida pela especulação imobiliária no Centro da cidade de Salvador, os moradores da Preguiça se articularam para a fundação do Centro Cultural Que Ladeira É Essa?, tendo à frente da gestão o líder comunitário e artista plástico, Marcelo Torres.

Nessa época, os moradores do Sítio da Preguiça começaram a se sentir ameaçados pela expansão da

Bahia Marina, cuja voracidade pretendia engolir a Praia da Preguiça, único espaço de lazer da população pobre da região. Iniciando um movimento de reação, o Centro Cultural Que Ladeira É Essa? passou a interferir na estética das fachadas residenciais da Ladeira da Preguiça, incendiando de cores a localidade, através do Projeto (Re)Tintas.

Com o embelezamento das casas, a autoestima dos moradores foi revitalizada, provocando o empoderamento da comunidade. Ao mesmo tempo, as cores da Preguiça sinalizam, para os de fora, que a ladeira não está abandonada e depreciada. Movido pelo projeto de pintura das fachadas, o Centro Cultural Que Ladeira É Essa? entabulou parcerias, importantes para a consecução de outras ações sociais, como a implantação de um núcleo profissionalizante na comunidade, em parceria com o Rotary Club (através do Núcleo Rotary de Desenvolvimento Comunitário, já consolidado na comunidade) e o surgimento de diversas propostas de educação para o empreendedo-





risimo, voltadas para as mulheres da comunidade (com o auxílio do SEBRAE).

A Ladeira da Preguiça, hoje, constitui um oásis de criatividade, resistência e civilidade, demonstrando o poder da comunidade para revitalizar espaços públicos condenados pelo preconceito e pelo descaso do Poder Público. Que o seu exemplo seja seguido por outros sítios históricos de Salvador, essa cidade tão linda e tão maltratada pela desigualdade, pela usura e pelo preconceito contra pretos e pobres.





## **RÉPROBO, RELES, ALIENADO: APONTAMENTOS PARA UMA BIOGRAFIA EM CENA DE ANTONIN ARTAUD**

*Para Jean Frbrício Cruz e  
Souza, Bolinha, meu irmão  
iluminado e talentoso*

Antonin Artaud. Dramaturgo, delirante, dissidente, poeta, anarquista, surrealista. Imaginemos Artaud sentado a uma mesa carcomida, no *Asile de le Havre-Rodez*, n'algum dia cinzento do outono de 1945. Rabisca – frenético, histriônico, transtornado – croquis e epístolas e versos e sigilos, a um futuro que não há. Andrajos de guerra, Europa em transe, fome e morte dançam nas ruas. Os loucos lá fora (Artaud o sabia). Todos, ingenuamente, em busca de uma fuga da caverna; Artaud materializado em uma cavernalidade absoluta, corpo-caverna, esquálido, com os seus cabelos desgrenhados, as unhas sujas de manusear o tinteiro.

(O *background* da cena se ilumina, viajamos a 1901). Vemos o pequeno Artaud se contorcendo na cama, vitimado pela meningite. Sua mãe, Dona Euphrasia, enxuga-lhe a testa. Já não há esperança nos olhos da mulher. Dos seus nove filhos, o destino apenas deixaria dois, além do seu primogênito, ora devorado pela doença. O médico sussurra para a mulher: "Se sobreviver, o menino se tornará um demente". Sobreviveu.

1916. A Primeira Grande Guerra metamorfoseia Artaud em menino soldado/siderado, seria a sua primeira incursão no hospício. Desse período, data o seu ódio por psiquiatras. Vemo-lo, de punho cerrado, vociferando: "*La psychiatrie n'est plus qu'un réduit de gorilles eux-mêmes obsédés et persécutés et qui n'ont, pour pallier les plus épouvantables états de l'angoisse et de la suffocation humaines, qu'une ridicule terminologie, digne produit de leurs cerveaux tarés*<sup>9</sup>."

De volta a 1945, Artaud escreve a Gaston Ferdière, seu psiquiatra, questionando-o sobre os reiterados eletrochoques, que lhe danificaram a vértebra. Artaud





implora por um banho – ou por uma “Viagem ao País dos Tarahumaras”? Ferdière responde, lacônico: “escreve, pinta!”. Artaud nos conta da dor e da libertação, da angústia e do gozo, da grande tragédia humana, contida no absurdo de existir. (Nesse ponto, rompe a quarta parede e nos olha firme, convidando-nos ao palco, porque a grande tragédia humana está no palco, e o palco é a materialização da sua vida.

Artaud vaga, trôpego, pelas ruas de Paris, por entre as vielas imundas de Montmartre, em 1913. Ouvimos os seus murmúrios, “*Nous sommes nés pourris dans le corps et dans l’âme, nous sommes congénitalement inadaptés ; supprimez l’opium, vous ne supprimerez pas le besoin du crime, les cancers du corps et de l’âme, la propension au désespoir*”<sup>10</sup>. É parado por um policial, que lhe desfere um violento soco e o manda cair fora dali. Artaud caminha até uma casa de ópio na *rue Lepic*. Toca a campainha, ninguém o atende. Artaud berra, “*Malheureusement pour la médecine, la maladie existe*”<sup>11</sup>.

(O palco é banhado pelo vermelho do canhão central, cortinas a meio-trilho, os acordes iniciais da 5ª Sinfonia de Mahler rimbombam pela nave do teatro). O ano é 1919. Encontramos Artaud sentado frente a Dardel, seu psiquiatra em La Chanet. Sedado, Artaud não consegue erguer a cabeça para mirar o médico, mas os seus dedos desenham formas por sob o pano áspero da camisa de força. (Entra o doutor Edouard Toulouse e se dirige a Dardel). "O senhor não pode mantê-lo aqui. O lugar dele é em Paris, *où l'art et la folie bouillonnent*<sup>12</sup>.

Retornamos para 1945, Artaud escreve, sentado a uma mesa coberta com uma toalha de algodão puído. Uma vela está acesa à sua frente. Conforme baixa, vagarosamente, a cabeça, fecha os olhos, tomado pelo sono e pelo cansaço. A pena escorrega-lhe das mãos, quando o seu pulso direito toca o pequeno pires iluminado, inundando os seus escritos de fogo. Artaud recolhe a mão ao peito, apertando-a de dor, olha para a plateia e vaticina: "*Je suis Jeanne d'Arc*"<sup>13</sup>.





Saltamos a 1924. Artaud se reúne com Gémier, Dullin e Pitoëff nas escadarias da *Comédie des Champs-Élysées*. Nas suas mãos, um manuscrito amarrotado do *Manifeste du Surréalisme*. Discutem, animadamente, o inconsciente na Arte. A Pintura, a Fotografia, o Cinema... todas as expressões humanas reduzidas a um amálgama ininteligível de sinapses. Sobre eles, paira o cenho franzido de um carrancudo Dr. Freud, num cartaz, como uma divindade terrível qualquer. Um garoto se aproxima, traz um telegrama. Entrega-o a Artaud. Seu pai está morto.

Novamente, em 1945. Deitado numa suja cama de molas, no *Asile de le Havre-Rodez*, Artaud se lembra do pai. Uma súbita vontade de chorar lhe ocorre. Nunca chorou pelo pai antes, nem quando da sua morte. Artaud cobre a cara com as mãos e soluça. (Um telão desce no fundo do palco. Nele, vemos imagens, em Super 8, do *messieur* Antoine-Roi Artaud recebendo do Dr. Grasser uma máquina de eletroterapia. O pequeno Artaud se encolhe na cama, *mon enfance était souffrance et pipi*<sup>14</sup>).

Sala do *Cinéma Louxor*, o ator Alex Allin sorve um líquido escuro de uma bacia em forma de concha. A dália "*Fin*" surge na tela. O ano é 1927. Artaud e Dulac aguardam, ansiosos, a reação da pequena plateia, dedos entrelaçados na primeira fila. O silêncio é quebrado por uma estrondosa vaia (que não parece plausível vir de tão poucas pessoas). É a estreia de *La coquille et le clergyman*<sup>15</sup>, com roteiro de Artaud e câmera delirante de Dulac. Fachetti escreveria "*Abominable! Obscène! C'est pourquoi je pense que les femmes devraient rester à l'écart du cinéma*"<sup>16</sup>.

As cortinas são fechadas. Do fosso do palco, surge Artaud, nu. No pano da cortina, são projetadas cenas dos seus personagens no Cinema: Marat<sup>17</sup>, o padre Massieu<sup>18</sup>, o bibliotecário Cyrus Beck<sup>19</sup>. Escutamos a voz de Artaud, em *off*: "*Le cinéma a surtout la vertu d'un poison inoffensif et direct, une injection sous-cutanée de morphine*"<sup>20</sup>.

Abrem-se as cortinas. Encontramos Artaud entre os Tarahumara, no México. O ano é 1936, Artaud consome peyote e canta, em transe, com os indígenas.





Artaud olha firme para a plateia e pergunta: "*Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique?*"<sup>21</sup> Os Tarahumara também se voltam para a plateia, respondendo: "*C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain*"<sup>22</sup>. (Da coxia, entram atabaques da Santería, saudando Ogum: "*Ògún laka aye / Osinmole / Olomi nile fi eje we / Olaso ni le / Fi imo bora / La ka aye / Moju re / Ma je ki / nri ija re / Iba Ògún / Iba re Olomi ni le fi eje we / Feje we. Eje ta sile. Ki ilero*"<sup>23</sup>. O *Santero* António entrega uma espada de prata, ricamente ornada a Artaud.

A cena viaja de Havana para Dublin. É outono de 1937. Vemos Artaud em uma praça, cercado de policiais. Na sua mão direita, a espada de Ogum; na outra, a bengala de São Patrício. Artaud vocifera: "*Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer*"<sup>24</sup>! Os policiais se atiram sobre Artaud.

Retornamos a 1947. Na sua cela, em *le Havre-Rodez*, Artaud admira uma cópia do autorretrato de Van Gogh. Artaud deita a cópia ao chão, toma uma folha em branco e escreve: "*Non, Van Gogh n'était pas fou. C'est la société qui l'a poussé au désespoir et au suicide*"<sup>25</sup>. (Ferdière entra. Tem uma pasta de arquivos nas mãos). *Messieur* Artaud, o senhor esteve em *Sainte-Anne, Quatre-Mares, Chanet, Ville-Évrard, Chézal-Bénoit* e, finalmente, aqui, em *Havre-Rodez*. Já se pode ir. Vá-se. Vá-se.

Último ato. O ano é 1948. Temos Artaud em sua cama, numa clínica obscura em Irvy. Na mão esquerda, segura um informe do *Ministère des douanes*<sup>26</sup>, no qual observamos um enorme carimbo de "*refusée*"<sup>27</sup>, sob o título "*Pour en finir avec le jugement de Dieu*"<sup>28</sup>. Na mão direita, Artaud aperta um sapato. Subitamente, ofega, curva-se sobre si (até a posição fetal), não emite um único som, a mão direita se abre, lentamente, deixando cair o informe; enquanto a mão direita permanece agarrada ao sapato. Artaud está morto. (Enquanto cai o pano, as luzes esmaecem e,





vagarosamente, são apagadas. Ouvimos o coro de  
" *Vien! Io distendo questo mantel*"<sup>29</sup>, de Arrigo Boito).  
As luzes se acendem.





## TRADIÇÃO EX-VOTIVA: ARTE, FÉ E FOLKCOMUNICAÇÃO

*Ex-voto suscepto*, uma expressão pomposa para definir algo tão fascinantemente singelo. A elocução latina pode ser traduzida como “por uma promessa feita e cumprida”. Na tradição católica brasileira, ex-votos são regalos, na forma de objetos materiais, ofertados pelos fiéis aos seus santos de devoção, como paga por milagres alcançados, por graças recebidas ou por livramentos intermediados junto à divindade. Costumam ser entregues em locais sacros, como templos, cruzeiros, centros de peregrinação e cemitérios e representam, a um só tempo, a materialização da gratidão do fiel e o registro da distinção obtida do santo.

A tradição do ex-voto é remota e tem origem pagã. Muito provavelmente tenha nascido entre os gregos, por volta de 1.300 a.C. É sabido que, na mitologia grega, Asclépio, divindade da cura, exigia dos seus

agraciados o pagamento na forma de representações, em mármore ou madeira, das curas alcançadas. Eram braços e pernas e cabeças e narizes e orelhas, toda a sorte de entalhes da fisiologia humana, depositados nos seus templos, como forma de agradecimento. O costume foi herdado pelos latinos e, por consequência, terminou disseminado por toda a extensão da cristandade europeia medieval.

No Brasil, embora a prática ex-votiva tenha chegado ainda no Século XVI, com a fundação das primeiras cidades – e, conseqüentemente, com o soerguimento dos primeiros templos católicos de arquiteturas tipicamente urbanas, capazes de abrigar os itens ofertados –, apenas em meados do Século XVII, com o início das peregrinações de fé, passou a ser representativa, tornando-se caudalosa nos séculos posteriores, até entrar em decadência na segunda metade do Século XX. Quase cinco séculos de tradição moldaram uma semiologia, legitimamente brasileira, para a confecção dos ex-votos. Ironicamente, uma



tradição anônima, a despeito da sua frequente qualidade estética.

Imagem: Ex-votos no Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo, Bahia



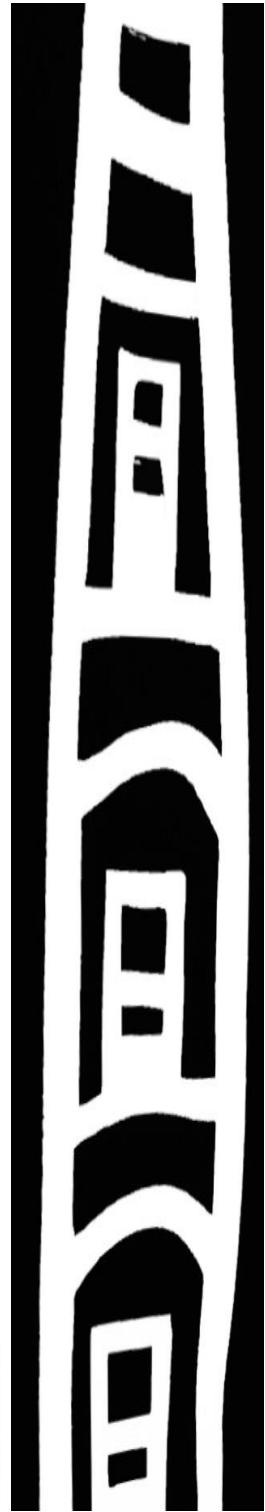
Foto: Alfons Heinrich Altmicks

Na Bahia, as principais “salas de milagres” (recâmaras que guardam os ex-votos, nas igrejas) coincidem com os mais importantes centros de romaria do estado, quais sejam, Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo,

Santuário de Bom Jesus da Lapa e da Mãe da Soledade, na cidade de Bom Jesus da Lapa, e a Igreja do Bomfim, em Salvador. Esses santuários mais tradicionais guardam a maior parte da riqueza ex-votiva baiana. No entanto, há muitos outros acervos, pulverizados em igrejas, museus e coleções particulares.

Os itens que compõem os acervos das salas de milagres são os mais variados possíveis: entalhes em madeira, gesso ou metal, cartas, fotografias, maquetes, imagens de santos – e mesmo de orixás e guias da Umbanda –, desenhos, pinturas, medalhas, flâmulas, objetos pessoais, todo tipo de artefato, capaz de revelar a relação intrínseca entre a imanência daquele que crê e a transcendência do é crido. Essa é, aliás, a maior característica do ex-voto, a convergência do sacro e do mundano na compleição do item ofertado.

Os objetos ex-votivos apresentam, via de regra, a realidade cotidiana do fiel ofertante, intercedida pela força sobrenatural do santo a quem se oferta. Não





raro, essa relação é reforçada pelo relato escrito da cura, do milagre ou da graça alcançados, como se fosse o ex-voto o contrato firmado entre o devoto e o divino, um contrato de testemunho de fé e cuja única testemunha seja a própria fé – ou quase, posto que, nessa relação, a mediação de um terceiro é necessária, do artista anônimo que confecciona o ex-voto.

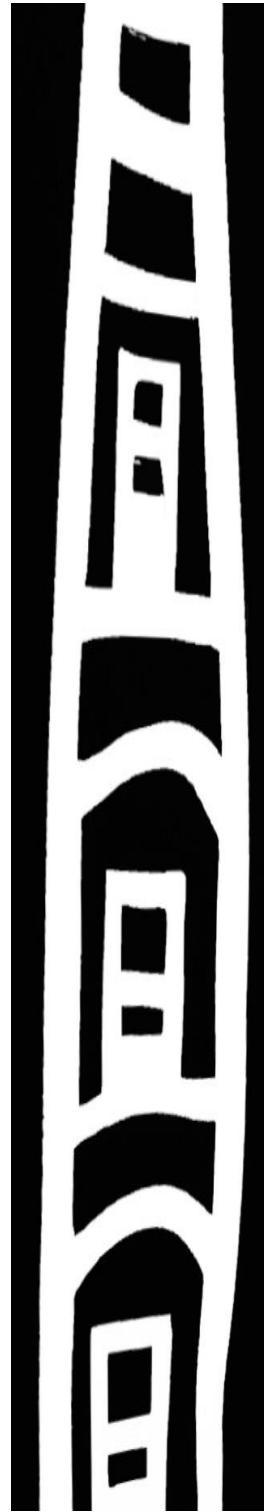
Precisamente, na interferência do artista, reside o caráter de Arte e folkcomunicação da tradição ex-votiva. Obviamente, o artista que confecciona o ex-voto está irrevogavelmente condenado ao anonimato, primeiro por sua condição de “tabelião” dos milagres, depois, por sua origem social. Explico: no escopo de uma paga pela intercedência sobrenatural, o ex-voto precisa estar atrelado ao pagador, pois este quem oferta, este quem assina a prenda pela graça alcançada. Nessa dinâmica, não faz sentido que a autoria do ex-voto seja reivindicada por quem o confeccionou, o artista correria o risco de ser confundido com o devoto.

Imagem: Ex-votos no caminho da romaria de Bom Jesus da Lapa, Bahia



Foto: Alfons Heinrich Altmicks

De outro lado, por motivos históricos, os ex-votos eram, muitas vezes, encomendados em oficinas, geridas por mestres de ofício e habitadas por artesãos e aprendizes. Nesses estabelecimentos, o trabalho possuía natureza utilitária, e os seus resultados eram pragmáticos. Indistintamente, fazia-se uma cadeira ou um ex-voto na forma de um pé





esculpido em madeira ou pedra. Ora, se a cadeira não recebia a assinatura de um artista, por que o pé a apresentaria?

E mais, chamo a atenção para a pele dos mestres de ofício e dos artesãos e aprendizes. O Brasil colonial rejeitava o trabalho manual, relegando-o aos escravizados, aos forros e aos pobres. Ironicamente, o desinteresse branco pelo trabalho abria brechas para uma – limitada – ascensão social preta. A despeito disso, nas oficinas, vigia um velado colorismo: conforme o tom ameno da pele, o artista galgava mais facilmente os postos de aprendiz, artesão até atingir a condição de mestre. Em contrapartida, de acordo com o tom melânico da pele, o artista tendia a permanecer nas funções periféricas da oficina. Fosse como fosse, pretos, cabras (o equivalente colonial ao contemporâneo “pardo”) e brancos pobres coincidiam em um aspecto: todos eram invisibilizados.

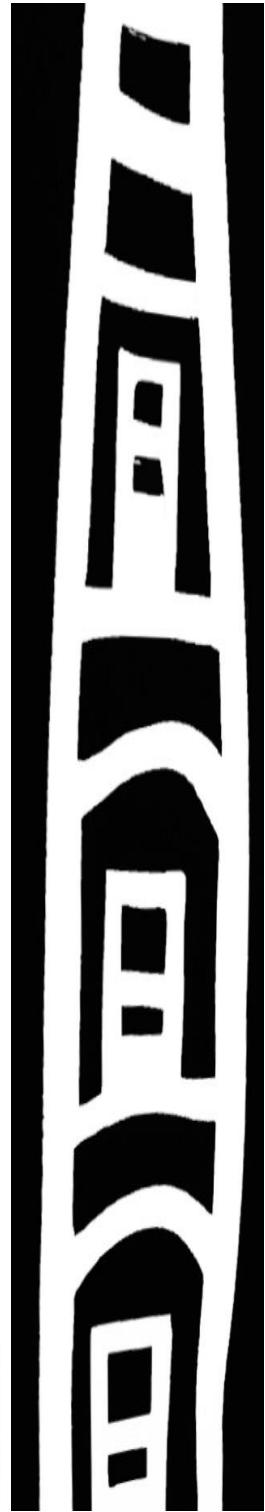
Provindos das camadas mais básicas da sociedade, esses artistas invisíveis transferiam muito da sua carga cultural e estética para as suas obras, talvez pela

desobrigação imposta pelo próprio anonimato. Pura folkcomunicação, numa incontestável sublevação popular – e étnica –, esses artistas contrabandeavam, nos seus traços e nos seus talhares, a configuração mestiça de um Brasil que se negava, ao passo em que se negava.

Imagem: Ex-votos na recâmara da Igreja de Santo Antônio das Queimadas, Queimadas, Bahia



Foto: Alfons Heinrich Altmicks



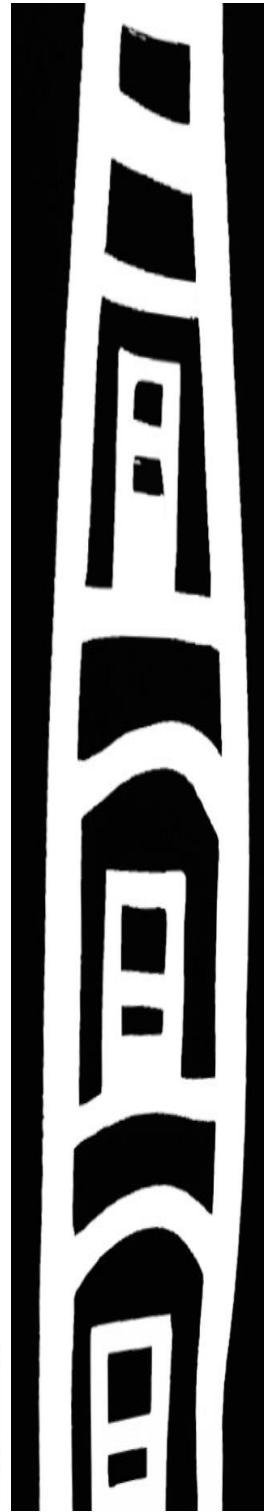


Assim, a cabeça contratada pela sinhazinha, para agradecer a cura do seu filho, vitimado pelo impaludismo e salvo por Nossa Senhora da Conceição, trazia inequívocos traços africanos, identificando muito mais o artista e sua gente do que o filho da contratante branca. O milagre riscado, encomendado pelo sinhô, em honra ao livramento do naufrágio de saveiro na Baía de Todos os Santos apresentava um Senhor do Bomfim em trajes africanizados, insinuando *Òsàgiyán* no lugar da deidade católica convencional. A carta endereçada a Santo Antônio pela benesse do casamento da filha do aristocrata, embora de esmerada caligrafia, trazia a linguagem corriqueira do populacho miúdo e até os erros gramaticais mais característicos da falta de estudos formais.

A arte que se consubstanciava no burilar dos ex-votos se insurgia contra as pretensões de um País caucasiano, representava a religiosidade promiscua de um povo que se buscava, apresentando a sua própria versão de *ethos* compartilhado, comungado na hóstia e no dendê. A indocilidade desses artistas, inclusive,

conferiu um caráter de Arte aos seus trabalhos ex-votivos – embora não fossem, nem sejam ainda, socialmente, aceitos como tal. Conquanto compartilhassem as suas subversões, terminaram por espalhar uma feição muito própria por seus trabalhos, de maneira que houvesse certa homogeneidade estética na heterogeneidade de rebeldias apresentadas.

Olhando bem de perto, os ex-votos não representam apenas um estatuto religioso ou a expressão da herança cultural lusitana no Brasil ou mesmo a profissão de fé na Providência Divina. Mais do que isso, a tradição ex-votiva aponta para a ressignificação da identidade baiana, moldada nos subterrâneos das práticas sociais e endossada pelo autorreconhecimento de um povo de tez escura e mãos firmes e talentosas. Riqueza da Bahia, os ex-votos têm o seu lugar garantido na cultura popular, mas ainda carece de aceitação e registro, para constar das prateleiras acadêmicas, como obras de





grande valor estético. Mandarei riscar um milagre para São José, no dia em que isso acontecer.



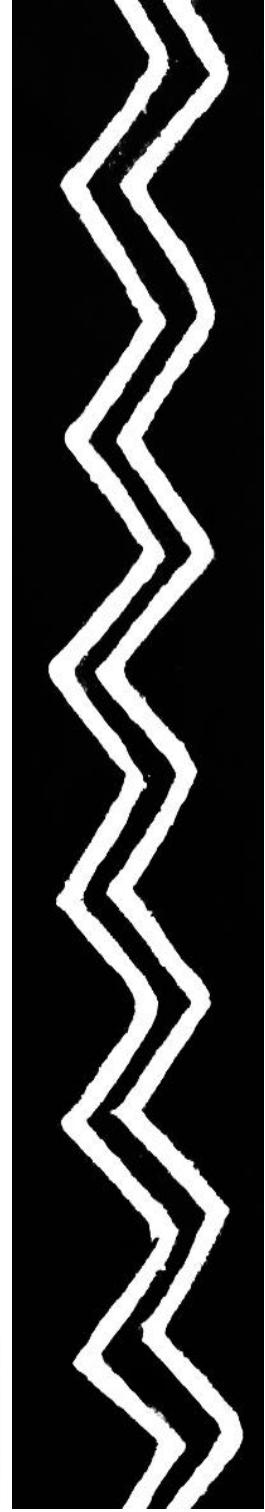


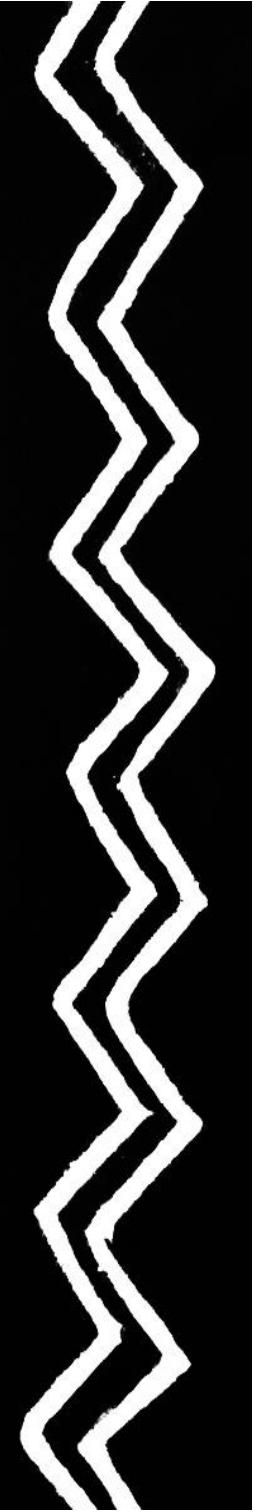
## **PEGO PARA CRISTO: O FILHO DE JOSÉ E MARIA**

Um jovem casal procura uma igreja, no tardar da noite, implorando por um casamento urgente, pois ela havia engravidado. Ainda que sob protestos veementes do sacerdote, são unidos em matrimônio, legitimando a relação, perante a sociedade. Algum tempo depois, nasce uma criança, um belo e saudável menino, que deveria coroar uma bonita história de amor. No entanto, a imaturidade dos pais, os ciúmes, as dúvidas e as demandas da vida conjugal fazem com que esse jovem casal se separe, de maneira conflituosa e pouco respeitosa. Sem um lar estável, o menino cresce confuso, submerso em questões existenciais e se interrogando sobre a sua própria sexualidade. As pressões da juventude o empurram para experiências com drogas e ele decide sair de casa, em busca da sua verdade. Essa é uma história crível (talvez, até mesmo, corriqueira), passível de pertencer a qualquer família

da segunda metade do Século XX. Mas, e se alguém ousasse atribuir essa história à Sagrada Família, tomando esse rapaz, que se aventura no mundo, por Jesus Cristo?

Esse é o argumento de uma das obras mais viscerais, escandalosas e polêmicas da Música Popular Brasileira do Século XX: a ópera-rock "O filho de José e Maria", lançada por Odair José, em 1977. A essa altura, o goiano de Morrinhos, nascido José de Araújo e migrado para o Rio de Janeiro havia, mais ou menos, uma década, já era considerado um dos maiores compositores brasileiros, colecionando êxitos no mercado fonográfico, com *hits parades* da envergadura de "Uma vida só (pare de tomar a pílula)" (1972), "Cadê você", "Eu, você e a praça" (1973), "Vou tirar você desse lugar" (1974) e "A noite mais linda do mundo (a felicidade)" (1976). São insondáveis os motivos que o levaram a abdicar do confortável sucesso, amalhado no gênero romântico popular, em prol de aventurar-se em um projeto iconoclasta e

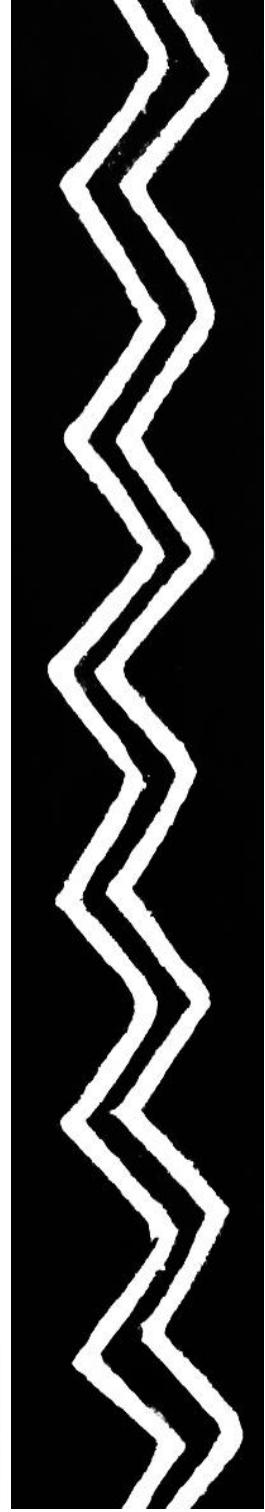


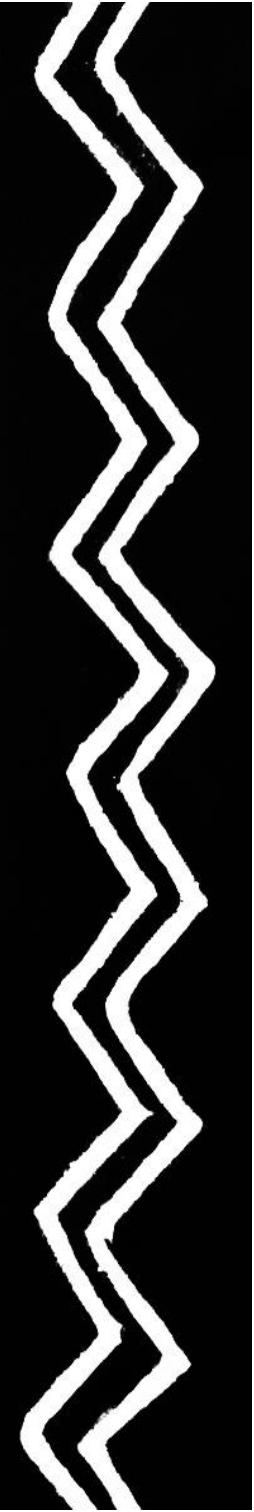


cercado de perigos, ainda que absolutamente corajoso, ambicioso e original.

"O filho de José e Maria" emergiu em um período em que o Brasil passava por grande conturbação cultural, social e política. Envolto em uma revolução de costumes, mas constringido por uma terrível ditadura militar, povo brasileiro pendulava entre a expectativa de transformações sociais e a desesperança sobre quaisquer possibilidades de que acontecessem. A parcela mais conservadora da sociedade se incumbia de um intenso policiamento cultural, que já havia, inclusive, tornado Odair José *persona non grata*, nas fileiras de atrações musicais brasileiras. Com efeito, a temática pouco convencional do seu cancionário, que ousava abordar assuntos como amor livre, recusa ao casamento, pílula anticoncepcional, angariou a animosidade dos militares, da Igreja e dos conservadores. O lançamento da sua ópera-rock apenas culminaria uma incansável marcha persecutória, que se impunha ao seu trabalho.

A despeito disso, a popularidade de Odair José não experimentava fronteiras, convertendo-o em um dos artistas mais vendidos da década (isso, num mercado musical em que concorria com fenômenos fonográficos, da envergadura de Roberto Carlos ou de Maria Bethânia). Talvez essa popularidade tenha servido de combustível para que o compositor se atirasse a um projeto tão dissonante do restante da sua obra, dentro de um gênero musical muito pouco consumido no Brasil. Apesar dos relativos sucessos das óperas-rock Tommy (1969) e Quadrophenia (1973), da banda inglesa The Who, e The Wall (1979), do Pink Floyd, o conceito de ópera-rock não era plenamente compreendido no Brasil. O grande público não estava preparado para um formato musical que amalgamava elementos da ópera erudita e do rock progressivo, apresentando uma narrativa dramática, contada por meio de canções interligadas para formar uma história. De toda a sorte, em meados de 1976, Odair José entrou nos estúdios da RCA do Rio de Janeiro, para gravar, em 16 canais, aquele que seria o disco mais



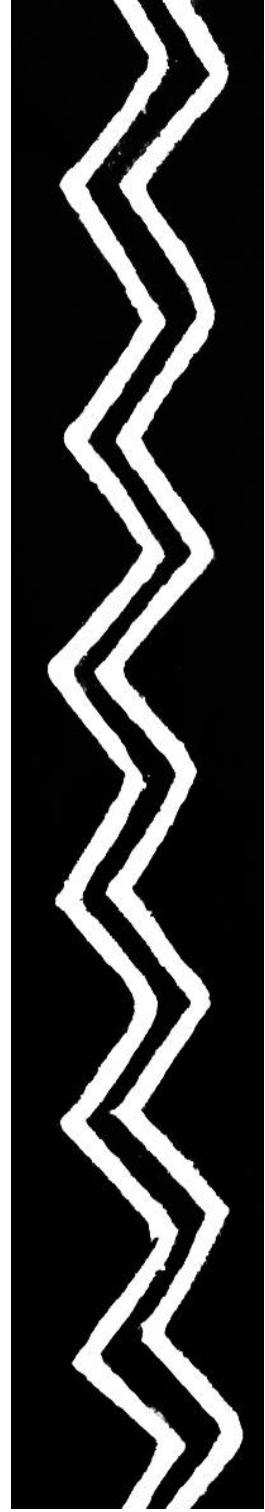


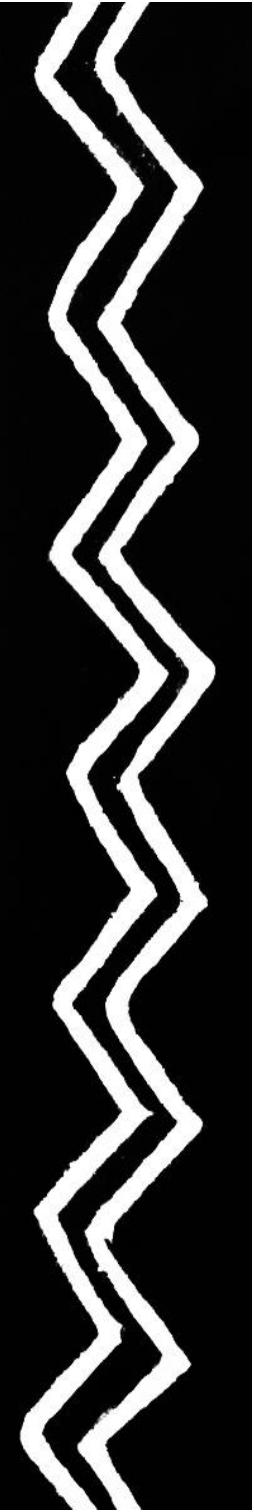
contestado da década de 1970. Sob a direção artística de Durval Ferreira e a coordenação de gravação de Guilherme Araújo, foram registradas 24 canções, em arranjos magistrais de Don Charley. Dentre estas, algo entre 18 a 20 músicas seriam lançadas em um álbum duplo, luxuoso, o qual contaria a história de um errático e melancólico Cristo contemporâneo. Entretanto, diante de obra tão histriônica, isso não aconteceria: dessas canções, apenas 10 viriam a compor o álbum simples, lançado no ano seguinte – e, ainda assim, tiveram a sua ordem modificada, para descaracterizar o inusitado enredo, proposto pelo compositor. O *cast* de musicistas, presentes ao álbum “O filho de José e Maria”, era merecedor de reverências, contando com pesos pesados dos quilates de Hyldon e Jaime Alem (guitarras), Alexandre Malheiros (baixo), Ivan Conti (bateria), José Roberto Bertrami (órgão) e Robson Jorge (Piano elétrico).

Envolto em grande escândalo e marcado por críticas, ameaças e censura, além de um intenso boicote por parte da mídia, o disco foi um fracasso de vendas. A

sua temática, destacada por uma selvática dramaticidade, não foi bem recebida pelo seu público, mais afeito a amenidades e sentimentalidades. Ao longo da obra, Odair José expressava os conflitos e as questões existenciais que marcaram a sua geração, mas o fazia, talvez, de maneira demasiadamente explícita, não levando em conta os melindres, típicos dos anos de 1970, no Brasil. O artista tecia, habilmente, narrativas reveladoras de personagens marginalizados, desajustados, esquecidos pela sociedade. Essas figuras ganhavam vida nas suas letras, proporcionando uma visão penetrante das contradições e angústias que permeiam a existência humana. As harmonias se consubstanciavam em expressões poéticas, carregadas de simbolismos, convidando o público a se envolver e a se perceber como parte das mensagens emitidas.

As canções de "O filho de José e Maria" serviam como mote para reflexões sobre o amor, em todas as suas formas, sobre a hipocrisia e sobre a fé em meio às adversidades, sobre a crueldade e a injustiça, sobre a solidão, que permeia a jornada individual e a busca





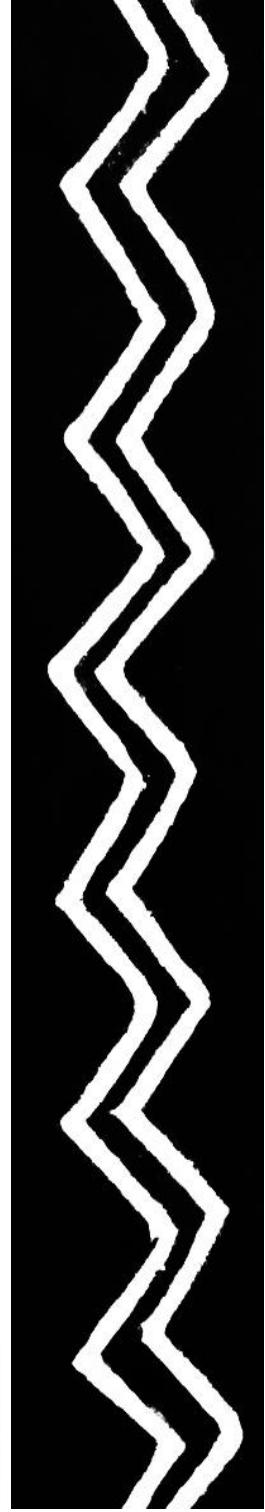
por um propósito na vida. Odair José utilizava as suas composições para revelar a sua desaprovação em relação à realidade socioeconômica e sobre a situação política do País. Questões como desigualdade social, opressão e a contínua busca pela liberdade e pelos direitos civis emergiam como estribilhos recorrentes, enriquecendo o conteúdo do álbum com uma grande relevância social. Dessa forma, o disco transcendia o mero entretenimento musical, transformando-se em um texto que estimulava a introspecção e a conscientização sobre as complexidades da vida contemporânea.

No entanto, o aspecto mais polêmico da obra era o seu personagem central. "O filho de José e Maria" apresentava uma visão intrigante de um Jesus Cristo, provindo de uma família que se desfazia em meio a um divórcio, enfrentando desafios existenciais e questionamentos sobre o seu papel no mundo. Em alguma medida, era insinuado que esse atípico messias flertava com o universo das drogas e questionava a sua própria orientação sexual. Essas

provocações não apenas desafiavam as convenções tradicionais associadas à representação de figuras religiosas, mas também confrontavam melindres e tabus importantes, na década de 1970.

A audácia de Odair José teve repercussões significativas em sua relação com a Igreja Católica. Em 1978, o cantor esteve às voltas com a ameaça de um processo de excomunhão, devido ao conteúdo considerado blasfemo e contrário aos ensinamentos da instituição. Por outro lado, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) advertia às gravadoras, para que não lançassem músicas de um compositor imoral, que corrompia a juventude com as suas letras devassas e contrárias aos valores familiares. Esses episódios ressaltam não apenas a capacidade de Odair José de provocar questionamentos profundos por meio de sua arte, mas também a resistência da sociedade e das instituições estabelecidas, diante de interpretações artísticas que desafiam normas.

Como resultado, Odair José foi precipitado da condição de *popstar*, com vendagens astronômicas, ao





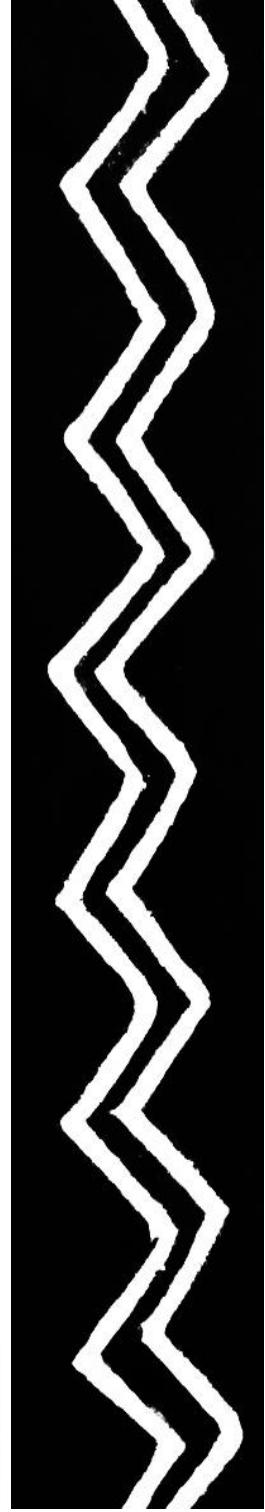
exílio midiático, abortando uma das carreiras mais promissoras da música popular do século XX. A sua "Sibéria" fonográfica perduraria até o ano de 2013, quando, então, ciceroneado pelo Canal Brasil, o compositor lançaria o álbum "O filho de José e Maria (ao vivo)", com todas as composições que foram impedidas, em 1977, e, principalmente, na ordem correta, de maneira a configurar, de fato, a ópera-rock originalmente concebida.

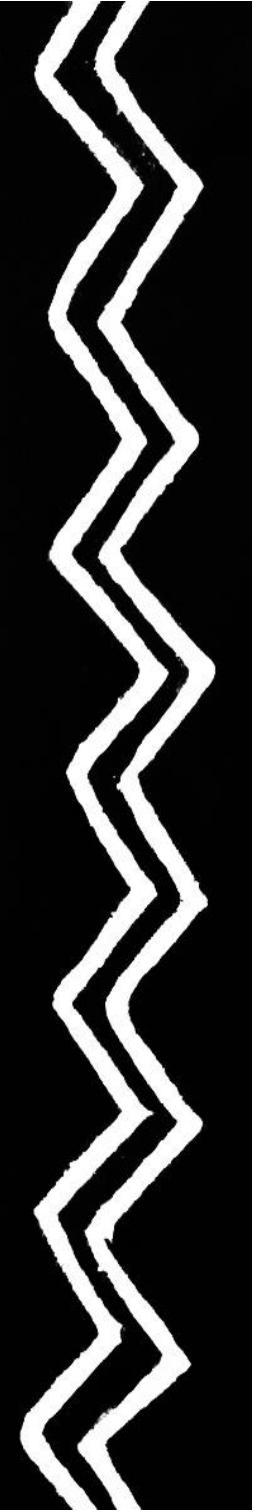
"O Filho de José e Maria" ganhou reconhecimento como uma obra atemporal, que transcende sua época de lançamento, tornando-se *cult*, com o os anos. A capacidade de Odair José em confrontar questões sociais complexas, de maneira poética e musicalmente rica, confirma o impacto duradouro desse álbum, na cena musical brasileira e na consciência social do País.

Odair José demonstrou uma notável coragem ao abordar temas sociais e culturais controversos, na sua ópera-rock, desafiando as normas estabelecidas da música popular brasileira da época. O álbum representa uma ruptura com o convencional, não

apenas em termos musicais, mas também na escolha de temas que, muitas vezes, eram considerados escabrosos. Ao expor questões como preconceito, religião e a dura realidade social, o compositor não apenas inovou no conteúdo de suas canções, mas, também, desempenhou um papel importante na ampliação dos horizontes da música brasileira. A sua abordagem franca, muitas vezes crua, contribuiu para a criação de uma linguagem artística mais autêntica e conectada com as realidades da sociedade brasileira.

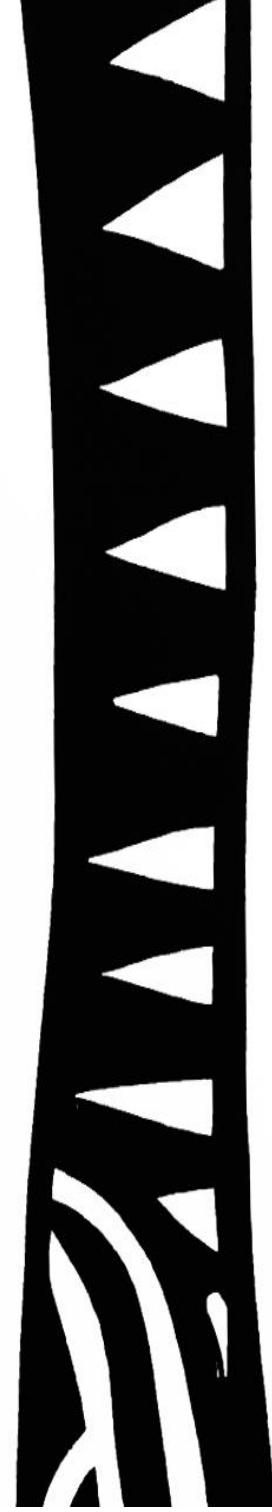
A iconoclastia de Odair José reside não apenas nas letras provocativas de "O filho de José e Maria", mas também na capacidade de desafiar as expectativas da indústria musical e da sociedade em geral. Mesmo confortável no filão da música romântica, ousou quebrar barreiras, oferecendo uma perspectiva ácida sobre a vida e a sociedade. "O Filho de José e Maria", décadas depois do seu lançamento, solidificou sua reputação como um ícone ousado e provocador, que pretendeu deixar uma marca duradoura na música brasileira. O álbum representa uma forma de





resistência artística, quebrando barreiras e explorando narrativas que muitas vezes eram ignoradas pela sociedade. A sua coragem em abordar temas controversos contribuiu para expandir os limites da expressão artística na música brasileira. Indo além da simples inovação estética, estendendo-se à capacidade de provocar reflexões e questionamentos sobre temas importantes e muitas vezes negligenciados.





## KIRIKU E A FEITICEIRA

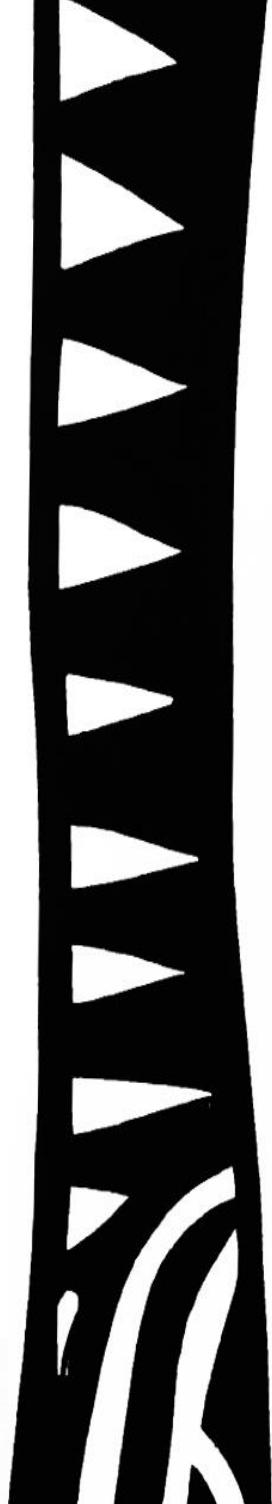
Seguindo o sucesso do livro "*Legendes Africaines*", de Tchicaya U Tam'Si<sup>30</sup>, foi lançado, no ano de 1998, a animação *Kirikou et la Sorcière*<sup>31</sup> – Kiriku e a feiticeira, no Brasil –, uma animação franco-belga, produzida pela Trans Europe Film, em parceria com os estúdios Les Armateurs, Odec Kid Cartoons, Exposure, Monipoly, Studio O, France 3 Cinéma e a Radio-télévision belge.

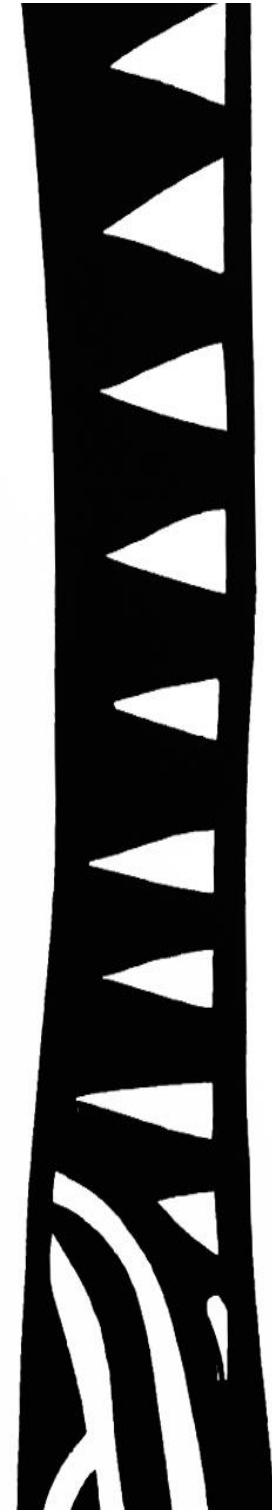
A película, roteirizada e dirigida por Michel Ocelot, fez muito sucesso na Europa e no Continente Americano, a ponto de ter ganhado duas continuações, "Kiriku: os Animais Selvagens", de 2006, e "Kiriku: os homens e as mulheres", de 2012, além de ter se transformado em uma das peças de teatro infantil mais assistidas na França, no ano de 2009.

Kiriku e a feiticeira (1998) nos apresenta as peripécias de Kiriku, um jovem africano, vivendo em uma

sociedade tribal. Perfazendo uma legítima “jornada de herói”, Kiriku vence os obstáculos impostos pela feiticeira Karabá, para salvar o seu povo das agruras da seca e da fome, trazendo os homens da sua tribo de volta da prisão criada pela filha das Ìyámi Oxorongá<sup>32</sup>. Nesse processo, o jovem rapaz experimenta os seus limites (físicos, morais e emocionais), contesta as suas crenças e cresce, tornando-se, ao final, um homem.

O mais interessante dessa jornada são as idiosincrasias contidas no personagem: Kiriku é uma criança prematura, extraordinariamente pequena, que nasce<sup>33</sup> falante, com uma inteligência de adulto. É importante notarmos que Kiriku representa o oposto ao estereótipo de “herói”: é franzino, débil, não carrega armaduras africanas – sequer possui roupas –, mas a sua inteligência e a sua coragem o consubstanciam, enquanto jovem guerreiro. Um guerreiro que não luta por ódio, ou por glória e fama, mas, antes, luta para compreender o motivo da maldade de Karabá, luta pelo bem-estar de todos que o cercam, luta pela manutenção do equilíbrio do seu





universo. A atitude e as estratégias de luta de Kiriku se assemelham, em grande medida, ao mito iorubano de Oxaguian, o que luta pela Paz<sup>34</sup>.

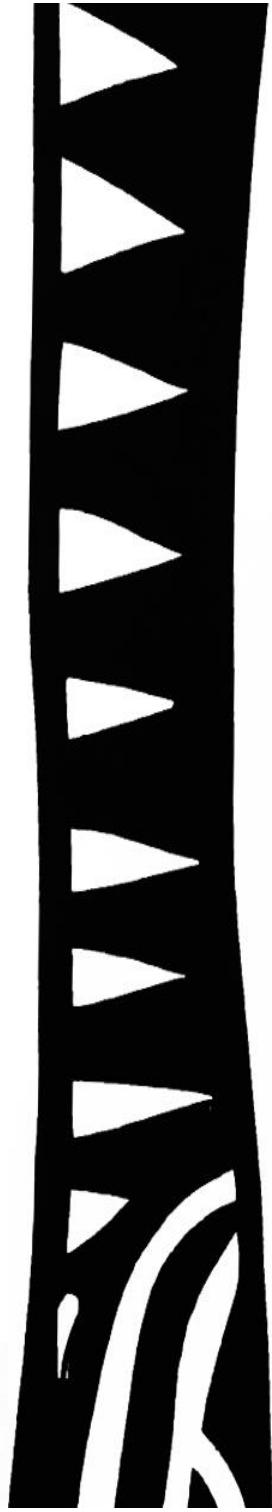
Sendo uma criança incomum, Kiriku experimenta o estranhamento dos seus conterrâneos. As crianças da sua tribo zombam dele, os adultos olham-no com desconfiança e o tratam com reserva. Kiriku, curioso e inquieto, representa o esplendor da infância, evocando a não-conformação. Por isso, os demais, crédulos sobre uma realidade conformada, rejeitam-no. A essência de Kiriku é consubstanciada em um baobá, reincidente no pano-de-fundo da animação. Para as culturas do Golfo de Benin, o baobá é uma árvore sagrada, capaz de esconder e desvelar os mistérios do mundo. O baobá é a árvore que cresce para o imo da terra<sup>35</sup>, assim como Kiriku é o guerreiro que se interioriza e, ao se interiorizar, revela os mistérios<sup>36</sup>.

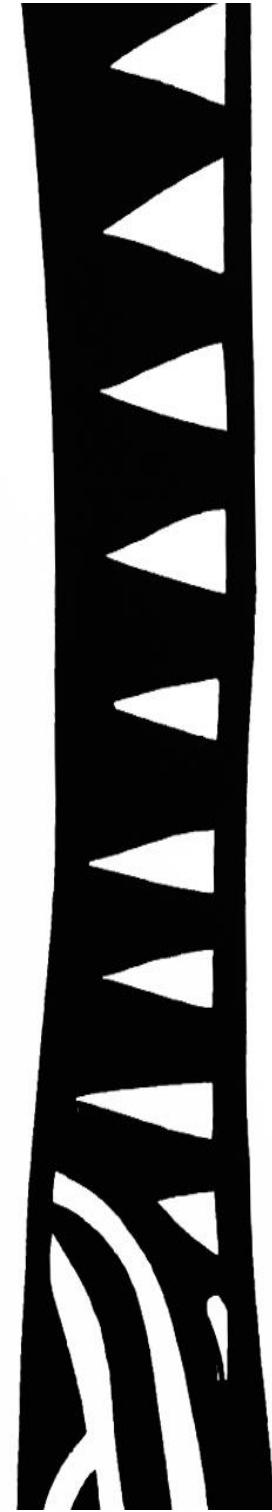
A narrativa do mito é, cronologicamente, direta. Kiriku nasce em uma tribo assolada por uma feiticeira má, chamada Karabá. Por obra dessa feiticeira, eles perdem a força de trabalho dos homens, perdem a água

corrente, e os alimentos são reduzidos. A feiticeira passa, então a assediar as crianças da tribo, na tentativa de sequestrá-las, o que é evitado por Kiriku, em muitas ocasiões.

Cansado de conter Karabá, Kiriku decide buscar conhecimento junto ao seu *baba agba* – traduzido na película como “avô” –, de modo que possa entender os motivos da feiticeira. O avô lhe conta que Karabá não é má; ela apenas foi envenenada pela maldade humana, metaforizada como um espinho encantado, encrustado nas suas costas. Kiriku resolve livrar Karabá da sua dor e retira o espinho. A feiticeira se transforma em uma linda mulher, e Kiriku, através dela, torna-se um belo homem.

A narrativa de Kiriku nos provoca a refletir sobre a realidade de milhares jovens negros brasileiros, subestimados nas suas possibilidades de transcendência. O *background* da subestimação de Kiriku, por parte da sua tribo, é, a rigor, a mesma imposta a jovens negros das periferias brasileiras.





Essa subestimação é o trampolim para a transformação do personagem, que assume a sua dignidade, através da sua inteligência, da sua coragem e da tradição do seu povo (representada pelo seu *baba agba*). Kiriku é um jovem franzino, estranho aos olhos dos seus, experimentando a invisibilidade social, materializada no seu irônico retorno, já adulto, trazendo Karabá pela mão. A incapacidade de reconhecê-lo, na sua transformação, é a prova de que não o conheciam antes.

Trata-se de um mito rico, contado de maneira belíssima, na animação. A mensagem que fica é a de que a coragem de assumir quem somos, a generosidade, a compreensão, a tolerância... são a chave para resolver os conflitos e refazer o equilíbrio. Kiriku representa a sabedoria de toda uma matriz cultural, que enfatiza as atitudes e os propósitos harmônicos, que não divide a realidade em maniqueísmos de Bem e Mal.





## CULTURA E COLONIZAÇÃO

### Cultura

As palavras "cultura", "culto" e "colonização" têm origem em *colo*, do Latim Vulgar, que designa "morar" ou "ocupar e trabalhar a terra". As derivações são obvias, na Língua Portuguesa: o particípio passado de *colo* é *cultus*, o particípio futuro é *culturus*. O habitante da terra é *incola*, quem a aluga é *inquilinus*, quem trabalha a sua terra é *agricola*, quem trabalha a terra alheia é *colonus*, o espaço ocupado e trabalhado é *colonia*.

No seu magistral "Dialética da colonização", Bosi<sup>37</sup> advoga a tese de que as relações etimológicas, em torno das palavras "colonização" e "cultura" são tão viscerais, que até mesmo os dois tipos de colonização são inferidos do vocábulo *colo*, a partir da cultura e dos históricos domínios culturais ("morar" ou "ocupar

e trabalhar a terra”): povoamento (eu moro); exploração (eu trabalho a terra).

A reprodução dos meios de vida e as relações de poder, as esferas econômica e política, reproduzem-se e se potenciam, toda vez que se põe em marcha um processo de colonização, ou seja, sempre que se consubstancia o deslocamento de povos, do seu mundo para o mundo de outros, carregando o ímpeto de lavrar ou fazer lavrar o solo alheio, forçando recomeços às culturas seculares que preexistem. Na lógica da colonização, colo implica – não apenas cuidar, mas, também – mandar. Nesse sentido, o colonizador verá a si mesmo como um conquistador que buscará construir, para si e para os seus descendentes, a imagem heroica do descobridor.

Da perspectiva do colonizador, as tensões internas, ocorridas nas estruturas sociais da sua sociedade matriz, são aplacadas, quando se tornam possíveis os movimentos para fora dela, em direção a terras e povos colonizáveis. Nesse sentido, a colonização não pode ser tratada como uma mera questão migratória;





ela é a resolução de necessidades e de conflitos, numa tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e sobre os povos colonizados.

A imposição de um projeto civilizatório, no entanto, não ocorre apenas no plano da materialidade. Antes, é no fértil terreno do imaginário que o amálgama de ações e reações é confeccionado. As lutas pela apropriação do suor do outro – coletivizado, colonizado – são, antes de quaisquer circunstâncias, lutas pelos seus imaginários, por suas cosmovisões, por suas crenças... é no plano da cultura que os processos de colonização se insurgem e se instauram.

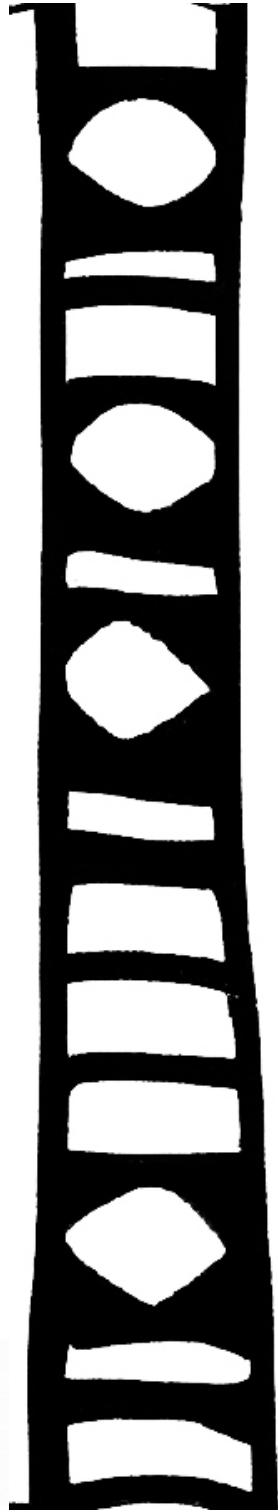
Começa, então, a se delinear o tema que norteia este ensaio, qual seja, a cultura como esteio simbólico dos processos de colonização e de descolonização. À guisa de hipótese, sustento que o *background* cultural é condição de dominação/emancipação dos povos periféricos, constituindo o lastro em que as lutas libertadoras são iniciadas. Como objetivo maior, pretendo analisar as relações entre cultura e

colonização, buscando compreender como o processo colonial se sustenta na dominação cultural.

### **Cultura, colonização**

Chauí<sup>38</sup> imagina que a cultura seja “[...] a maneira pela qual o homem se humaniza”. A cultura responde pela existência social, política, religiosa, intelectual, moral... dos sujeitos. Tudo depende da lente da cultura. A própria noção de realidade implica cultura, na medida em que a leitura de mundo se dá, através do prisma cultural. Para Malinowski<sup>39</sup>, a cultura surge como um determinante de sobrevivência para a espécie humana, porquanto proporcione, aos seres humanos, os mecanismos básicos de coesão grupal, essenciais ao controle dos instintos individuais e à consequente priorização das necessidades coletivas.

Ao incorporar e assumir os traços da sua cultura, o sujeito abdica de certas liberdades em nome do bem comum. Convence-se da necessidade de se submeter às regras da sociedade em que vive, pois assume,





como seus, as crenças, os tabus e as tradições do grupo. De outra forma, as pessoas apenas dariam vazão aos seus instintos e desejos, sem se preocupar com a convivência em sociedade.

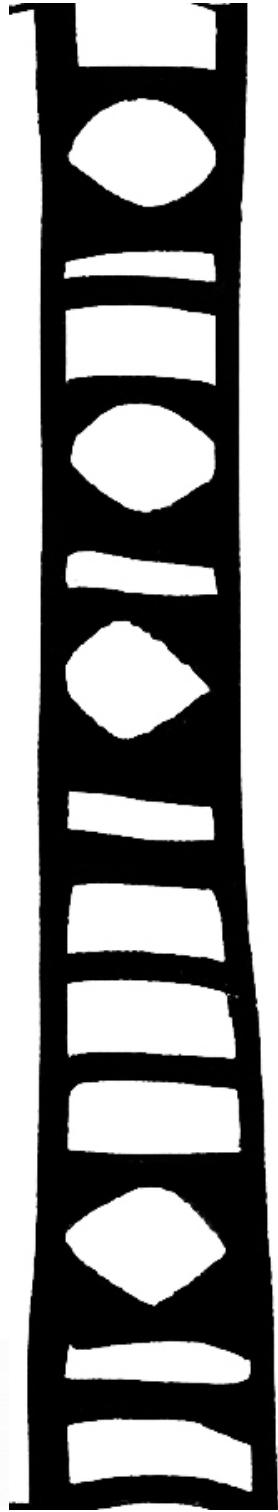
Isso geraria o caos, pois todos estariam fazendo o que bem entendessem, o tempo todo. Assim como o pensamento complexo, a cultura, tal como se a entende contemporaneamente, é um traço distintivo antropológico. Apenas o ser humano é capaz de gerar cultura e de engendrar produtos culturais. Mesmo que se reconheça que outras espécies esteja, aptas a criar artifícios rudimentares de cultura, como o chimpanzé e os gorilas, a verdade é que apenas o ser humano consegue dar significado e transcendência àquilo que produz como cultura. Também, apenas a espécie humana consegue legar cultura à sua descendência, num processo reconhecido pela Sociologia como "Transmissão Cultural".

No processo de Transmissão Cultural, de uma geração a outra, a herança de bens culturais não permanece imutável, o que explicita a natureza histórica da

cultura: ela se constrói, a partir das interações sociais, e se transforma, conforme mudem as relações em sociedade. Como se origina de interações sociais, a cultura reproduz as hierarquias sociais e se torna palco para o desenvolvimento dos conflitos entre as forças hegemônicas e contra-hegemônicas da sociedade, num devir dialético que a própria História imprime às culturas.

Marx<sup>40</sup> acreditava que tanto a História quanto a cultura provinham de sínteses. Um fato histórico representaria a síntese de milhares de outros fatos históricos que o antecederam e que se organizaram para que aquele específico ocorresse. Com a cultura, ocorreria a mesma coisa: um produto cultural, como uma língua por exemplo, traduziria a síntese de centenas de produtos culturais que o antecederam, ou seja, as línguas anteriores.

Com efeito, ao se observar o Português falado no Brasil, percebe-se que carrega a contribuição de muitas outras línguas anteriores, não apenas as línguas ibéricas, mas africanas e indígenas também. Essas





sínteses são produto, sobretudo, das relações dialéticas entre as culturas hegemônicas (dominantes) e as contra-hegemônicas (subordinadas).

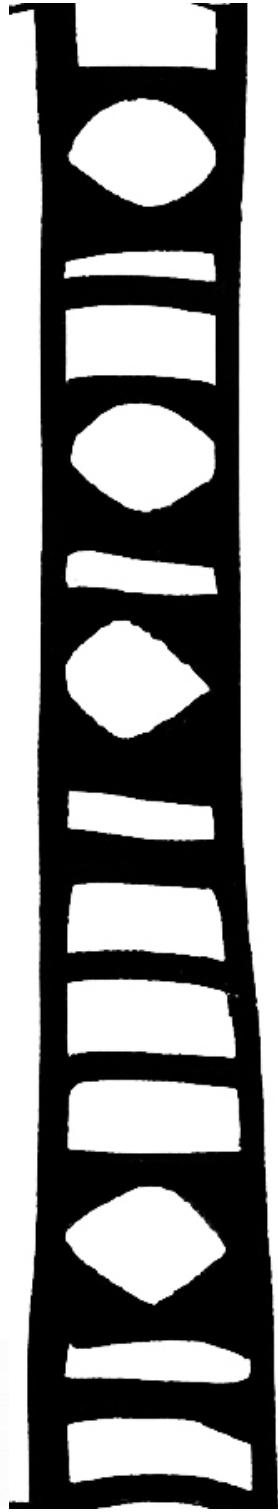
Nessas relações, as culturas dominantes podem impor os seus padrões às culturas subordinadas, como, por exemplo, no caso da Língua Portuguesa, compulsada aos indígenas e africanos, no Brasil colonial. Era essencial, ao colonizador ibérico, o apagamento de todas as línguas que não a sua própria, pois, assim, os laços de pertencimento e a capacidade de mobilização daquelas populações seriam dirimidos.

É claro que as culturas subordinadas não ficam passivas: mesmo sofrendo toda a sorte de violências, elas reagem, procuram brechas e interferem na proposta dominante. Por isso, no caso da língua falada no Brasil, palavras, expressões e estruturas gramaticais indígenas e africanas se incorporaram ao Português, afirmando a sua identidade e deixando a sua marca, indelevelmente.

As culturas dominantes podem, também, cooptar e reelaborar as culturas subordinadas. As culturas

subordinadas têm os seus próprios produtos culturais. Em muitos casos, a cultura dominante, incapaz de conter estes produtos, resolveu tomá-los para si, reinterpretando os seus significados. Um bom exemplo disso é o jazz norte-americano. Originalmente, o jazz era música de negros pobres, marginalizados pelo sistema racista, adotado no País. Conquanto o jazz fosse um poderoso veículo de afirmação da identidade negra, a indústria fonográfica resolveu, nos anos de 1930, transformá-lo em um produto de músicos e compositores brancos da classe média, pretendendo esvaziar os seus significados étnicos e sociais.

As culturas dominantes podem, ainda, combater ou minimizar as culturas subordinadas, como foi feito, por exemplo, com a cultura africana no Brasil. Houve um período em que qualquer manifestação da cultura africana era, violentamente, reprimida. Especialmente, no final do Século XIX e início do Século XX, os instrumentos, as festas, o vestuário, as línguas, as comidas de origem africana ou afro-brasileira não apenas eram malvistas, como rejeitados pela cultura





dominante. Em alguns casos, pessoas eram presas tão somente por portarem utensílios de origem afro-cultural.

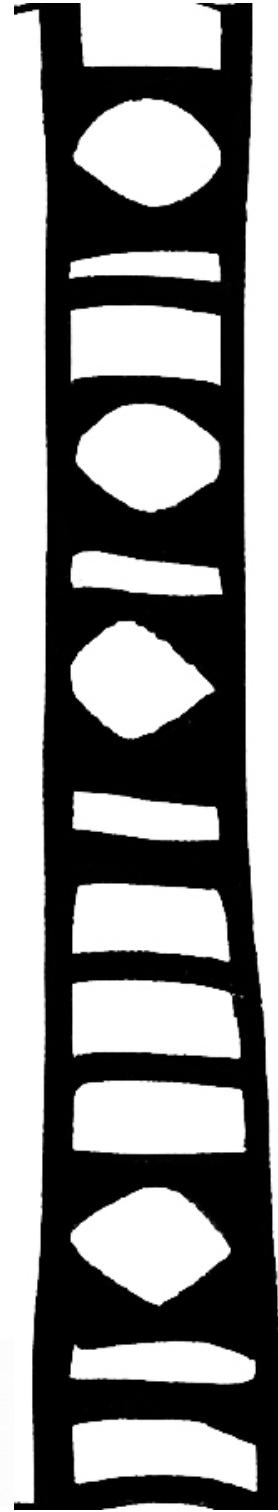
É importante notar que toda cultura se traduz, em última instância, num campo normativo. Os panos-de-fundo dos produtos culturais oferecem modelos de conduta que são assimilados pelo imaginário das pessoas, por identificação e repulsa. Nesse sentido, a cultura ganha um caráter algo pedagógico, que serve inclusive como elemento de dominação ideológica.

Tome-se, por exemplo, as telenovelas... são produtos culturais que determinam comportamentos sociais, afinal, o que as pessoas veem nas telenovelas, frequentemente, é copiado e reproduzido nas suas vidas. As telenovelas apresentam uma realidade que não condiz com a realidade de milhões de brasileiros, que estão nas periferias das cidades. No entanto, a realidade proposta pela telenovela é tão "naturalizada", que as pessoas acreditam que podem viver o mesmo. Assim, o consumo, os valores, as ideias vão sendo introduzidos no cotidiano das pessoas,

numa relação que só pode ser descrita como “pedagógica”.

### **Cultura, descolonização**

De acordo com Marx<sup>41</sup>, os produtos culturais carregam, em si, as nuances da sociedade que os engendrou. Desde uma perspectiva socioeconômica, a cultura tende a reproduzir as características ideológicas da época e do lugar em que surgiu. Nesse ponto, seria inevitável uma análise classista da cultura. Marx identifica, sob a legenda de cultura dominante, a cultura hegemônica de cada sociedade. Os grupos hierarquicamente superiores utilizam os meios culturais para difundir a sua ideologia, tentando manter o estado das coisas. Quando se entende a ideologia como uma forma específica de perceber o mundo e as relações sociais, o domínio ideológico seria quase um poder supremo, pois seria capaz de criar certezas nas pessoas.





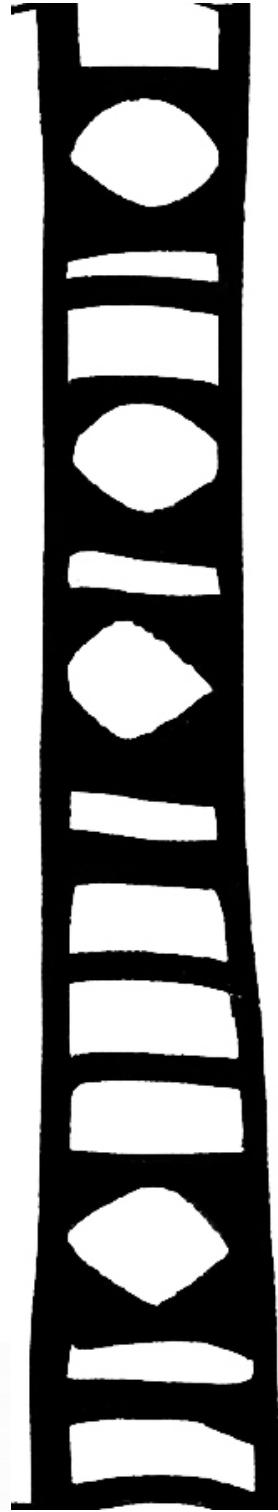
No entanto, é possível realizar uma leitura da cultura, através da sua dimensão estética. Todo produto cultural é capaz de propor uma realidade, a partir das suas categorias icônicas. O belo ou o feio, contidos nos produtos culturais, revelam algo do próprio devir humano, além de dotar esses mesmos produtos de um sentido de identidade intrínseco. A dimensão estética da cultura só faz sentido quando propõe uma reflexão sobre a dimensão ética.

Por exemplo, o Pagodão Baiano, como produto cultural, é capaz de propor uma estética, afinal, trata-se de um gênero musical provindo da periferia de Salvador, com elementos musicais próprios, com um tipo de vestuário, um gestual pressuposto, uma forma de falar e outros. Muita gente critica – e talvez com alguma razão – os elementos estéticos do Pagodão. Dizem que a música é simplória, que as letras são pobres, que as roupas são vulgares etc. No entanto, essas pessoas se esquecem que, por detrás desses elementos estéticos, existe uma proposta de ética, um comportamento social específico, importantíssimo

para a assunção da identidade da periferia de Salvador.

Com efeito, Salvador é a maior cidade negra fora da África, mas é também uma cidade que se relaciona muito mal com a sua herança de negritude. Historicamente, a cultura negra ficava restrita aos bairros da periferia. Quando o Pagodão começou a invadir as rádios, nos anos de 1980, essa cultura exilada passou a constar de todos os espaços sociais da cidade, trazendo a identidade negra soteropolitana para um lugar de destaque. As pessoas que depreciam os elementos estéticos do Pagodão, normalmente, não percebem o outro lado da moeda, qual seja, a sua importância para a afirmação da identidade das pessoas que habitam a periferia da cidade.

McLuhan<sup>42</sup>, nos anos de 1960, postulou “O meio é a própria mensagem”. Isso significa que, mais do que os conteúdos dos produtos culturais, o importante mesmo é o que estes produtos provocam como mudanças, quando se instalam na sociedade. Se pensarmos assim, veremos que o Pagodão, embora





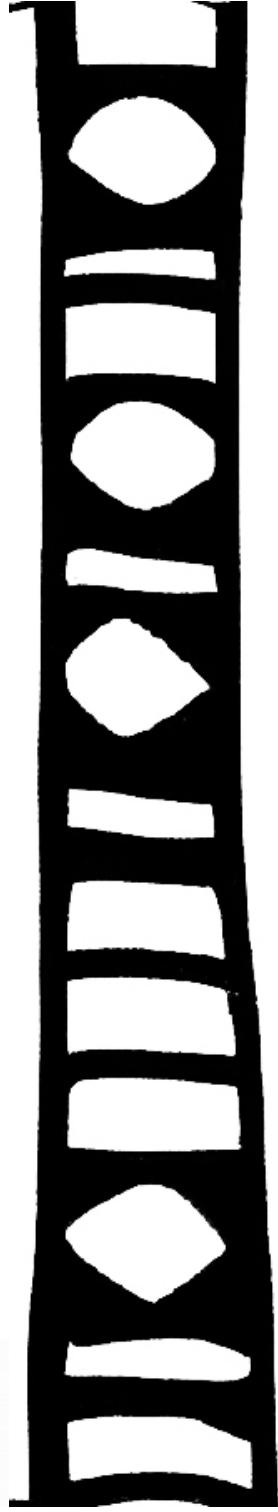
seja acusado de letras ruins, musicalidade simplória e tantas outras detrações, foi capaz de trazer a identidade da periferia soteropolitana para os espaços sociais mais privilegiados da cidade. Isso foi uma mudança muito positiva.

Fanon, no magnífico “Pele negra, máscaras brancas”<sup>43</sup> advertia para o processo de deslegitimação cultural, sofrido pelas culturas dominadas – sobretudo aquelas que se posicionam francamente contra o processo de colonização. A heterogenia cultural latino-americana, por exemplo, traz implicações sobre o processo de integração dos povos latino-americanos à sociedade hegemônica euro-norte-americana. Há uma miríade de nuances culturais, a ser posta em causa, quando se fala de culturas latino-americanas. Povos, países, grupos étnicos carregam as suas idiossincrasias e especificidades que os tornam únicos. Como o desconhecimento desse universo é acintoso e sistemático, para o chamado Norte-Global, constituindo um projeto de negação dessas matrizes culturais, a diversidade cultural latino-americana é

posta sob a égide de um conceito, no qual os povos latino-americanos aparecem como inferiores, parvos e ignorantes.

Esse reducionismo é subscrito às concepções sobre a maneira como os produtos culturais do Norte-Global são apropriados pelas culturas latino-americanas, sendo, nesse processo, ressignificados. Embora não estejam plenamente inseridos na lógica da globalização, as culturas latino-americanas convivem e, em certa medida, incorporam os seus produtos. A maior parte dessas culturas não vive isolada e, por isso mesmo, desenvolve estratégias de convívio com as culturas exteriores. Aos olhos europeus e norte-americanos, essas estratégias de convívio parecem ratificar a versão reducionista dos latino-americanos como seres inferiores.

A mesma crítica pode ser percebida em Said<sup>44</sup>, ao analisar a postura da Europa branca sobre as culturas orientais, a partir do discurso de que estas seriam primitivas, violentas, irracionais. Esse estereótipo atende à necessidade de afirmar a cultura branca





ocidental como único referencial universal possível, em detrimento de qualquer outra matriz cultural.

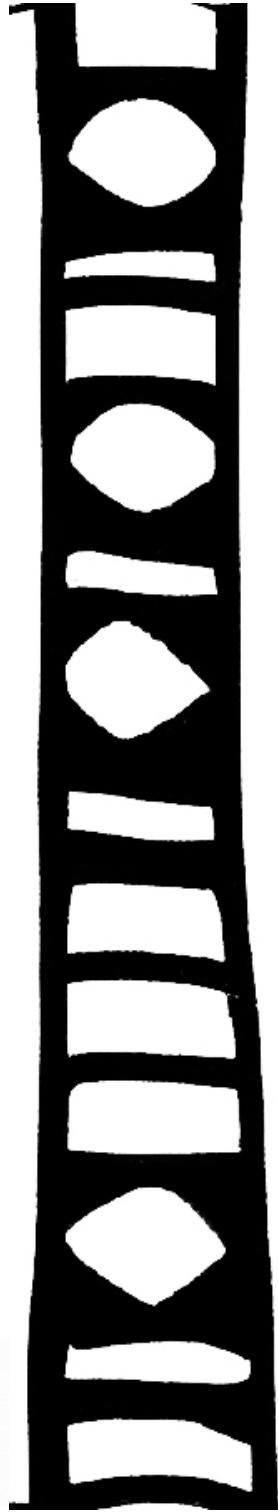
No momento em que essas culturas dominadas, marcadas por processos truculentos de colonização, rompem com essas estratégias e se arvoram a propor um processo de descolonização, as culturas dominantes ensaiam discursos condescendentes, cujo escopo é, também, o de deslegitimar as culturas dominadas.

O objetivo do colonizador é sempre o esvaziamento da cultura do colonizado. Relativizá-la, dirimi-la ou folclorizá-la são estratégias usuais, nesse processo. Transforma-se, então, a cultura em objeto de venda, em mercadoria... processo auxiliado pelas revoluções técnico-industrial e comunicacional. Nas palavras de Guareschi<sup>45</sup>, "A cultura, transformada em mercadoria, perde a sua característica de cultura e se transforma em valor de troca que ajuda, por sua vez, a reproduzir o sistema". Assim, as Artes, as ideias, os valores, a criação, todas as atividades humanas capazes de

assumir uma função emancipadora tornam-se, paradoxalmente, agentes da reificação e da alienação.

### **Considerações**

A industrialização e a mundialização da cultura constringem os bens culturais até o ponto em que o teor crítico e revolucionário destes se tornem também industrializados e mundializados, comprometendo assim, sobremaneira, a sua função emancipadora. Assim, torna-se impossível o questionamento do sistema sociocultural a partir da sua dimensão cultural. É certo que não há cultura onde não existe a proposta de uma percepção profunda e crítica da realidade. O advento da mundialização – ou Globalização – da cultura representou a cessação das quimeras de uma produção simbólica revolucionária. A reprodutibilidade serial da cultura procura impedir que o indivíduo forme uma imagem de si mesmo diante do contexto em que vive e pratica o reforço das normas sociais, repetidas à exaustão.





Por esse motivo, pensar a cultura desde uma perspectiva decolonial, na qual os modelos eurocêntricos não sejam propostos como padrão, é condição para a assunção das identidades, no Continente. As relações entre cultura, identidade e território respondem, inclusive pelas transformações espaciais e subjetivas, dos povos latino-americanos. Mesmo com todas as dificuldades apresentadas, os povos latino-americanos têm caminhado com persistência e determinação, deixando claro que, à medida em que cada povo assume a experiência identitária e se apropria da sua cultura, passa a manifestar a sua autonomia.





## MEMÓRIAS DE UM DILÚVIO AMPLIFICADO: UMA BREVISSIMA REVISÃO HISTÓRICA DO MOVIMENTO PUNK EM SALVADOR NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

### Antelóquio

Numa dessas tardes lânguidas de primavera, eu e o Grande Val<sup>46</sup>, dois quarentões que viram, de muito perto, o surgimento do Punk Soteropolitano, pusemo-nos a puxar pela memória, para contar a sua História. Entre uma infinidade de nomes de bandas e selos amadores e circuitos alternativos da cena *rocker/punker* de Soterópolis, veio a gratificante e judiciosa certeza de que a nossa geração fez a diferença, proclamando uma insatisfação e uma inquietude que ecoam até os dias atuais.

É tarefa difícil levantar a memória de um movimento que, embora intenso, fez-se pulverizado. A maior parte

das bandas e dos músicos, das demos e dos fanzines, ficou sem registro, fenômeno típico de um gênero marginal e marginalizado. O Punk das décadas de 1980 e 1990 era coisa da periferia preta e pobre, música de bandido, de réprobo, de desajustado; e a História costuma ser implacável com essas pessoas.

De toda a sorte, escusamos quaisquer esquecimentos, chamamos em causa o aforismo nietzscheano, segundo o qual, a vantagem da memória ruim é poder se divertir com as antigas coisas, como se fossem inéditas. Assim, à guisa de antelóquio, cumprindo um sentimento entre o saudosismo e a diversão, levantamos esses rudimentos de memórias de um dilúvio amplificado.



O movimento punk em Salvador primou pela intensidade e pela – relativa – logenvidade, tanto quando pelo quase absoluto desconhecimento do público sobre si, sobre as suas propostas, sobre os





seus eventos. Verdadeira desmemória, ancorada na pouca ênfase dada aos registros históricos, especialmente, em relação ao seu período inicial. Com efeito, não fosse pelo material compilado por André Barcinski, em entrevistas com Marcelo Nova<sup>47</sup> e por umas poucas prospecções acadêmicas, restritas aos repositórios institucionais, quase nada (e nada de interessante) seria dito sobre aquele que, certamente, figura entre os mais exuberantes movimentos culturais urbanos do Brasil.

Junto com os seus equivalentes de Curitiba, Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Vitória e Brasília, o Movimento Punk de Salvador catalisou anseios de uma geração irrequieta, insatisfeita, constringida entre a contracultura riponga (que o precedeu) e aquilo que o Sérgio Bianchi, corajosamente, chamou de "A Ditadura da Alegria"<sup>48</sup>, qual seja, o fenômeno da *Axé Music* (que o póscedeu). Palavra! Não havia espaço para o Punk na mais tropical das tropicais capitais do Brasil. Na aurora da Abertura Política, embalados pelo ufanismo pueril das "Diretas Já", da "Nova República",

tudo – absolutamente tudo – era excessivamente risonho para nós, que vínhamos da parte pobre de Soterópolis. A nossa Salvador não era siderada, como a dos (não tão mais) Novos Baianos; nem feita de alegres e saltitantes Reflexu's. Era a Salvador opaca dos becos da Carlos Gomes, onde se reuniam os sebos, verdadeiras usinas de fanzines punks e de livretos da nossa tardia subversão anárquica, era a Salvador seca das ruas de Mussurunga, Massaranduba, Sieiro, Doron, Cidade Nova, Capelinha de São Caetano, territórios de muitas boas bandas da época.

Há quem jure que o Punk nasceu na parte nobre do bairro do Garcia, díade geográfica, cingida entre as realidades do Centro Educacional Edgar Santos (estadualizado e preto) e do Colégio Antônio Vieira (frequentado pelos filhos das elites brancas soteropolitanas). Bom, esse velado *apartheid* não seria capaz de gerar algo tão visceral quanto o nosso Movimento Punk. Explica-se a origem do mito, por um lado, pelo fato do Punk, por estas plagas, ter sido





ciceroneado por uma banda metal, a Úteros em Fúria, estrela solitária da distorção, naquela Salvador ainda muito novecentista. Essa, sim, nasceu e se criou nos *playgrounds* dos prédios de classe média-alta do Garcia.

Por outro lado, entendemos essa suposta origem do Punk como uma contingência da trajetória do Camisa de Vênus, banda baiana mais famosa no período – cuja atribuição da legenda “Punk” é, até hoje, muito questionada. O Camisa foi engendrado no Colégio 2 de Julho, sito à metade (geográfica e social) mestiça do bairro.

Fato é que cultuávamos o Punk na sua expressão mais original, mesclada aos ideais anarquistas – os quais, àquela época, sequer sabíamos referendar. O “Anarcopunk” teve o mérito de ser talvez o mais odiado gênero musical da história da Música Popular Brasileira. Ao passo em que era temido e reprimido pela direita governamentista, prenhe de resquícios ditatoriais – não esqueçam de que a Salvador daquela

época tinha, como manda-chuva, ACM, o Velho –; era também desprezado pelos rapazes e moças boa-praça da esquerda, cuja miopia os impedia de enxergar vida inteligente para além de Marx, Trotsky e Lênin. Assim, órfão absoluto, o Movimento Punk foi adotado pelo Anarquismo, adotando-o em justa e fidelíssima reciprocidade.

Com efeito, é inegável a contribuição da União da Juventude Anarquista de Salvador (UJA-SSA) para a evolução do Movimento, na nossa cidade. Lembramo-nos das longas reuniões da UJA, na Sede do Sindicato dos Químicos (Sindiquímica), bairro dos Barris, que – sonolentemente – frequentávamos. Entre Proudhons e Malatestas, Bakunins e Kropotkins, a nossa imaginação flanava, dali, para o momento em que conseguiríamos montar o Primeiro Festival de Som Punk de Salvador – o que, a rigor, nunca aconteceu.

Se, em Salvador, o Movimento Punk era ancorado na UJA-SSA, no restante do Nordeste, as bandas pioneiras passavam a receber o apoio da Confederação Operária Brasileira (COB), iniciativa libertária, que reunia





expoentes do anarco-sindicalismo da Região. De acordo com Nascimento<sup>49</sup>, desse casamento entre o Punk e o COB, nasceu o Movimento Anarquista do Norte e Nordeste (MANN), cujo Manifesto norteou boa parte das letras e das atitudes das bandas punks de então.

Essa parceria gerou o primeiro festival Punk do Nordeste, o Subconsciente, contando com bandas expressivas do incipiente cenário musical independente da Região: Desordem Armada e Desunidos, da Paraíba; Karne Krua, de Sergipe; Devotos do Ódio e SS-20, de Pernambuco; Faces Crônicas, O.R.S.A. e Discarga Violenta, do Rio Grande do Norte. Até 1993, chagaram a ser realizados quatro festivais Subconsciente, de enorme relevância para o Movimento Punk do Nordeste. A respeito do Subconsciente, Nascimento<sup>50</sup> adverte:

Depois do 2º [Subconsciente], os demais encontros foram definidos com bandas que zelavam pela postura política dos grupos. Música e ideia foram definitivamente conjugadas e assumidas enquanto a

forma por excelência de vivência punk. A tal ponto se evidenciou o caráter político (não partidário) dos grupos e bandas que a ideia de música foi por muito tempo incisivamente combatida por muitos grupos e bandas. É a atitude 'Anti-música'. Conceitos punks como anti-música, d.i.y. (*do it yourself*, do inglês, faça você mesmo), *no profit* (sem lucro) e outros muitas vezes são incompreendidos. Isto se deve ao fato da cultura punk ser uma cultura do choque, sendo necessário mente aberta para entender estes conceitos no contexto da vivência punk e não descolados da realidade em que são cunhados.

O caminho apontado pelos festivais Subconsciente desembocou na formação de coletivos punks, por sua vez, desdobrados em fanzines, cooperativas de estúdios e albúms compartilhados, por todo o Nordeste.

Em Salvador, em 1977, surgiu o jornal "O Inimigo do Rei", com uma verve anarquista e contestadora, publicado por estudantes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e distribuído, inclusive, para além da Bahia, no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do





Sul<sup>51</sup>. Também é digno de nota o Centro de Documentação e Pesquisa Anarquista (CDPA), criado em 1984 e extinto em 1989.

No final da década de 1980, nasceu a FARPA, embrião do Movimento Punk Libertário de Salvador, que chegou a contar com quase duzentos militantes, mobilizados pelo ativismo direto e por uma pauta verdadeiramente emancipadora. Sobre o Movimento Punk Libertário, Baqueiro<sup>52</sup> afirma:

Sem lenga lenga, partimos para a ação direta com manifestações, panfletagem, concentrações, Campanhas, palestra (em faculdades, escolas, associações de moradores), seminários, debates, boletins e acampamentos, tudo tão intenso que tornou-se comum a presença Punk nas ruas de Salvador.

No início da década de 1990, proliferaram coletivos na cidade, dentre os quais, destacam-se – além da FARPA e do Movimento Punk Libertário de Salvador<sup>53</sup> – o Movimento Anarco-Estudantil, o Grupo Geração Ativa, o Movimento Anti-Resistência da Sociedade (MARS), o

Movimento Punk de Brotas, o Movimento Punk da Caixa D'Água, o Anarquia Já, o Coletivo Inimigas da Autoridade (CIA), o Guerrilheiros 2 de Janeiro, o Movimento Libertário de Pau da Lima, a Associação Livre de Mulheres Anarquistas (ALMA), o Explorados, a Comunidade Libertária 11 de Novembro, o Movimento Punk de São Cristóvão, a Fazenda Grande Comunidade Libertária, dentre muitos outros. Esses coletivos, em expressivo número, filiaram-se à Federação Anarquista Metropolitana de Salvador (FAMES), amplificando as suas demandas. Foi uma explosão de manifestações punks, pela cidade de Salvador!

O Movimento Punk, entretanto, não se sustentou por muito tempo. Pujante entre os anos finais de 1980 e a metade da década de 1990, terminou arrefecendo, consumido por divisões internas e por violentas repressões externas – que se consubstanciavam desde no uso da força policial até em campanhas sistemáticas anti-Punk, veiculadas nos principais meios de comunicação da cidade. Sobre a ascensão meteórica e a silenciosa derrocada do Movimento





## Punk de Soterópolis, Baqueiro<sup>54</sup>:

Esse crescimento extraordinário nos pegou de surpresa e completamente despreparados para organizar um movimento tão numeroso. Então os problemas começaram a surgir porque éramos muito ingênuos e inexperientes com luta social para compreender que os maiores inimigos estavam perto de nós, em nosso meio, em nossas entranhas, no ego, na intolerância, no fascismo, na brutalidade, na falta de iniciativa, na nossa incapacidade de cortar o cordão umbilical e a gangrena contaminada pelo germe.

Outro fator importante para o declínio do Movimento Punk soteropolitano foi a sedução da *Axé Music*. Surgido, mais ou menos, no mesmo período, o fenômeno Axé foi potencializado pela profissionalização do Carnaval baiano, constituindo um mercado altamente rentável. O sucesso de artistas e bandas do Axé cooptou muitos músicos, antes engajados na militância Punk. Enfim, não há o que lamentar. Os caras precisavam seguir a vida, tornando

a imatura vivência no Movimento um trampolim para a profissionalização.

### **“Aqui em Salvador / A cidade do Axé, a cidade do horror”**

*Singles* e *longplays* punks, gravados nos Estados Unidos e na Europa, chegavam muito tardiamente em Salvador. Como regra, não havia espaço para esse tipo de música “selvática” nas rádios bem-comportadas da cidade. As famílias tampouco não permitiam aquelas “músicas de loucos”. Os poucos trabalhos que aqui aportavam, vinham no “bode”, contrabandeados pelos donos de sebos alternativos e de lojas de instrumentos musicais usados, no Centro da cidade.

Uma vez em terras baianas, esses LPs eram diluídos em fitas-cassetes – cujas gravações malfeitas em nada nos incomodavam, diante da nossa avidez em escutar algum disco inédito dos *Pistols*, dos *Ramones* ou dos *NY Dolls*. Vendidas como verdadeiros artigos subversivos, essas fitinhas fizeram a cabeça da nossa geração. Nem supúnhamos que todo esse material,





aqui traficado como grande novidade, já era velharia lá fora. Sim! O som Punk que chegava em Salvador constituía ecos tardios de um movimento já acabado, há quase uma década.

Pouca coisa era acessível. Aliás, uma ressalva deve ser feita à iniciativa pioneira de Marcelo Nova. No ano de 1978, na Rádio Aratu, Nova produziu um memorável programa, absolutamente dedicado ao Rock'n'Roll. Nesse programa, chamado ingenuamente de "*Rock Special*", algumas bandas punks podiam ser ouvidas. Inspirado pela aceitação da música Punk no seu programa, Nova convidou Robério Santana para criar o Camisa de Vênus, banda baiana de maior sucesso na época, com boa repercussão nacional.

Não queremos comprar a antiga querela sobre a natureza Punk – ou não – do Camisa de Vênus. Essa tola discussão, flagrantemente, perde espaço para o fato de que a banda abriu os caminhos para muita gente boa do Rock'n'Roll – e do Pós-Progressivo e do Pop-Rock e do Metal e do *Trash* e do Punk – soteropolitano. Ainda nos é possível lembrar a emoção

de escutar os versos, ganidos por Marcelo Nova, em "Controle total", composição sua, lançada no primeiro *single* do Camisa de Vênus, em 1983: "Ôôô aqui em Salvador / Ôôô a cidade do axé a cidade do horror".

Na trilha do Camisa, vieram bandas como Dr. Cascadura, Meio Homem, Dead Easy, Mutter Marie, Cravo Negro, Zona Abissal, Brincando de Deus, The Dead Billies (rachou, formando Retrofoguetes e o Teclas Pretas), Inkoma, Lisergia (futura Tritó), Dois Sapos e Meio, Penélope Charmosa, Maria Bacana, Headhunter D.C., Crotalus, Catapulta, Elite Marginal, Utopia, Cravo Negro, Treblinka, Moisés Ramsés e os Hebreus, Cabo de Guerra, Flores do Mal, Guerra Fria, Crânio Metálico, Velorium e uma miríade de bandas menores, cujo registro se torna muito difícil para a memória.

Especificamente, pensando nas bandas punks de então, podemos referendar, num primeiro momento, Arroto de Rato, Gonorréia, Trem Fantasma e Delirium Tremens. Na sequência, já invadindo a segunda metade dos anos de 1980 e os anos de 1990, tivemos





Ulo Selvagem, Dispneia, Sublevação, AI-5 (Futura Ato-Cinco), Militophobia, Revolução Proletária, Injúria, Chorissa(não), Via Sacra, Proliferação, Dever de Classe, Dissidentes, Sinfilia, Doutrina Decadente, Jesus Bastardo, Espírito de Porco, Hierarquia Social, Bosta Rala, Rolo Compressor, Boy Subterrâneo, Skarro (nunca foi aceita como Punk), Polícia Cristã, Filhos da Creusa, Futuro Castrado, Ofensa Social, Mandado de Segurança, Antropofobia, Salvador Que Agente (SQA), Almirante Rex, 14º Andar, Ramal 12 e Papada de Rico.

Toda essa fauna punk frequentava e, eventualmente, tocava nos espaços alternativos daquela velha Salvador. Eram poucos palcos, mas podemos destacar, como os mais importantes, o Circo Troca-de-Segredos, em Ondina, o Teatro Vila Velha, no Passeio Público, o Quinta-Point, na Baixa de Quintas, o Clube de Engenharia, na Carlos Gomes, o Circo Relâmpago, na Pituba, e o Clube da Cruz Vermelha, no Campo Grande. Igualmente, merece referência o Palco do Rock, também chamado CarnaRock, espaço musical

alternativo ao Carnaval soteropolitano, organizado pela Associação Cultural Clube do Rock (ACCR).

A cena Punk muito evoluiu com o apoio do produtor cultural Rogério Bigbross, a partir dos anos de 1990. Bigbross ousou levar algumas bandas punks para o que, então, era o maior festival *rocker* de Salvador, o Garage Rock. Desse festival, foram paridas três coletâneas importantíssimas para o registro sonoro da época: a Umdabahia, de 1995, a Doisdabahia, de 1997, e a Trêsdabahia, de 1999.

Com o fim da década de 1990, o Movimento Punk brasileiro arrefeceu. Nunca acabou, mas perdeu o fôlego. Bivar<sup>55</sup> sugere que o perfil arraigadamente crítico do Movimento Punk torna-o próprio das sucessões de contextos históricos. Dito de outra forma, enquanto se escutar uma única voz dissidente, sempre que haja um punho erguido, lá estará o germen do Punk. Nas palavras de Gallo<sup>56</sup>:

Enquanto na moda o indivíduo perde a sua identidade, porque absorve de fora, das revistas, uma identidade programada; no estilo, ao contrário, o



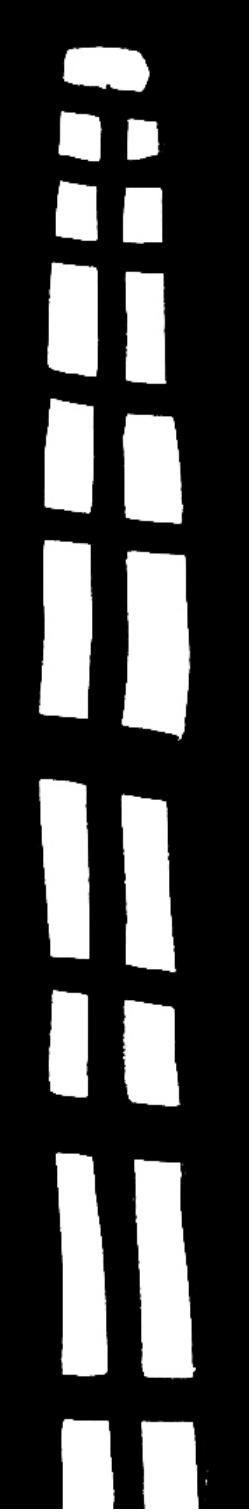


indivíduo torna-se um sujeito, com poder de decisão e com ideias próprias. No caso do punk o estilo converte-se no reflexo de uma cultura de resistência.

Como vanguarda musical, entretanto, o Punk sucumbiu ante os novos gêneros, surgidos do Novo Milênio, contestadores da ordem vigente – em especial o Mangue Beat e o RAP. “Sucumbiu”, no sentido do desinteresse que passou a produzir no mercado fonográfico. A isso, some-se a censura dos meios de comunicação e coerção das forças governamentais.

Por outro lado, o Movimento Punk, na sua vertente mais politizada, percebeu o próprio anacronismo, posto que a sua atitude transgressora não mais fazia tanto sentido, na ausência do Regime Militar. Fechou-se o pano, mas o espírito Punk ainda é pujante, nos corações dos hoje quarentões, como nós. Ademais, algumas bandas punks soteropolitanas da época ainda estão na estrada, fazendo a alegria de uma legião de fãs apaixonados, no melhor estilo Gabba Gabba Hey!





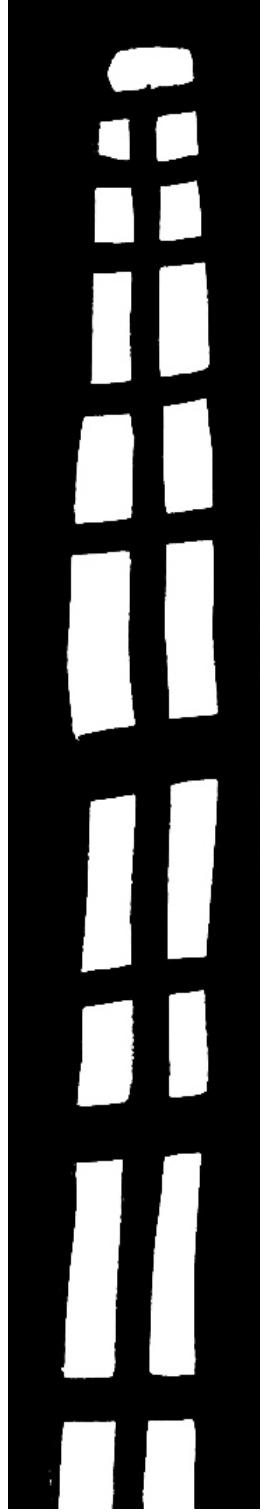
## DOCÊNCIA E EMANCIPAÇÃO EM “PRECIOSA”, DE SAPPHIRE

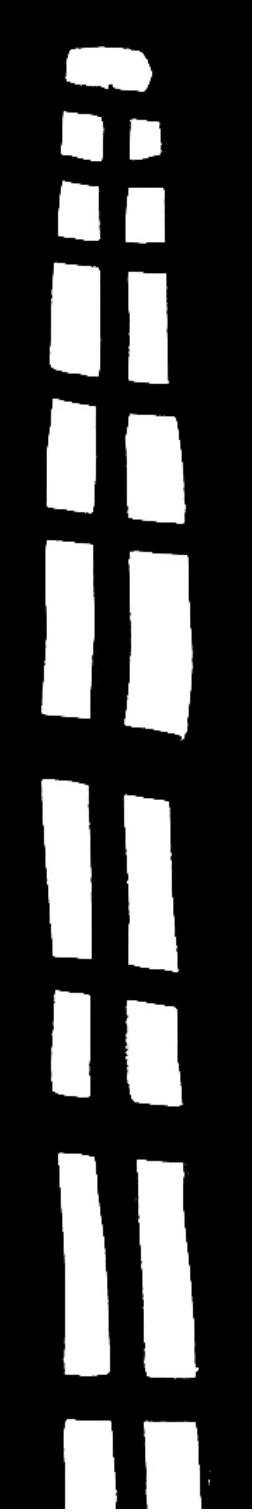
Este pequeno ensaio livre contém inferências sobre o livro “Preciosa”, de Sapphire<sup>57</sup>, buscando contextualizá-lo em relação às possibilidades de emancipação, trazidas pela Educação, engajada e libertária. A rigor, trata-se menos de uma abordagem acadêmica, sobre o tema, do que de mais uma expressão do espanto que a história provoca nos leitores brasileiros. Há mais de uma década, “Preciosa” tem fascinado, a educadores e ao público em geral, por apresentar uma história de superação e reencontro, mediados pelo compromisso docente para com a emancipação discente. “Preciosa” provoca-nos a refletir, não apenas sobre as condições degradantes, às quais a sociedade contemporânea é capaz de submeter as pessoas, mas, também, sobre as possibilidades de resgate da dignidade e do valor da vida humana, proporcionadas pelo compromisso docente.

I

Na trilha do sucesso da película de Lee Daniels<sup>58</sup>, estreada nos EUA, no ano de 2010, o livro "Preciosa", de Sapphire, foi lançado, no Brasil, Record, no ano de 2012. A angustiante e redentora história de Claireece Precious Jones evoca uma narrativa que não é, de forma alguma, alijada da realidade de milhares jovens mulheres negras brasileiras, cujos estigmas sociais as constringem à indigência pessoal e a toda espécie de violência. Livro e filme narram a trajetória de Preciosa, da violência sexual doméstica, da exploração materna e da cruel invisibilidade social, a que está submetida, até a sua emancipação, através da árdua assunção da sua dignidade e do seu protagonismo, contando, nesse processo, com o inestimável auxílio da jovem professora, senhorita Rain.

Preciosa é uma jovem mulher, analfabeta, negra, obesa, portadora do vírus HIV e grávida (pela segunda vez, resultado dos reincidentes estupros cometidos



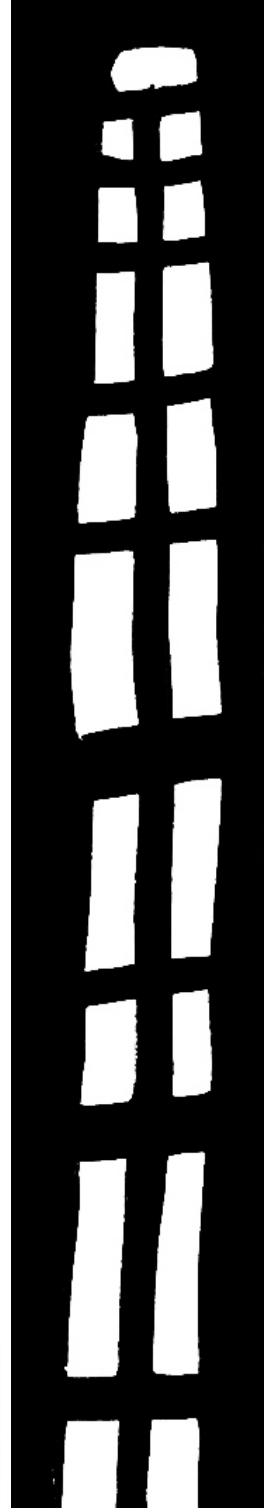


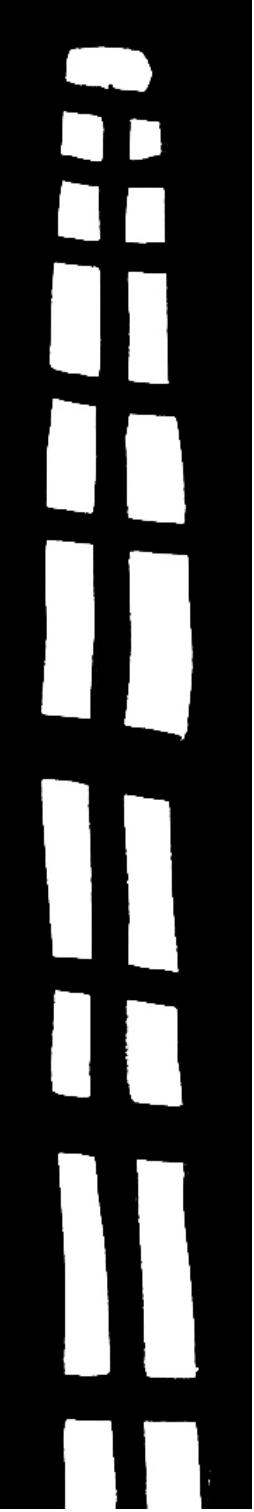
pelo seu pai). A interseccionalidade de condições a colocam em um horizonte social para além da invisibilidade (para a aversão, talvez). O repúdio institucional que sofre se materializa na expulsão da escola convencional e no seu confinamento em uma instituição para alunas desajustadas. Interessante notar que a sua expulsão ocorre, exatamente, no momento em que ela expõe a sua segunda gravidez. A primeira filha de Preciosa tem a pele clara, suscitando desconfianças sobre sua origem étnica, e é uma criança com necessidades especiais, o que rotula Preciosa como inapta a gerar filhos, segundo a normatividade da cultura ianque. Então, além dos “crimes” de ser mulher, obesa, negra, HIV Positivo e analfabeta, Preciosa ainda é “acusada”, pela instituição escolar, de ser incapaz se adequar, até mesmo, em relação à reprodução biológica. Nesse sentido, Kerner<sup>59</sup> adverte:

Discursos e instituições racistas servem na maior parte das vezes à homogeneização e à segregação e, assim, ao impedimento da mistura entre “raças”,

incluindo especialmente os âmbitos da família e da descendência, e, portanto, servem ao impedimento da reprodução biológica entre diferentes grupos. Todas as proibições de casamentos mistos são comprovações paradigmáticas desse ponto. Assim podemos concluir de forma cautelosa que o topo da reprodução é importante de maneiras distintas em discursos e instituições racistas e sexistas. Enquanto o sexismo tem como objetivo possibilitar formas específicas de reprodução, o racismo busca impedir a miscigenação, incluindo aqui o impedimento à reprodução entre grupos diferentes, e a indistinção de fronteiras que dela decorre.

Importante notarmos como Sapphire e – em alguma medida – Daniels tratam a questão do colorismo na cultura norte-americana: Preciosa ocupa o lugar mais longínquo na escala social do seu país. Tal lugar é ocupado, igualmente, por seus filhos, independentemente de qualquer segmentação social por tonalidade da pele, pois a cultura norte-americana não hierarquiza as tonalidades da mesma forma que a cultura brasileira. Pelo contrário, tonalidades mais



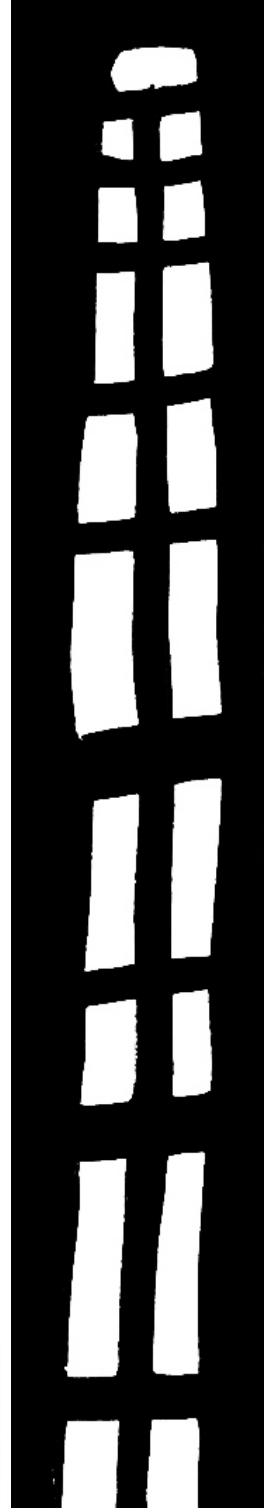


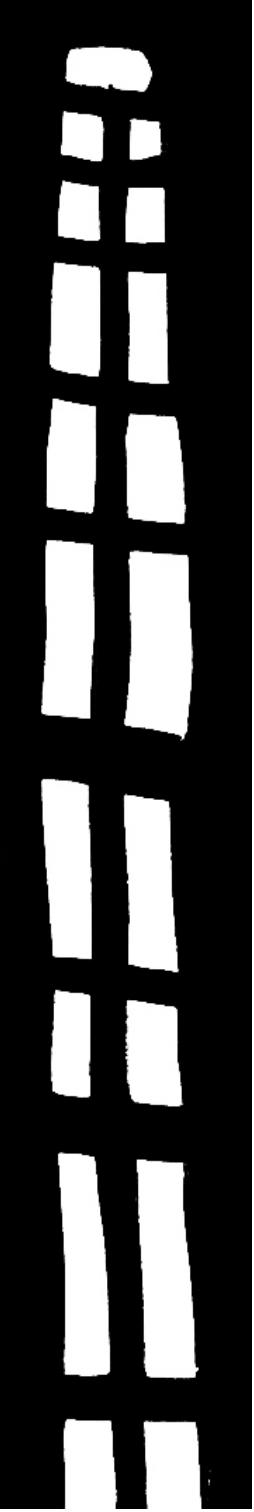
claras de pele negra indicam uma indesejável miscigenação. Por isto, ao ter um filho mais claro que si, ainda que involuntariamente, em vez de redenção, Preciosa encontra repreensão e violência institucional. Nos EUA, o colorismo é repudiado por etnias negras e brancas, embora, no Brasil, seja desejado e incentivado (por motivos, igualmente, racistas). São nuances do colorismo que Carneiro<sup>60</sup> retrata, perfeitamente:

Essas identidades criadas com base num espectro cromático, que vai da preta à mestiça, passando por mulatas, pardas, morenas-jambo e tantas outras designações utilizadas em nossa sociedade promoveram [...] em primeiro lugar a fragmentação da identidade racial negra, o que tem por função política escamotear a impotência populacional dos negros e seus descendentes no país e enfraquecer politicamente o grupo negro, impedindo a sua unidade [...]. em segundo lugar, entre as mulheres negras, estabelece outra hierarquia, tornando as mais escuras também as mais desvalorizadas dentre o conjunto de mulheres; as negras mais claras são o objeto sexual de segunda categoria, mais valorizado.

Expulsa da escola convencional, Preciosa encontra a professora Rain, uma ativista do feminismo, negra e lésbica, cujo principal dispositivo de luta é a Educação. A figura da professora Rain antagoniza o atávico sistema educacional norte-americano da década de 1980, com seus limites e seus padrões normativos. Instada por Rain, Preciosa passa a redigir um diário (que é, exatamente, o conteúdo do livro de Sapphire). À medida em que redige, Preciosa se descobre como ser social e como mulher e como mãe.

O aprimoramento da sua escrita (visível nas páginas do diário) coincide com a sua evolução existencial, até o ponto da ruptura dos seus grilhões interiores, ou seja, até o inevitável confronto com a sua terrível história pessoal, representado no áspero diálogo final, com a sua mãe (diálogo este, intermediado pela professora Rain, numa bela simbologia da Educação como fator de libertação). A evolução existencial de Preciosa parte da sua revolução intelectual. O problema é que, na cultura estadunidense, o fato de a mulher negra se





intelectualizar não é visto com bons olhos. Hooks<sup>61</sup> analisa:

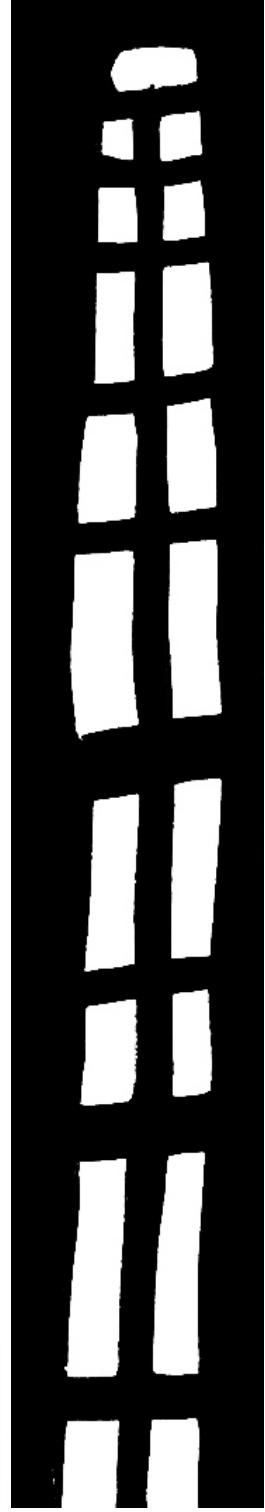
[...] o conceito ocidental sexista/racista de quem e o quê é um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente [o que] torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossas ancestrais do século XIX, só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual. O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros.

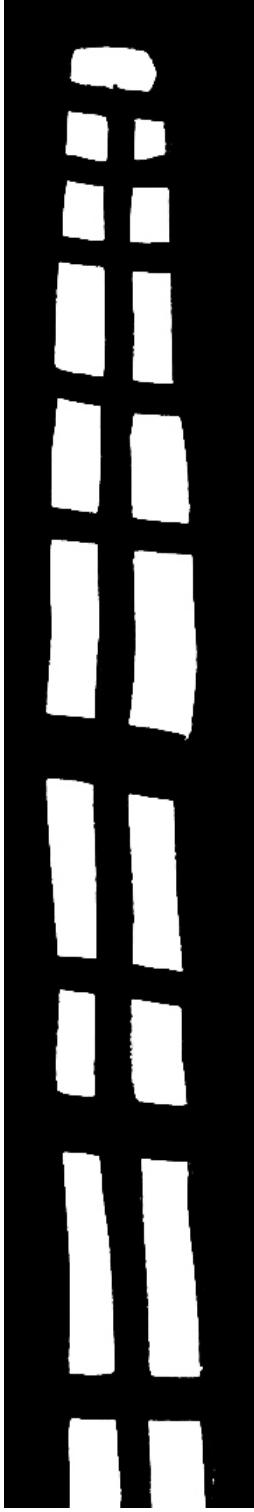
Preciosa resiste a todas as formas de violência, apesar da sua imensa vulnerabilidade. Estuprada pelo pai, era acusada, pela mãe, de aceder e provocar o estupro. Analfabeta, não tinha acesso às informações sobre as

formas de evitar a infecção por HIV. Submetida a todo tipo de violência institucional na escola, terminou sendo expulsa pelo “crime” de estar grávida. A sua única saída foi a ruptura drástica, em relação às acomodações sociais, que lhes foram impostas, o que implicou a construção de novas categorias, para si mesma. Via educação libertadora, personificada pela professora Rain, o seu constructo intelectual desvela, um por um, os mecanismos institucionais, que a mantinham sob o manto da invisibilidade social. Através da Educação, Preciosa confrontou todos os elementos desumanizadores, que pautavam a sua vida. E, assim, foi capaz de seguir.

## II

Diante da leitura de “Preciosa”, de Sapphire, somos instados a questionar o sentido da docência. Antes de mais nada, que seja matizado o fato de que não pretendemos, de maneira alguma, refutar o inequívoco mérito da personagem principal, rumo à sua emancipação; apenas tentamos ressaltar a importância



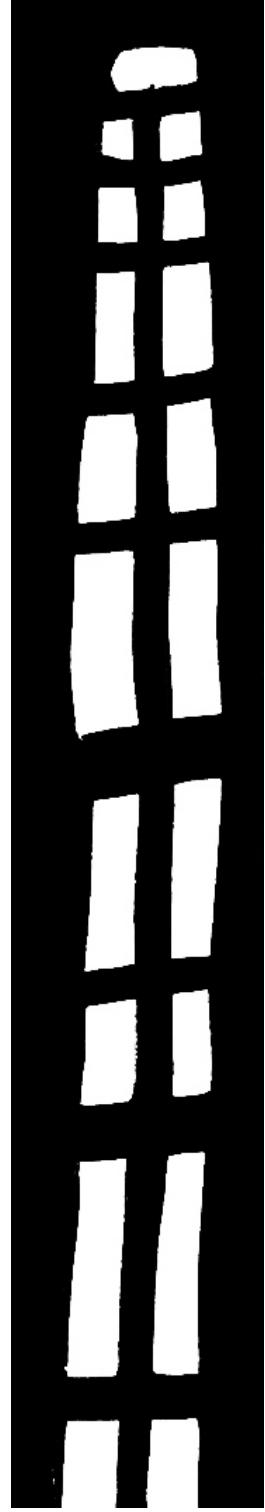


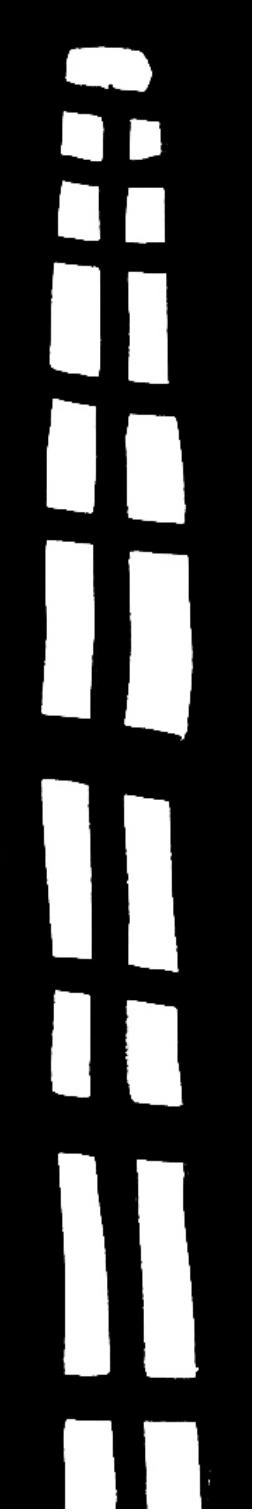
da condução docente, nesse processo. Acreditamos que, na raiz da docência, está implicada uma díade fundamental, cuja essência determinará a compleição do fazer pedagógico, rumo a uma prática libertadora ou em direção à manutenção institucional da opressão.

Posto em termos simplistas, o compromisso docente com a promoção de valores humanistas – verdadeiramente, humanistas – consolida-nos uma prática emancipadora, porquanto se traduza em autonomia docente e em autodeterminação discente. Por outro lado, é possível que o projeto docente se circunscreva à reificação, posto sob a égide do discurso da formação para o mercado de trabalho. A opção por uma ou outra maneira do fazer pedagógico, em última instância, brota da nossa crença docente, que carregamos no imo do nosso ser, como consequência da nossa formação.

Os relatos contidos no livro contemplam os dois projetos, representados nos professores da escola

convencional, na qual Preciosa nos é apresentada, logo no início do texto; e na professora Rain, da escola especial, em que Preciosa, finalmente, inicia o seu processo humanizador. A ascendência da professora Rain, sobre as alunas daquela instituição, advém, obviamente, do seu compromisso emancipador, mas não podemos nos furtar à leitura de que, para além do seu papel docente, essa personagem representa, também, um espelho antropológico, para Preciosa e para as demais, afinal, à professora Rain, também foi destinada a invisibilidade social, na medida em que a sua atitude inquiridora lhe valeu uma colocação numa instituição periférica, cujo escopo, claramente, é o de recolher aqueles que a sociedade norte-americana deseja apagar dos espaços sociais: os réprobos, os desajustados, os considerados incapazes. A professora Rain é, tal como Preciosa, um conjunto indesejado de condições: mulher, negra, pobre, lésbica, ativista. No entanto, a personagem ousa fazer, da sua interseccionalidade, o seu insubordinado lugar de fala, oferecendo um modelo, altivo e atuante, para as suas alunas. O processo de assunção de si começa a se





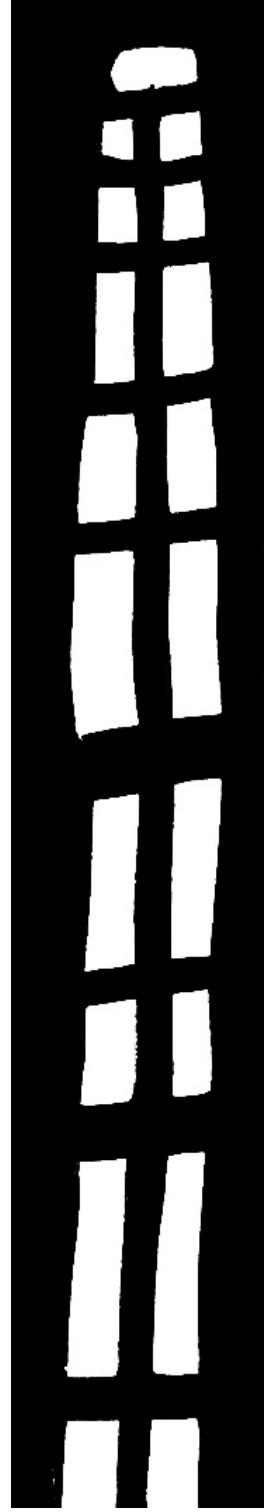
operar, em Preciosa, no momento em que ela percebe que é possível se construir e se constituir, dentro da sua própria interseccionalidade. Dessa percepção, nasce a reversão da sua situação de oprimida, sobretudo, ao compreender o valor, profundamente humano, que a Senhorita Rain imprime ao seu trabalho, com grupo em que leciona.

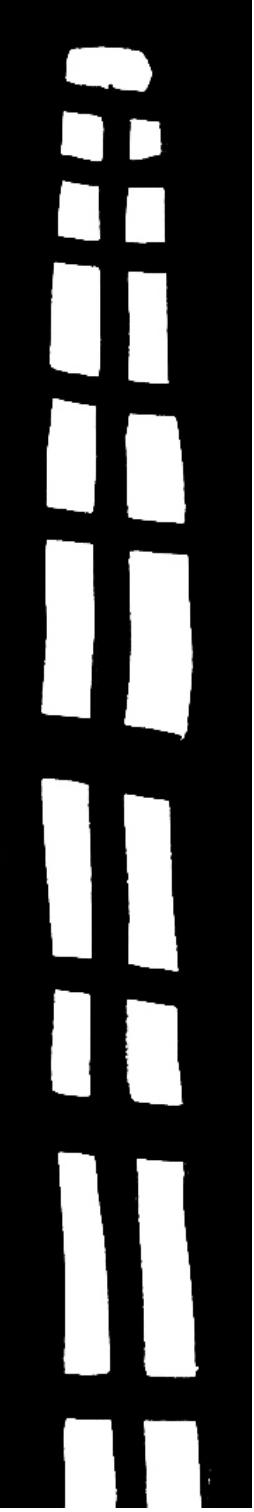
Esse grupo, capitaneado pela Senhorita Rain, é, por sua vez, formado de interseccionalidades, afinal, as colegas de Preciosa são todas mulheres, negras ou latinas, moradoras do Bronx, pobres, com dificuldades de aprendizagem, excluídas em todos os sentidos, mas, nem por isso, menos capazes de sonhar com uma vida melhor, não poupando esforços para que isso aconteça. Junto a esse grupo, Preciosa passa a desfrutar dos espaços sociais, nunca antes destinados a ela, ou a elas, como, por exemplo, os museus. Importante perceber que, ao levar as suas alunas aos museus, a Senhorita Rain está menos preocupada com a aprendizagem dos conteúdos, do que com a necessidade de humanizá-las. Ciente de que as suas

alunas foram, deliberadamente, afastadas dos espaços sociais e, por consequência, dos nichos educativos, reconhecidamente, sadios, ela faz questão de retirá-las da “instituição para desajustados”, em que foram enfiadas, para trazê-las à dignidade do convívio social, numa atitude, francamente, provocadora, mas, também, profundamente, humanista.

Gostaríamos de propor uma ascendência freirana, para a Senhorita Rain, mas isso seria, demasiadamente, tautológico. O fato da personagem utilizar um método dialógico não equaciona raiz marxista, muito menos freireana (esta última, aliás, bastante desconhecida em território norte-americano). Talvez pudéssemos sugerir a maiêutica, como seu fundamento metodológico. Certamente, uma maiêutica com vistas à emancipação e realizada na transcendência da escrita – de si para si e sobre o seu mundo –, afinal, o processo humanizador de Preciosa tem a sua gênese na confecção de um diário, proposto pela Senhorita Rain.

Ainda no plano das especulações, podemos supor que as teorias da primeira metade do século passado





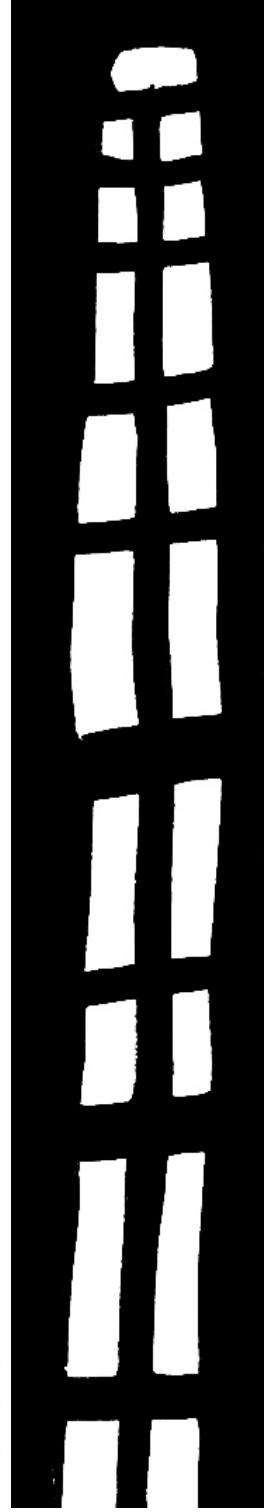
possuem claras limitações históricas, o que as impede de serem, plenamente, adaptadas ao contexto emancipatório de Preciosa. Não afirmamos que tenham perdido o significado ou que sejam desimportantes. Parece-nos, pelo contrário, que ideias não podem envelhecer, tampouco morrer, mas perdem, talvez, a sua aplicabilidade. Possivelmente, seria mais interessante situar a prática pedagógica da Senhorita Rain em plataformas mais fluídicas, como a Rizomatia, de Guatarri e deleuze, ou a Modificabilidade Estrutural Cognitiva, de Feuerstein, ou, ainda, a Autopoiese, de Maturana.

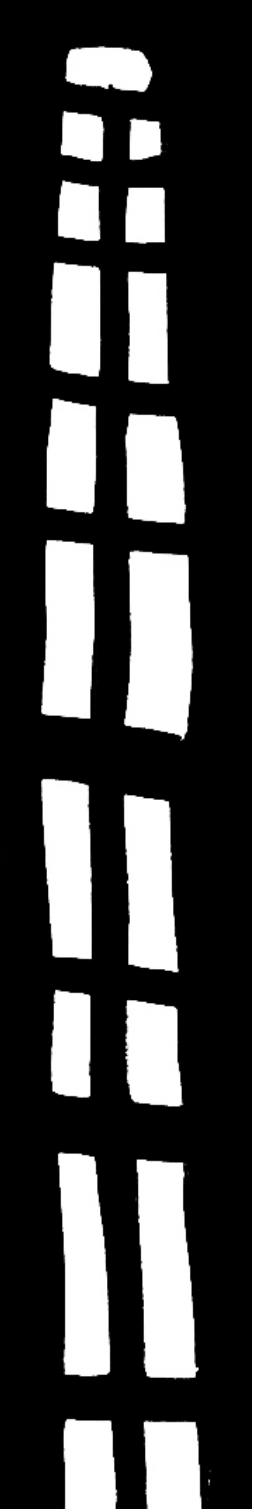
Pretendemos sugerir que, em Preciosa, a aprendizagem acontece muito mais por conta da relação que se estabelece entre professora e alunas, do que, exatamente, pela interrelação entre as mesmas. Ao frisar a "relação", carregamos para o campo da afetividade e da ética, as questões que envolvem a aprendizagem, substituindo o lastro sociointerativista, contido na ideia de "interrelação". da

nossa perspectiva, a “relação”, o importar-se, o estar presente ao aprendizado do outro, é mais importante do que a “interrelação”, que supõe as trocas intelectuais e informacionais.

A ideia de relação está para além da presença do outro, em conectividade pedagógica, e do sentimento de companheirismo, que se estabelece entre alunos e professores; é um amálgama composto de absoluta disponibilidade ao outro e de sentimento de pertencer ao grupo de aprendizagem recíproca e engajar-se nele. Essa noção de pertencimento é, precisamente, o que permite o empoderamento e a emancipação.

Com efeito, na trama do livro, a leitura e a escrita, sob o mote do diário, ganham a dimensão de empoderamento, especialmente, porque representam a construção interior e a emancipação de Preciosa, num processo que bem poderia ser descrito por Pellicer<sup>62</sup>: “[...] O [auto]conhecimento adquire-se, pois, quando as diversas informações se inter-relacionam mutuamente, criando uma rede de significações que se interiorizam. [...]”.





A rede de significações interiorizadas, em Preciosa, alicerça o saber transcendente, projetando a personagem à emancipação, ao reconhecimento de si mesma, da sua condição, em relação ao corpo social. O mesmo acontece com as suas colegas de classe. Conforme redigem e leem os seus diários, a consciência sobre si mesmas e sobre si mesmas no grupo parece brotar e ocupar o lugar da desumanização anterior. Assim, os diários e as leituras coletivas dos diários empoderam e emancipam, porquanto humanizam.

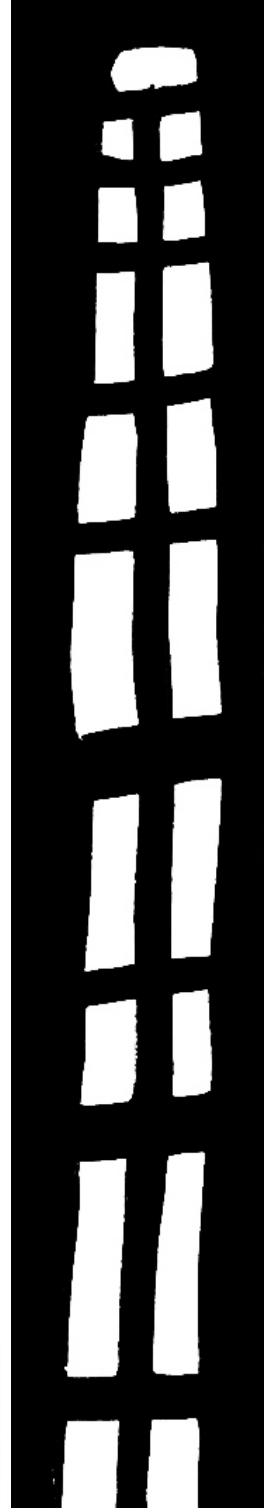
Silva<sup>63</sup> adverte que leitura e escrita implicam um exercício de poder. O ato da leitura transcende a unidade do texto, interferindo, diretamente, na autopercepção do leitor e na identificação ideológica dos elementos que compõem a sua realidade. Nesse sentido, a leitura seria condição essencial de humanização. Até muito recentemente, a ideia de leitura se sustentava na concepção fenomenológica da semiótica, segundo a qual o ato de ler nada mais era do que o reconhecimento mecânico dos códigos

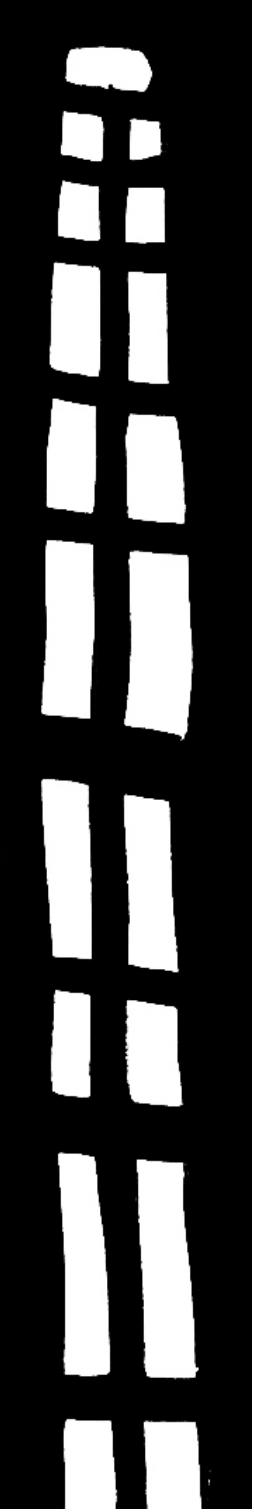
linguísticos. O pensamento marxista, entretanto, fomentou a discussão sobre a importância da leitura para a formação de indivíduos críticos, comprometidos com a sociedade. Uma leitura autônoma e autodeterminada, na qual o leitor é sujeito da leitura — e em que as informações são articuladas para, além de dar sentido, incidir sobre o seu contexto.

### III

Na irregular narrativa de Preciosa, somos confrontados com três momentos linguísticos distintos: a vida familiar da protagonista; a sua experiência na escola convencional; e o contato com a professora da escola “para desajustados”, a senhorita Rain.

No primeiro momento, a fala de Preciosa é áspera, emocional, gramaticalmente, inconstruída, repleta de palavrões e gírias (*slangs*). Na sua experiência escolar, na instituição convencional, a personagem apresenta uma fala errática, titubeante, inconclusa, quase não se expressa. Após o encontro com a senhorita Rain – e o





início da confecção do diário –, a fala de Preciosa torna-se mais segura e articulada. Acreditamos, em conformidade com os teóricos do Ceticismo Pragmático Norte-americano, que a oralidade é capaz de configurar/reconfigurar a realidade, na medida em que constitui as categorias simbólicas interiores ao sujeito. Nesse sentido, concordamos com Henriques<sup>64</sup>.

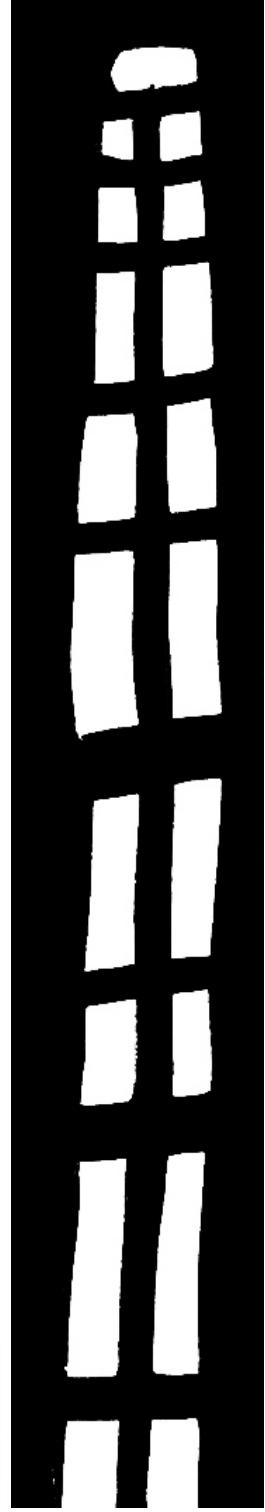
[...] a maior parte de nossos encontros com o mundo não são encontros diretos, o mundo que emerge para nós é um mundo conceitual. As 'realidades' da sociedade e da vida social são elas mesmas mais frequentemente produtos do uso linguístico representado em atos de fala. Uma vez que se assume a visão de que a cultura em si compreende um texto ambíguo que precisa ser constantemente interpretado por aqueles que participam dela, então o papel constitutivo da linguagem na criação da realidade social se torna um tópico de preocupação prática”.

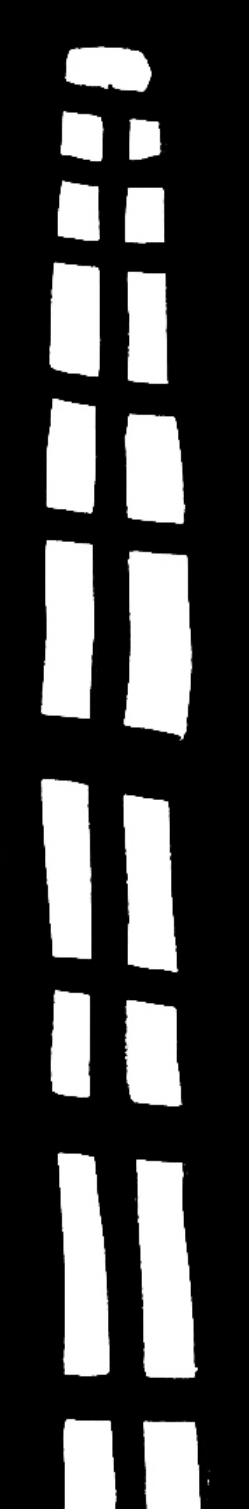
A equação do conhecimento da realidade é de tal ordem estruturante que pode ser assim sistematizada:

quanto mais o ser humano gera pensamentos — formulados em linguagens — mais complexa se torna a sua psique. Uma psique complexa produz pensamentos sistêmicos, fundamentados em linguagens capazes de criar interferência na própria realidade — posto que se transformam em subsídios de sobrevivência social, tais como cultura, ideologia, crença, tecnologia, ciência, ética.

O conceito de linguagem aqui é de fundamental importância, uma vez que não há pensamento fora da linguagem. Com efeito, a linguagem é o esteio do pensar, neste sentido, a linguagem precede o próprio pensar. Se algo não pode ser traduzido em linguagem, não foi possível pensá-lo. Aquilo que não foi pensado escapa à própria esfera da existência.

O Ceticismo Pragmático Norte-americano afirma uma realidade apenas acessível na sua construção simbólica — o que, em última instância, circunscreve-a ao campo das representações linguísticas. Da perspectiva humana, o real é sempre uma virtualização do real, o





produto de uma confluência de linguagens. O critério da existência é o pensamento expresso em linguagem.

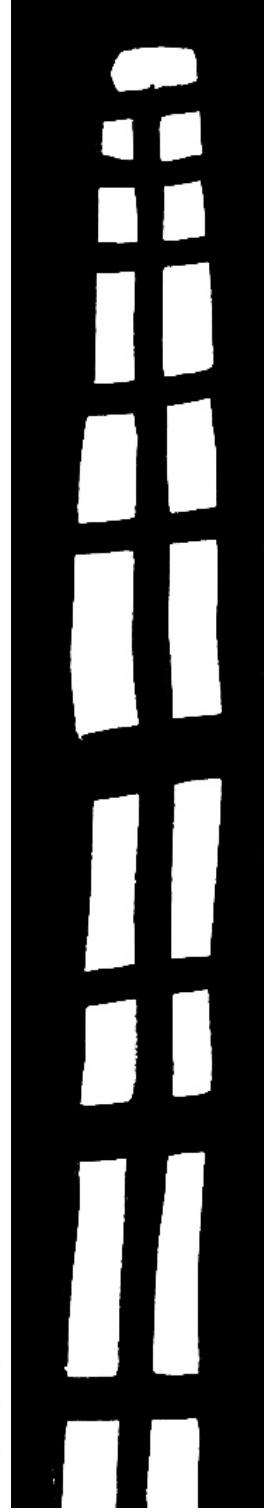
O estatuto da realidade é, portanto, determinado pelo pensamento expresso em linguagem. E esse pensamento constitui o critério da própria existência: nada existe fora do pensar — apenas há. O conhecimento implica, pois, a existência — a questão se complexifica quando se estende a reflexão: o conhecimento é, sim, critério de existência, mas esta prescinde do estado ontológico dos seres. Do mesmo modo, os seres ontológicos não necessitam da consciência para estarem sítos ao universo. Essa situação converge irremediavelmente para uma cisão entre a dimensão ontológica do ser e a sua dimensão cognoscente, além de pressupor uma fisiologia específica, não necessariamente empírica, para a produção da realidade.

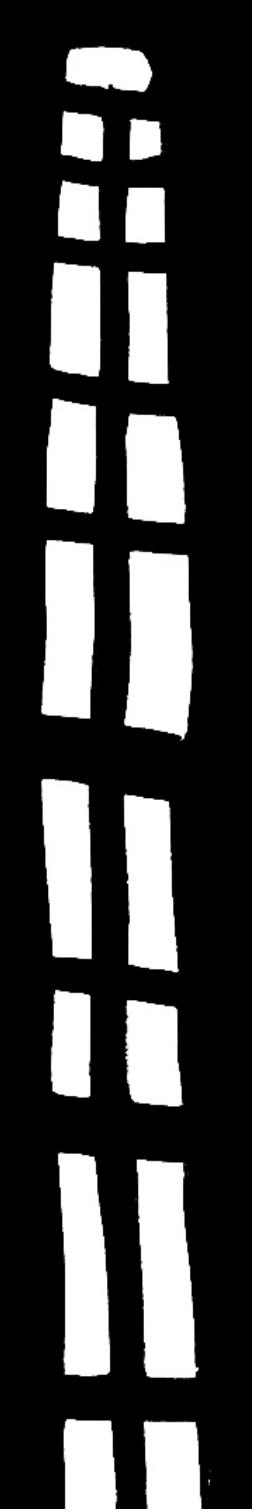
O diário de Preciosa atende a dois imperativos, propostos pela senhorita Rain: por um lado, propõe o registro das experiências socioafetivas da protagonista. Nesse registro, está embutido o confronto com a sua

própria história); por outro lado, proporciona o contato com os recursos, necessários ao fortalecimento do manancial linguístico de Preciosa, tornando-a, cada vez mais, apta à expressão e, portanto, à construção da sua realidade.

Na confecção do seu diário, Preciosa descobre que é possível conhecer a sua verdade. Ao transpor o problema da sua existência para o plano da consciência, e, portanto, da linguagem, é ressaltada a natureza histórica e inacabada da sua verdade. Preciosa descortina a linguagem, a verdade em movimento, dissolvendo-se e recompondo-se, no infinito exercício dialético da expressão humana. Claro que não podemos conceber uma contínua aproximação das verdades expressas na linguagem a uma verdade ontológica; antes, precisamos determinar a cisão entre ambas.

As verdades da linguagem permanecerão inacabadas, mas alentadoras do espírito humano e promotoras da emancipação e do empoderamento. A inacessível verdade ontológica, aos nossos olhos, para sempre





Representará a transcendência inalcançável. Na linguagem, está a separação radical entre o ser e o mundo.

Preciosa é um tratado sobre a libertação, através da linguagem. Queremos supor que, embora a narrativa do livro não o esclareça, a personagem seguiu, cada vez mais, em direção a si mesmo, assumindo as suas vivências, reconstruindo a sua vida. As diversas manifestações de violência, às quais, Preciosa estava submetida, são compreendidas e resignificadas, enquanto a personagem, com o auxílio da docência comprometida, narra-as, em seu diário. Escrever sobre si (e sobre si no mundo) permite, a Preciosa, antepor os seus silenciamentos. Afinal, frente à sua mãe, face à escola convencional, em relação à assistência social, havia apenas o silenciamento, tão eloquente, de Preciosa.





## LINDA FLOR (AI, IOIÔ)

*Para o meu irmão e  
compadre Jorge Barros Filho.*

### **Introdução**

Dínamo de criatividade, talento e ousadia, a Música popular Brasileira é pródiga em belíssimas canções, atemporais, cuja capacidade de arrebatrar corações e almas rivaliza – quiçá as exceda – as mais nobres manifestações estéticas, presentes à História da Música ocidental. Esse amálgama de tons, sons, estribilhos, harmonias, bases rítmicas e linhas melódicas transcende a convencional díade *poiesis/aistesis*, para adentrar ao universo do puro encantamento, do onírico, do sublime, do absoluto.

Algumas dessas canções parecem brotar dos cabelos de Euterpe, desaguam dos olhos de Oxum. Assim acontece com “Linda Flor”, composição única na genealogia da MPB, nascida da epifania melódica do pianista e maestro Henrique Vogeler, no remoto ano

de 1928. Àquela época, a nossa música popular, na sua incipiência, ainda conformava os seus primeiros gêneros musicais. Vogeler estabeleceu a primazia da legenda “samba-canção” para a sua peça musical, inaugurando um dos gêneros mais populares e duradouros da História da Música Popular Brasileira.

### **MPB, uma dádiva da mistura**

Fruto de três grandes matrizes de colonização, quais sejam, a indígena, a africana e a europeia, a Música Popular Brasileira advém do fenômeno da urbanização novecentista do País. A bandeira republicana, após 1889, foi costurada em torno de um açodado projeto industrial, no qual as grandes capitais abrigavam as primeiras fábricas modernas, notadamente, do setor têxtil, da indústria naval e de processamento de grãos. Atraídas pela promessa de uma vida digna e confortável, muitas famílias negras e indígenas, além de imigrantes europeus, que tentavam escapar da pobreza em seus países de origem, acorreram a essas cidades, iniciando um movimento de êxodo, que se





estendeu até a primeira metade do Século XX.

Exiladas das suas origens, deslocadas dos seus territórios, essas famílias não viam se realizarem os seus sonhos. Pelo contrário, encontravam mais pobreza, mais violências, mais segregação. O projeto industrial brasileiro foi erigido sobre a espoliação das camadas mais frágeis da população urbana. Como resultado, indígenas, negros e imigrantes europeus pobres se viram tangidos aos cortiços, passando a habitar as periferias das cidades (e dos processos sociais). As trocas simbólicas que se instauraram nos cortiços, fruto desse inusitado contato entre matrizes étnicas, compôs o caldo cultural em que surgiria a Música Popular Brasileira. A tradição melódica indígena, as linhas rítmicas negras e a herança das cordas do Velho Continente, em comunhão e sinergia, produziram uma musicalidade inconformada, selvática, que ainda não podia ser chamada de MPB, mas que viria a sê-lo, tão logo aparecesse quem se dispusesse a lhe aparar as arestas.

Ao tempo em que, nos cortiços, uma nova música nascia, nos bairros nobres do Rio de Janeiro, do Recife, de Salvador, surgiam os bailes e os saraus modernos, bem-comportados, com as suas requintadas coquetes e os seus moçoilos de boa origem. Esses eventos eram animados, via de regra, por musicistas e compositores, com formação musical sólida, que compunham peças musicais para o deleite da aristocracia e da burguesia nascente. Essas pessoas transitavam, livremente, entre dois mundos: dos folguedos nos cortiços ao recato das casas da elite. Gente como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Calado, Viriato Figueira, forjou os primeiros gêneros musicais legitimamente brasileiros, inaugurando uma musicalidade exuberante, potente, capaz de encantar o mundo. Moda, modinha, maxixe, valseta, marcha-rancho, choro, chorinho, esses são os primeiros de uma infinidade de gêneros, cujas concepções estéticas estarreceram e encantaram o Brasil.





Há que se estranhar a ausência do samba dessa lista. Embora contemporâneo dos primeiros gêneros musicais brasileiros de origem urbana – há quem diga, inclusive, que os antecede –, o samba representa um gênero musical rural, nascido do massapê do Recôncavo Baiano. Apesar da polêmica em torno da sua origem (baiana ou carioca), o fato é que a menção ao termo “samba” teria aparecido pela primeira vez nos boletins policiais de Cachoeira e Santo Amaro, décadas antes que a palavra fosse sequer mencionada na imprensa do Rio de Janeiro. O que parece mais plausível é que o samba tenha chegado à capital carioca, levado pelo povo de santo, expulso do Recôncavo pela repressão policial às suas religiões negras.

### **Vogeler**

Nascido na Rua Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, em 1888, Henrique Vogeler pertence à geração herdeira dos fundadores da Música Popular Brasileira. Filho de Carl Konrad Von Vogeler, um

economista alemão, apaixonado pelo Brasil (a ponto de se naturalizar brasileiro), e da cabocla goiana, Dona Maria da Conceição Lenes Resende Vogeler, Henrique Vogeler aprendeu, muito cedo, a tocar o piano. A música era coisa de família: o seu pai tocava oficlíde, os seus irmãos, Carlos e Albertina, dominavam o piano como poucos. Aos sete anos, Henrique Vogeler compôs a sua primeira cançoneta, "A volta de Júpiter", em homenagem ao seu cãozinho, que havia sumido e reaparecera. Ainda criança, compôs muitas outras cançonetas, estimulado pela família e pelos amigos<sup>65</sup>.

Em 1909, Henrique Vogeler concluiu os seus estudos no Conservatório Nacional de Música, passando a se dedicar à composição. Imediatamente após a formatura, tornou-se compositor do Teatro Excelsior, a convite de Manoel da Silva Oliveira. Para ajudar no sustento, tocava em bailes e saraus, sempre apresentando um repertório nacionalíssimo, sobretudo, feito de peças de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.





Em 1917, Vogeler teve a oportunidade de compor as canções da revista "Salada d'Amor", de Itatiaia de Matos, marcando o seu ingresso no Teatro de Revista (que o acompanharia até o final da vida). Dois anos depois, compôs, junto com Domingos Roque, o repertório da opereta "Sinhá", de Rafael Gaspar e J. Praxedes. Curiosamente, nesse período, Henrique Vogeler substituíria ninguém menos que o próprio Ernesto Nazareth na sala de espera do Cine Odeon, tocando piano para entreter o público, antes das sessões<sup>66</sup>.

Entre 1921 e 1942, compôs um repertório de uma infinidade de revistas, operetas e burlescas, tornando-se um expert no gênero do Teatro de Revista. Dentre essas obras, destacam-se: "Rios de dinheiro", de Pedro Cabral (1921); "O chamariz", de Cândido Costa (1922); "Se a moda pega", de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes (1923); "Pão de açúcar", de Luiz Peixoto e José Segreto (1924); "Agüenta a mão", de Afonso de Carvalho e Otávio Tavares (1927); "Florzinha", de Ivete

Ribeiro e Bento Moçurunga (1927); "A verdade ao meio-dia", de Celestino Silva (1928); "O meu pedaço", de Raul Pederneiras e do Barão de Itararé (1931); "A cantora do Rádio", de Miguel Santos (1933); "Romance dos bairros", de Luís Iglesias e Miguel Santos (1938); "Império do amor", de Élcio Bittencourt (1940); e "Sabiá da favela", de Paulo Orlando e Freire Júnior (1942)<sup>67</sup>.

Com menor sucesso, mas reconhecidas pela História da Música como obras-primas do gênero Revista, constam ainda os repertórios de: "Duzentos e cinqüenta contos", de Carlos Bittencourt e Frederico Cardoso de Menezes (1921); "Água no bico", de Raul e J. Praxedes (1921); "Cruzeiro do sul", de Paulo Magalhães (1923); "Circo u-o-cin-ton", de Luiz Peixoto e Gilberto de Andrade (1927); "Ouro à besa", de Djalma Nunes, Jerônimo de Castilho e Lamartine Babo (1927); "As bonecas da avenida", de Gastão Tojeiro (1927); "Olha o Congo", de Raul Pederneiras (1931); "A canção brasileira", de Miguel Santos e Luís Iglesias (1933); "Micróbio do amor", de Paulo Orlando e Duque





(1933); e *Galinha morta*", dos Irmãos Quintilhiano (1935)<sup>68</sup>.

Entretanto, foi no cancionero da Música Popular Brasileira que Vogeler se destacou. Logo em 1928, a sua composição "*Cafajeste*", um maxixe buliçoso e dançante, foi gravada por Francisco Alves, na Odeon, projetando-o ao sucesso como compositor. Na trilha desse maxixe, vieram os sambas "*Flor de maracujá*", registrado pela Rio Dance Orchestra, e "*Morena, adivinha que eu gosto de ti*", parceria com Joracy Camargo, gravado por Francisco Alves. Vogeler se tornou um compositor disputado pela nata dos maiores intérpretes brasileiros. No cast das suas canções, figuraram vozes como as de Sílvio Vieira ("*Canção discreta*", "*Meu amô foi simhora*", "*Eu tenho fé*"); Gastão Formenti ("*Sou Ioiô de Iaiá*", "*Bamba*", "*Na minha casa*"); Augusto Calheiros ("*Céu do Brasil*"); Mário Reis ("*É tão bonitinha*"); Dina Marques ("*Rumba da meia-noite*", "*Seu João*"); Alfredo Albuquerque ("*Seu pimenta*", "*Um a zero*"); Laís Areda ("*Jambo cheiroso*", "*Feijoada*"); Aracy Cortes ("*Linda Flor*",

“Dentinho de ouro”); Vicente Celestino (“Linda Flor”, “Anis”); Laura Suarez (“Velha canção”, “Os olhos de você”)<sup>69</sup>.

Em 1930, Vogeler se tornou diretor artístico da gravadora carioca Brunswick. No cargo executivo, lançou, em 1930, um compacto de 78 rotações de uma cantora – até então desconhecida –, chamada Carmen Miranda. O disco trazia as canções “Se o samba é moda” e “Não vá simbora”, composições de Josué de Barros. A gravação não obteve sucesso, de maneira que Vogeler decidiu por dispensar a artista. Esse foi um erro colossal: pouco mais de um mês após ser preterida pela Brunswick, Carmen Miranda lançou, pela RCA Victor, a magistral marchinha “Pra você gostar de mim (Taí)”, de Joubert de Carvalho, um dos maiores sucessos fonográficos e radiofônicos da Música Popular Brasileira, na primeira metade do Século XX. Além de diretor artístico da Brunswick, Vogeler ainda foi executivo da gravadora Odeon, na qual fez alguns dos arranjos mais geniais da História da MPB.





No ano de 1943, Vogeler foi convidado pelo maestro Heitor Villa-Lobos para atuar como conseiller, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. A parceria notável fez tamanho sucesso, que ocupou as páginas dos jornais, durante o ano inteiro. Entretanto, quando a sorte parecia lhe sorrir, uma úlcera inesperada o levou a ser internado no Hospital do Pronto Socorro da Praça da República. Henrique Vogeler faleceu em 9 de maio de 1944, tendo sido sepultado no Cemitério do Caju, Rio de Janeiro<sup>70</sup>.

### **Uma canção, quatro letras, cinco títulos, seis autores**

O ano era 1928, o Teatro de Revista estava em alta, como uma modalidade de entretenimento que conquistou o coração dos cariocas, ao juntar teatro, dança, música, mímica e pândega, para o deleite da população plebeia do Rio de Janeiro. No início de agosto, o *manager* Pascoal Segreto contratou a Companhia de Teatro Cômico, como atração regular

do Teatro Carlos Gomes, reduto tradicional da Revista, na cidade, durante toda a primeira metade do Século XX.

Para a estreia da Companhia de Teatro Cômico, foi encomendado, ao revistógrafo Celestino Silva, um texto potente, que marcasse o evento, garantindo o interesse do público por muitas e muitas apresentações. Diante da responsabilidade, Celestino Silva preferiu não arriscar, optando por traduzir uma comédia já experimentada, do argentino J. G. Traversa. Assim, a peça "*La hija de papá*", de muito sucesso em Buenos Aires, tornou-se "*A verdade ao meio-dia*". A bem da exatidão, quando da sua estreia, o texto adaptado não despertou grandes emoções junto ao público carioca, mas, ao menos, proporcionou a primeira audiência daquele que seria considerado o primeiro samba-canção da História da Música Popular Brasileira, "*Linda Flor*", de Henrique Vogeler<sup>71</sup>.

A peça era iniciada com um número musical, simulando um *adagietto*, no qual seriam apresentadas as duas principais personagens femininas. Para a





missão de compor essa abertura, Pascoal Segreto convidou o maestro Vogeler, que, dotado de vasta experiência com o Teatro de Revista, burilou, de imediato, a melodia de “Linda Flor” (CAVALCANTE, 2018). Conquanto a composição precisasse de uma letra, foi convocado o dramaturgo e poeta Cândido Costa, que compôs os versos trovadorescos da primeira letra da canção:

Linda Flor  
(Henrique Vogeler  
e Cândido Costa)

Linda flor,  
Tu não sabes, talvez,  
Quanto é puro o amor,  
Que me inspira, não crês...  
Nem  
Sobre mim teu olhar  
Veio um dia pousar!...  
E ainda aumenta a minha dor

Com cruel desdém!  
Teu amor  
Tu por fim me darás,  
E o grande fervor  
Com que te amo verás...  
Sim  
Teu escravo serei,  
E a teus pés cairei  
Ao te ver, minha enfim.  
Felizes então, minha flor  
Veras a extensão deste amor  
Ditosos os dois, e unidos enfim  
Teremos depois só venturas sem fim!

Tal como a peça, a canção passou quase despercebida, apesar da excelência da execução vocal da sua intérprete, a atriz Dulce de Almeida. Vogeler, entretanto, estava ciente do potencial da sua composição. Inconformado, o maestro conclamou ninguém menos que Vicente Celestino a gravar a sua "Linda Flor". Assim, no final daquele mesmo ano, a





gravadora Odeon lançava um 78 rotações, contando com a canção – já com a grafia de “samba-canção”<sup>72</sup>.

Seja pela interpretação operística de Vicente Celestino, seja por conta do empoamento dos versos de Cândido Costa, a canção não emplacou, frustrando, mais uma vez, o maestro. Muito ainda faltava para que o resultado final atingisse ao ideal proposto por Vogeler, cuja pretensão era a de criar algo inédito na Música Popular Brasileira – fundando um novo gênero musical, quem sabe?

Quis o destino que o descontentamento de Vogeler chegasse aos ouvidos do poeta Freire Júnior, que logo procurou o maestro, levando a proposta de confeccionar nova poesia para a métrica de Linda Flor. Tendo escutado a canção no Teatro Carlos Gomes, Freire Júnior ficou encantado com a sua melodia, embora intuisse a inadequação da letra de Cândido Costa. Dessa forma, sob a orientação de Vogeler, Freire Júnior atualizou a letra da canção, batizando-a de “Meiga Flor”:

Meiga Flor  
(Henrique Vogeler  
e Freire Júnior)

Meiga flor,  
Não te lembrás, talvez,  
Das promessas de amor,  
Que te fiz,  
Já não crês...  
Se  
Queres me abandonar  
Procurando negar  
Que juraste a mim também  
Minha ser, meu bem...  
Meu amor  
Por que negas, ó flor,  
Sempre fui tão sincero,  
Eu te quis, eu te quero...  
Sei que sem ti morrerei.  
És o meu ideal  
Minha vida, afinal.





Se amas alguém, meiga flor,  
Demais te convém outro amor  
Eu quero partir para não mais te ver  
Eu quero fugir e bem longe morrer.

Gravada por Francisco Alves, para o selo Parlophone, em 1929, "Meiga Flor" também não rendeu grande sucesso junto ao público. Apesar do acetinado timbre do "Rei da Voz" e do seu caudaloso arranjo, o registro ainda apresentava deficiências, como a sua letra sofisticada demais para o gosto popular e a incapacidade dos seus músicos executores de entender as linhas rítmicas, propostas por Vogeler. Pesa ainda contra essa gravação a inexperiência de Francisco Alves, que, nessa época, estava em começo de carreira, assinando as suas interpretações como Chico Viola<sup>73</sup>.

Coincidiu, então, que os revistógrafos Marques Porto e Luiz Peixoto estavam a montar uma nova Revista, intitulada "Miss Brasil", e precisavam musicar um dos números de Aracy Cortes – estrela da peça. Num

encontro casual com Luiz Peixoto, Vogeler apresentou a versão da canção, com letra de Freire Júnior. Peixoto, prontamente, solicitou-a para o seu espetáculo. Logo no primeiro ensaio, entretanto, Aracy Cortes bateu pé firme e se negou a cantar a letra rebuscada e quixotesca de Freire Júnior. Os versos pareciam-lhe artificiais, o eu-lírico era titubeante (além de masculino), a orquestra não alcançava um andamento minimamente digno!

Diante da renitente negativa, por parte da diva, Luiz Peixoto foi convocado do seu descanso na coxia do Teatro Recreio para resolver o problema da letra. Sem se fazer de rogado, tomou de um pedaço de papel, acomodou-o à tampa do piano e, assim, de improviso, rabiscou os versos de "Iaiá" – conforme batizou a sua versão de "Linda Flor". O poeta já estava desenvolvendo, nos seus textos, uma aproximação com a linguagem coloquial, comportando os falares regionais, os erros gramaticais, as não-concordâncias saborosas, presentes à comunicação do populacho miúdo. Assim, mudou, de supetão, a letra anterior,





construindo um eu-lírico feminino, iletrado, apaixonado pelo seu bem-querer (uma iaiá falando ao seu ioiô). A letra ainda sofreria alguns ajustes na métrica, contribuição de Marques Porto:

Iaiá

(Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto)

Ai, Ioiô!

Eu nasci pra sofrê

Fui oiá pra você,

Meus oincho fechou!

E quando os óio eu abri,

Quis gritá, quis fugi,

Mas você,

Eu não sei por quê,

Você me chamô!

Ai, Ioiô,

Tenha pena de mim

Meu Sinhô do Bonfim

Pode inté se zangá  
Se ele um dia soubé  
Que você é que é,  
O Ioiô de Iaiá!  
Chorei toda noite  
E pensei  
Nos beijos de amô  
Que te dei,  
Ioiô, meu benzinho,  
Do meu coração  
Me leva pra casa  
Me deixa mais não.

A orquestra, no entanto, ainda não entendia o andamento daquela peça tão inusitada, composta por Vogeler. Assim, o maestro foi chamado, às pressas, para mostrar como deveria ser executado o seu "samba-canção". Vogeler não vacilou: sentou-se ao piano e dedilhou a canção com a perfeição de quem a concebeu. Nascia, dessa maneira, a versão definitiva e consagrada da obra. Quem presenciou a cena afirma que Aracy Cortes teve os olhos marejados de lágrimas.





A bem da verdade, é preciso dizer que a diva era a intérprete perfeita para a canção, cuja letra de Luiz Peixoto e Marques Porto evocava uma mulher dengosa, sensível, apaixonada.

Aracy Cortes, no auge da carreira, era capaz de imprimir não apenas a perfeição técnica, tão necessária à melodia, mas, também, uma encantadora interpretação, cingida entre o brejeiro e o inocente, entre o sensual e o romântico. O sucesso foi estrondoso. A Revista "Miss Brasil" passou a ser comentada, quase que diariamente, em todos os jornais da época. Em 1929, "Iaiá" foi uma das músicas mais cantadas no Carnaval do Rio de Janeiro, caindo, de vez, no gosto popular. Em março do mesmo ano, a gravadora Parlophone faria o seu registro, na voz da própria Aracy Cortes, acompanhada pela orquestra de Simon Bountman<sup>74</sup>.

Na trilha do sucesso da gravação, um ano depois, a canção de Vogeler foi transformada numa paródia, com o título de "Miss favela", com letra de Nelson de Abreu, para o pastiche homônimo, apresentado pelo

humorista, ator e cantor, Oscar Pinto de Souza, o  
magistral Pinto Filho:

Miss favela  
(Henrique Vogeler  
e Nelson de Abreu)

Ai, mulata  
Eu nasci prá sofrer  
Quando eu brigo contigo  
Eu só quero beber  
E para minha desgraça  
Bebo tanta cachaça  
Que fico que nem um [?]  
Muito jururú  
Ai, mulata  
Tenha pena de mim  
Lá no bonde Bonfim  
Eu caí na calçada  
E se não fosse um patrício  
Quase que por um triz





Eu rachava o nariz  
Bebi toda noite, mulata  
Só por tua causa, oh ingrata  
Meu doce de coco, tem pena de mim  
Dá cá uma beijoca pra teu Joaquim  
Façamos as pazes, querida  
Eu juro que és minha vida  
Estou pronto mulata, querida donzela  
Tu és entre outras Misses  
A Miss Favela.

A versão cômica da canção foi gravada, no mesmo ano, também pela Parlophone, tendo o próprio Pinto Filho como cantor. Embora não tenha representado um êxito fonográfico, essa gravação aponta para a importância da canção de Vogeler: era tão magistral, que as gravadoras passaram a se interessar até pelas suas paródias.

Independente da paródia, o sucesso da gravação de Aracy Cortes estava, para sempre, impregnado na memória da Música Popular Brasileira. A diva ainda a

interpretaria, em 1965, no histórico espetáculo “Rosa de Ouro”, estreado no Teatro Jovem do Rio de Janeiro, sob a direção de Hermínio Bello de Carvalho. O registro deste novo turno saiu pela gravadora Odeon, no mesmo ano, sob o título definitivo de “Linda Flor (Ai, Ioiô)”.

### **Linda, linda flor da Música Popular Brasileira**

Desde o seu nascimento, não houve década em que a composição “Linda flor” não fosse gravada pelas maiores vozes e pelos grandes instrumentistas virtuosos brasileiros: Francisco Alves, Vicente Celestino, Aracy Cortês, Isaura Garcia, Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Dalva de Oliveira, Dilermano Reis, Elis Regina, Zezé Gonzaga, Maria Bethânia, Altamiro Carrilho, Nana Caymmi, Dori Caymmi, João Gilberto, Jane Duboc, Alcione, Gal Costa, Clara Sandroni, Toquinho, Tetê Espíndola, Baden Powell, dentre tantos mais.

Além disso, o belíssimo samba-canção escapou dos discos para fazer parte de grandes obras da





teledramaturgia brasileira, como "As divinas e maravilhosas" (Tupi, 1973), "O Sorriso do Lagarto" (Globo, 1991), "Os ricos também choram" (2005), "Alma gêmea" (2006) e "Éramos seis" (Globo, 2020). No teatro, compôs o repertório de grandes espetáculos como "A verdade ao meio-dia" (1928), "Miss Brasil" (1929), "Aqueles tempos" (1946), "Meu nome é Doralice" (1970) e "Sinhazinha" (1978).

O sucesso de "Linda Flor" se explica, em parte, pela sua ousadia. A canção afrontou a estética musical das primeiras décadas, propondo um andamento em 2/4 por sob uma linha melódica discretamente ascendente, que a aproxima da morna e do fado. Até então, era inconcebível tal confluência harmônico-rítmica. Com efeito, Vogeler muito penou para que os musicistas, seus contemporâneos, compreendessem a sua proposta de vanguarda. Não raro, o maestro tinha que se dirigir, pessoalmente, às salas de apresentação, durante os ensaios, para demonstrar, ao piano, a correta execução do seu samba-canção.

A letra da canção – a definitiva – também muito contou para o seu sucesso. Os versos de Luiz Peixoto exprimiam rebeldia e inconformidade com os costumes da época, afinal, ousavam dar voz ao eu-lírico de uma mulher negra, ignorante e pobre, que cantava as suas dores de amor por um interlocutor que se imaginava branco, rico e letrado. No início do Século XX, o amor interétnico não era bem visto pelos padrões do *bon goût*, posto que o Brasil ainda vivia sob os fluidos da recente e conflituosa abolição. Entretanto, enquanto a elite se apavorava com a inusitada história de amor, o povo se deliciava, dando vazão à sua imaginação.

Do ponto de vista da forma, os versos de Luiz Peixoto rompiam, radicalmente, com os cânones literários. Os barbarismos, as aliterações, as variantes diastráticas, emprestavam a consuetudinarietà das falas populares, quebrando com a tradição trovadoresca das canções da época. A impertinência do poeta fez com que a sua obra fosse comparada, anos mais tarde, ao clássico de George Gershwin. Com efeito, o libreto





da ópera popular "*Porgy and Bess*", com autoria de DuBose Heyward e Ira Gershwin, scandalizou o público norte-americano, ao trazer, para os palcos nobres dos Estados Unidos, os falares vacilantes dos escravizados dos campos de algodão da Lousiana. Conquanto, no Brasil, o escândalo tenha sido infinitamente menor, resta o mérito da primazia, para a letra de Luiz Peixoto, afinal, a ópera de Gershwin só chegaria às plateias, em 1935.

A composição de Henrique Vogeler é uma obra ímpar, na história da Música Popular Brasileira. Uma peça inspirada, iluminada, daquelas que apenas muito raramente surgem no cancionero popular. O maestro, certamente, não pôde mensurar o alcance que o seu samba-canção teria, muito menos conseguiu intuir a influência que exerceria sobre as gerações futuras de compositores nacionais. Vogeler imprimiu a própria eternidade na melodia de "Linda flor" – essa linda, linda flor da Música Popular Brasileira.





## **ACERVO DA LAJE: MEMÓRIA DO SUBÚRPIO FERROVIÁRIO DE SALVADOR<sup>75</sup>**

A Associação Cultural Acervo da Laje (ACAL) constitui uma trincheira de resistência cultural, artística e educativa, incrustada no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Fundado pelo professor José Eduardo Ferreira Santos e pelo fotógrafo Marco Illuminati, em 2011, o Acervo da Laje reúne um magnífico acervo de artistas populares e eruditos, anônimos e famosos, que, além de contar parte da História dos bairros que compõem o Subúrbio, mantém viva a sua memória e a sua identidade.

Este pequeno ensaio tem, como escopo, divulgar o trabalho de curadoria, realizado pelo professor José Eduardo Ferreira Santos e por sua esposa, Dona Vilma Soares Santos, no museu popular do Subúrbio Ferroviário, o Acervo da Laje. Trata-se de um estudo de prospecção, que deverá subsidiar futura

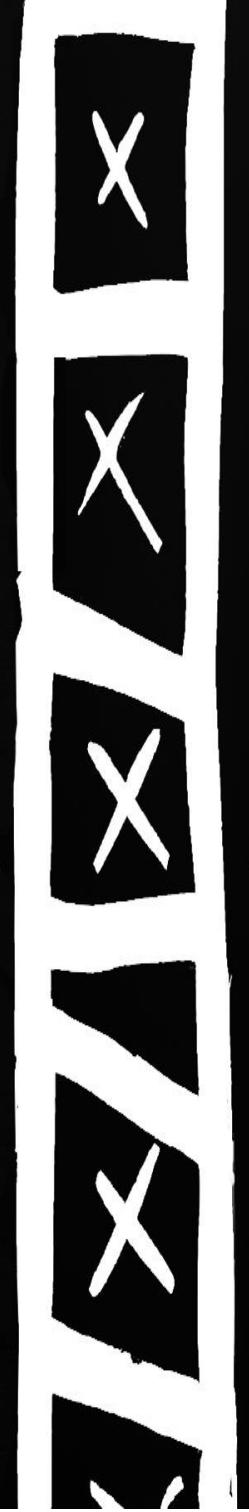
investigação, mais robusta e sistemática. A metodologia utilizada foi a consulta teórica, de naturezas bibliográfica e documental.

Ao findar a construção do ensaio, ficou patente a importância do Acervo da Laje para a manutenção da identidade das pessoas que vivem no Subúrbio Ferroviário de Salvador, uma vez que o Acervo da Laje registra toda a subjetividade produzida nos bairros, constituindo um núcleo de resistência contra o apagamento – cultural, étnico, social – dos moradores da periferia da Capital Baiana.

### **O Subúrbio Ferroviário de Salvador**

O Subúrbio Ferroviário é uma região periférica da cidade de Salvador, que abrange 22 bairros<sup>76</sup>, compondo um total de 4.145 hectares da área do Município, nos quais vivem, aproximadamente, 500 mil pessoas, notadamente de baixa renda<sup>77</sup>. De acordo com Pinto e Souza<sup>78</sup>, originalmente, a ocupação do





Subúrbio Ferroviário perpassou quatro fases.

Entre 1850 e 1900, no rastro de tardios efeitos da Revolução Industrial, a cidade de Salvador recebeu um aporte tecnológico, que aqueceu a produção do açúcar, facilitando o seu escoamento, via reforma do Porto da cidade e da construção da ferrovia Calçada-Paripe. Esse período foi de grande desenvolvimento, para o Subúrbio Ferroviário, que passou a receber famílias com alto poder aquisitivo. Como consequência, houve ampliação da infraestrutura da região.

A segunda fase ocorreu entre 1900 e 1940, caracterizando-se pela desaceleração econômica e demográfica, motivada pela crise no setor agrícola. Nesse momento, o Subúrbio passou a contar com as primeiras áreas residenciais organizadas, caracterizando-se como área de classe média e classe média-baixa, por excelência.

A terceira fase compreendeu o período entre os anos de 1940 e 1970, décadas de expansão industrial na

Bahia. A instalação de indústrias no entorno da Capital causou uma explosão populacional no Subúrbio Ferroviário. Nesse período, os bairros do Subúrbio começaram a dar mostras de que não suportavam o agressivo processo de urbanização e o volume demográfico, provocado pela presença dos trabalhadores do Setor Industrial. A maior parte dos problemas estruturais dos bairros surgiu nesse momento.

A quarta e última fase, entre 1970 e 2020, foi marcada pela conformação do processo industrial e pela expansão dos bairros de Paripe e Periperi. Nesse derradeiro momento, impôs-se um vertiginoso processo de degradação social, a partir da afluência das classes sociais menos privilegiadas - do chamado "miolo" de Salvador para a Suburbana -, matizando-a com marcadores estigmatizantes, pelos quais passou a ser reconhecida a região, quais sejam, pobreza, violência, ausência institucional do Governo Municipal, falta de recursos e de infraestrutura, parco





saneamento básico, ausência de calçamento nas ruas, falta de planejamento nas construções etc.

A partir do último período, o Subúrbio Ferroviário foi relegado à desimportância administrativa e ao descaso estrutural, por parte do Poder Público, numa franca estratégia de apagamento social, étnico e cultural. Com efeito, a região ficou marginalizada e, na medida do possível, isolada do Centro da cidade e dos bairros comerciais e financeiros (dínamos econômicos da Capital). Nas palavras do professor José Eduardo Ferreira Santos<sup>79</sup>:

Chego a desconfiar que a invisibilidade seja uma forma de opressão e ao mesmo tempo uma negação da existência do lugar e das pessoas que nele habitam [...] Criou-se em torno da periferia um cinturão que a separa da "cidade" dita formal.

Essa invisibilidade social, a que o Subúrbio Ferroviário foi submetido, provoca a sensação de que toda a região que o compõe não é capaz de produzir cultura ou de tecer a sua própria memória. Pelo contrário, a

importância cultural do Subúrbio remonta aos primeiros séculos de colonização europeia, notadamente, marcada por atos de resistência, pois, do Subúrbio, uma miríade de quilombos e terreiros se insurgiram contra os regimes opressões.

### **Acervo da Laje: espaço e identidade**

A história do Acervo da Laje remonta ao ano de 2011, quando o professor José Eduardo Ferreira Santos decidiu pesquisar os artistas do Subúrbio Ferroviário, para a sua tese de pós-doutorado, na UFRJ. Encantado com a riqueza artística e cultural da região, o professor José Eduardo decidiu, junto com o fotógrafo italiano, Marco Illuminati, reunir as obras angariadas no espaço da sua própria casa.

De acordo com Dias<sup>80</sup>, a ideia do Acervo na Laje surgiu, mais precisamente, de uma provocação, feita pelo professor Gey Espinheira, formulada na banca de defesa da tese de doutorado do professor José Eduardo, defendida em 2008, na UFBA. Na ocasião,





logo após a arguição da banca, o catedrático instou o professor José Eduardo a pesquisar as belezas do Subúrbio Ferroviário, uma vez que já havia percorrido, minuciosamente, sobre os inúmeros problemas da região.

Uma vez aceita a provocação, o professor José Eduardo Ferreira Santos passou a amearhar os itens que, comporiam a coleção inicial do Acervo da Laje. Nessa empreitada, contou com a ajuda do fotógrafo Marco Illuminati. Em 2011, ano em que o Acervo da Laje foi lançado, o seu acervo já contava com obras de uma infinidade de artistas populares, além de peças de alguns artistas renomados, como o próprio Marco Illuminati, Nelson Maca, Itamar Espinheira e Reinaldo Eckenberger.

Foram tantas as obras catalogadas, que a própria casa do professor José Eduardo Ferreira Santos terminou sendo tomada como espaço de exposição. O volume de obras e itens fez com que o Acervo da Laje tivesse que ocupar uma segunda casa. Assim, na Casa Um, estão localizadas a biblioteca e de duas salas de

exposição de obras; a Casa Dois comporta três pavimentos repletos de obras de arte, biblioteca, hemeroteca e discoteca, além de um espaço destinado às atividades letivas do museu popular.

Apesar da sua aparência simples, o equipamento arquitetônico do Acervo da Laje surgiu de um projeto dos arquitetos Federico Calabrese e Ana Carolina Bierrenbach, trazendo como inspiração a obra da arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Essa inspiração faz todo o sentido, pois Bo Bardi, cujas obras são internacionalmente admiradas, partia de um conceito de inclusão popular, para realizar os seus projetos. Ao trazê-la como inspiração, o Acervo da Laje deixa clara a sua proposta de inserir o público leigo do Subúrbio Ferroviário na fruição da Arte.

O Acervo da Laje está localizado na Enseada do Cabrito, no bairro da Plataforma, trata-se de um sobrado rústico, sem pintura, com área externa repleta de plantas e arbustos. O seu charme é incontestável, sobretudo, porque abriga o único museu gratuito do Subúrbio Ferroviário. Ao contrário dos museus





convencionais, no Acervo da Laje não existe impessoalidade. Absolutamente tudo tem o toque dos donos da casa, José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Soares Santos. Eles mesmos recebem os visitantes, com o calor humano típico de quem acredita no projeto de vida que realiza.

É impressionante como as obras do Acervo da Laje dialogam com o espaço do casarão. O que poderia ser um amontoado de quadros, fotografias, esculturas e uma infinidade de objetos torna-se um verdadeiro acervo artístico, distribuído em coleções separadas por temas, datas e artistas. Outrossim, o Acervo da Laje abriga também uma miríade de objetos históricos, que contam o Subúrbio Ferroviário: placas de rua, conchas, vidros, azulejos, cerâmicas dos séculos XVII, XVIII e XIX, nacos de prédios que já não mais existem, até mesmo objetos encontrados no lixo. Tudo se transforma em História, tudo é Arte.

Um item que chama a atenção, na disposição arquitetônica da Casa Dois, é a famosa escadaria, adornada com azulejos históricos. Essa escadaria é o

orgulho do Acervo da Laje. De acordo com o professor José Eduardo Ferreira Santos<sup>81</sup>:

Optamos por revestir as duas escadas externas com azulejos de séculos passados, encontrados aqui mesmo em Salvador e em outros lugares visando, com isso, contar a história da cidade também por meio das paredes dessa casa. Quem sabe ler uma parede, sabe ler um território. Isso é educativo para os moradores daqui, além de servir de inspiração. Quando eles veem os recursos utilizados, eles se admiram e querem fazer igual em suas próprias casas: revestir um banheiro com azulejos antigos, por exemplo. Em outras palavras, não estamos lidando com kitsch, estamos lidando com a elaboração das nossas poéticas, silenciadas peremptoriamente.

Dentre os artistas expostos, encontram-se trabalhos de César Lima, Raimundo Lembrança, Itamar Espinheira, Cláudio Pastro, Valéria Simões, Otávio Bahia, Zilda Paim, Renato da Silveira, Deraldo Lima, Zaca Oliveira, Maurino Araújo, Nelson Maca, Dona Coleta de Omolú, Ray Bahia, Almiro Borges, Prentice Carvalho, Isa Amaral, Simone Santos, Mario Bestetti, César, Mila





Souza, Reinaldo Eckenberger, Perinho Santana, Otávio Filho, Nalva Conceição, Ana Cris, Esdras, Adriana Accioly, Solon Barreto, Indiano Carioca, Marlúcia, Jorge de Jesus, Carlos Coelho, Ivana Magalhães, Índio, José Leôncio, Chico Flores, Luiz Pablo Moura, além de muitas obras não assinadas, confeccionadas por artistas anônimos.

A maior parte das peças da coleção do Acervo da Laje foi doada pelos próprios artistas ou por terceiros. Há também itens adquiridos através de compras e mesmo itens encontrados nas ruas.

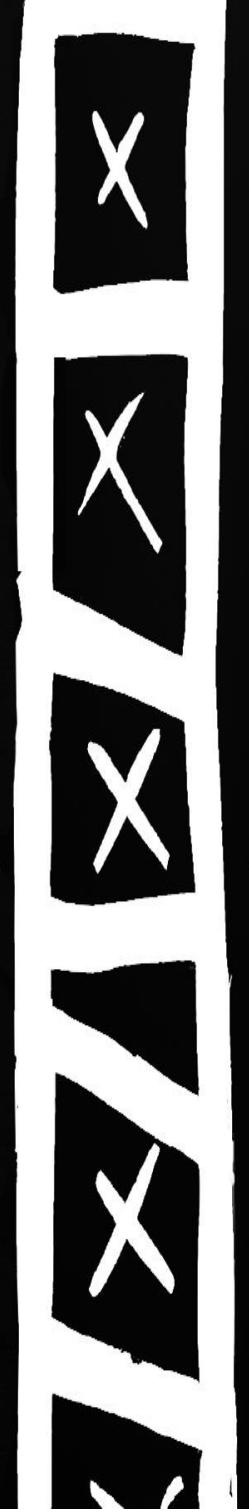
Em 2014, o Acervo da Laje foi selecionado como espaço de exposição, pelo Simpósio Usos da Arte, para sediar parte da 3ª Bienal da Bahia e da 31ª Bienal de São Paulo. Essa iniciativa deu visibilidade ao projeto do Professor José Eduardo Ferreira Santos, que tem como objetivo maior preservar a memória e a cultura do Subúrbio Ferroviário, a partir do contato das pessoas com as obras de arte.

## Curadoria de resistência

O professor José Eduardo Ferreira Santos pensa a Arte como instrumento de empoderamento para as pessoas que vivem no Subúrbio Ferroviário de Salvador. O cotidiano da maior parte dessas pessoas não é fácil, pois habitam a periferia da cidade e dos processos sociais. Os moradores do Subúrbio são discriminados, estigmatizados, invisibilizados, inviabilizados, padecem de toda a sorte de carências. Ao trazer luz à Arte do Subúrbio, o professor José Eduardo procura ressaltar o respeito devido a essas pessoas, por parte de uma sociedade classista, racista e profundamente sectária. Nas suas palavras<sup>82</sup>:

É como se na periferia e nas favelas o belo não pudesse existir. Diante dessa constatação fomos em busca dessa beleza que permanece invisível aos nossos olhos e que assim se encontra por que está disseminada e ao mesmo tempo escondida; não está na mídia nem nas galerias de arte, nas rádios ou nos teatros de Salvador.





Em outro momento, afirma<sup>83</sup>:

É necessária e pertinente a divulgação de iniciativas culturais e artísticas existentes nas periferias como forma de favorecer o empoderamento dessas comunidades e, além disso, permitir a fruição estética e histórica em espaços que possam apresentar, difundir e propor a difusão dessa produção, não somente como uma ação paliativa, mas persistente e sistemática, pois a produção de significados e de cultura pode trazer novas orientações para as vidas dessas populações, em especial das crianças e jovens que muitas vezes só podem viver 'um lado' da história nas periferias e não a complexidade de sua produção.

Com efeito, é salutar que os moradores do Subúrbio Ferroviário possam expor as suas criações artísticas e, sobretudo, consigam fruí-la, num franco exercício de cidadania. Historicamente, essas pessoas tiveram negados os seus conhecimentos e as suas sensibilidades, como estratégia de supressão da sua existência sociocultural. Ao ocupar um espaço artístico,

assumindo a sua identidade, conseguem afirmar o seu pertencimento, a sua cultura, ao passo em que promovem a ação transformadora, em relação a como são percebidos por quem de fora do Subúrbio Ferroviário.

Ao criar Arte, os moradores do Subúrbio Ferroviário transportam muito do seu equipamento cultural, da etnicidade, da sua territorialidade para o universo institucional, legitimando práticas culturais e saberes antropeúnicos que, tradicionalmente, não encontravam espaço, nos espaços nobres da Arte. Dessa maneira, O professor José Eduardo Ferreira Santos transforma a Arte em existência, para as pessoas que vivem na região.

### **Considerações finais**

Nascido no Subúrbio Ferroviário de Salvador, professor José Eduardo Ferreira Santos reuniu um impressionante número de obras de arte, de artistas famosos e anônimos da região. A sua intenção foi a de proporcionar o contato dos moradores dos bairros

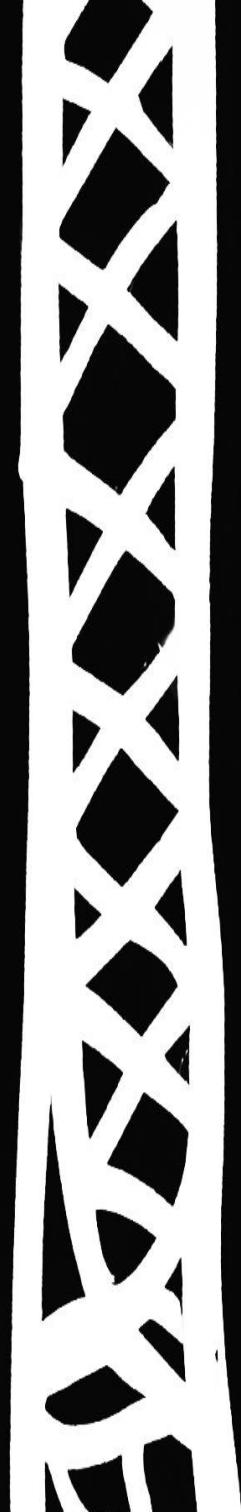




suburbanos com a sua própria produção e com o trabalho artístico em geral, integrando-os ao restante da cidade. Assim, surgiu o Acervo da Laje, belíssimo espaço de cidadania.

O resgate e a manutenção da memória do Subúrbio Ferroviário merecem destaque, no trabalho do professor José Eduardo Ferreira Santos e da sua esposa, Vilma Soares Santos. Diante da invisibilização social, a que boa parte dos moradores do Subúrbio está submetida, restaurar a História dos bairros e as reminiscências de quem ali passou a vida inteira é uma maneira de dignificar trajetórias, reparando as distorções e os preconceitos impostos por quem não conhece a riqueza cultural da região.





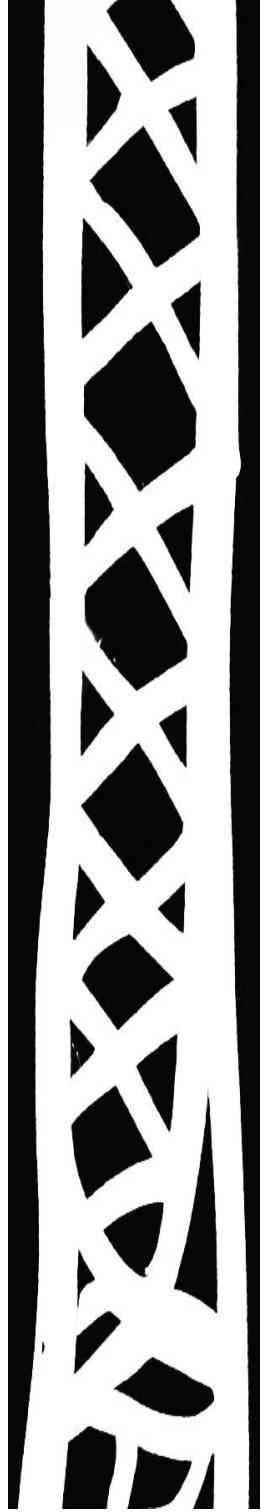
## SOBRE PEDAGOGIA DO OPRIMIDO

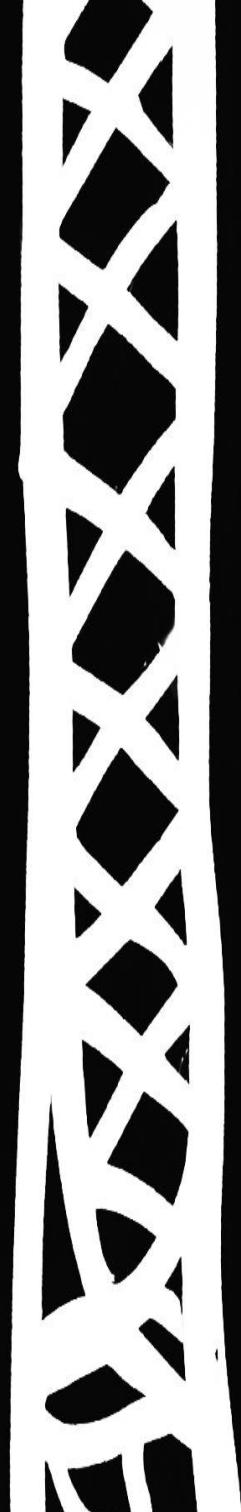
*"Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado, mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. A diferença entre o inacabado que não se sabe como tal; e o inacabado que, histórica e socialmente, alcançou a possibilidade de saber-se inacabado".*

*- Paulo Reglus Neves Freire*

"Pedagogia do Oprimido"<sup>84</sup>, de Paulo Freire, é um texto de exílio, posto que escrito em 1968, quando o autor se encontrava no Chile, impedido de retornar à sua terra, pela Ditadura Militar, talvez por isso, o texto traga um acento mais áspero, que o restante da literatura freireana. Por outro lado, é perceptível um laivo de saudosismo, perpassando a obra. "Pedagogia o oprimido" é um livro fulcral na literatura freireana, catalisando o seu pensamento emancipador. O texto

propõe o diálogo como estratégia de emancipação, libertação e humanização, na lógica das classes sociais. No seu capítulo primeiro, intitulado “justificativa da ‘Pedagogia do oprimido’”, Freire traduz a condição de desumanização da qual o oprimido padece, por ação do opressor. Longe de maniqueísmos, mas tendo como escopo o pensamento dialético, o autor revela que o opressor reduz, deliberadamente, o oprimido a uma condição de tamanha de desumanização, que este passa a necessitar da legitimação do próprio opressor. Em outras palavras, para se manter no poder, o opressor desumaniza o oprimido, gerando neste a necessidade de valorização, perante o opressor. Essa necessidade retroalimenta os processos de desumanização e desvalorização. De acordo com Freire, o processo só é interrompido quando opressores e oprimidos ganham consciência. Para que isso ocorra, é fundamental que exista uma Educação dialógica, capaz de incluir os dois pontos-de-vista e significativa o suficiente para evitar que os polos sejam





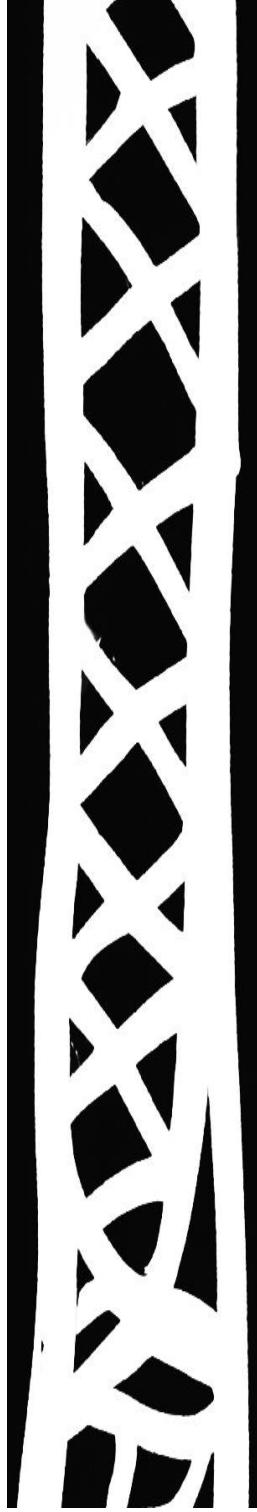
invertidos – e oprimidos se transformem em opressores, e vice-versa.

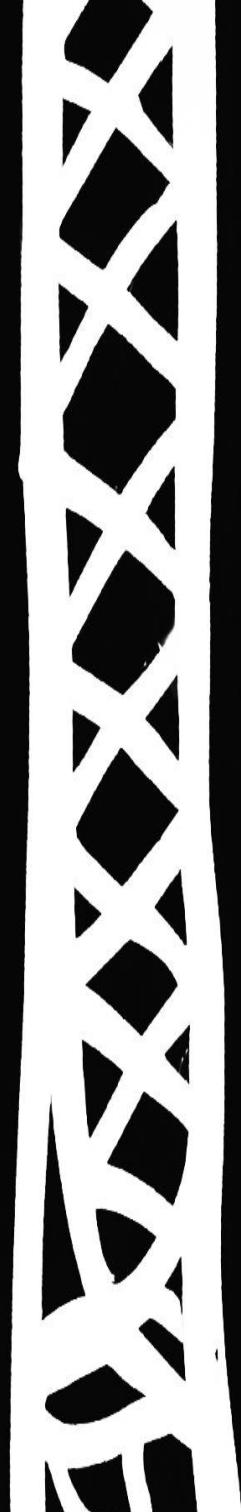
Assim, segundo Freire, acontecem os processos de humanização e desumanização do ser humano. Os que são oprimidos buscam oportunidades de se libertar. Quando o fazem, costumam desejar se tornar opressores, alimentando um ciclo infinito. Para interromper esse ciclo, a Educação é fundamental. O problema é que, no Brasil, a lógica da Educação é planejada por uma elite, que não deseja perder privilégios e, por isso, sustenta um projeto educacional que visa, claramente, manter oprimidas as classes mais baixas. Nesse projeto educacional opressor, o professor atua como agente de opressão. Por isso, Freire coloca o professor e a formação dos professores no cerne da discussão. A superação das condições de opressor e de oprimido não pode acontecer unilateralmente: opressores e oprimidos devem reconhecer as suas condições, para que possam se libertar. Para tanto, os professores precisam estar aptos para auxiliar, no processo de ruptura desse ciclo.

Imagem: homenagem a Paulo Freire, Paris, 2019.



Foto: Alfons Heinrich Altmicks



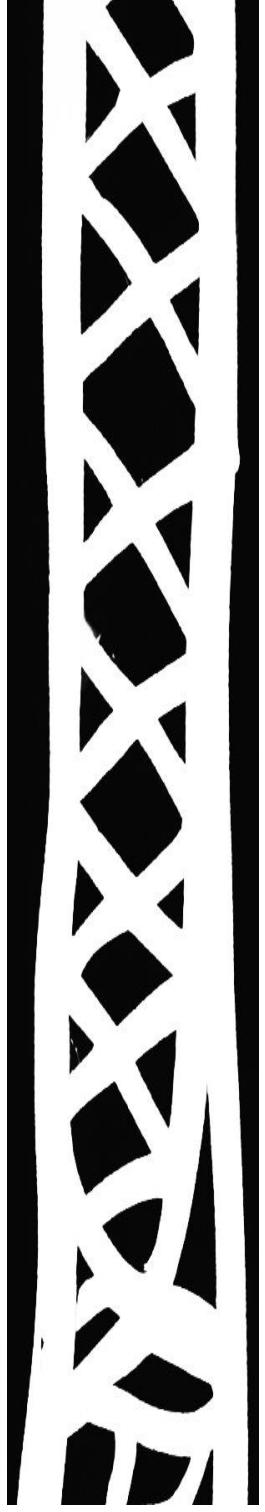


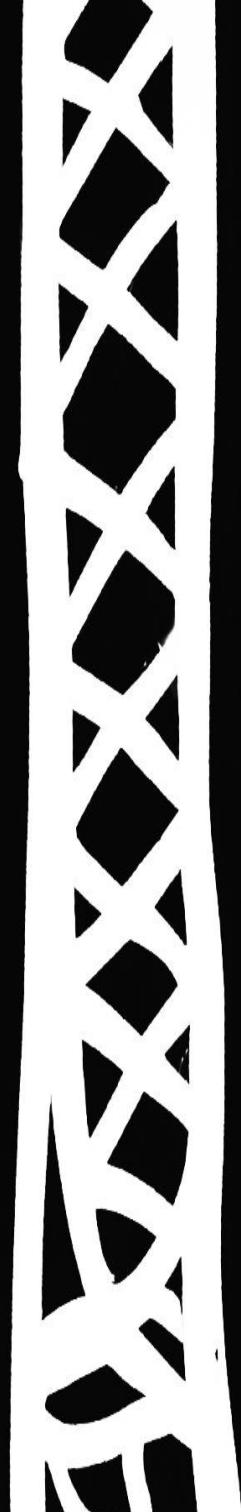
No capítulo segundo, Freire elabora o seu conceito de "Educação bancária", qual seja, aquela que atende a um imperativo de dominar e oprimir as pessoas, na medida em que põe como um conjunto de ritos que parece, aos olhos ingênuos dos mais pobres, um presente, uma benesse, mas que representa, na verdade, um instrumento de opressão. A Educação bancária é, em si mesma, esvaziante de possibilidades de crítica, por parte dos estudantes, pois o seu caráter "assistencializador" barganha com a culpa e a ausência de consciência de classe, mantendo-a acrítica e impregnada da ideologia do opressor. Além disso, a sua natureza básica e reducionista subestima a capacidade das pessoas na produção do conhecimento.

Esse tipo de Educação, na prática, se consubstancia concentra a palavra no professor, que descreve (narra) uma realidade estanque, à medida em que discorre (disserta) sobre essa mesma realidade. As vivências dos estudantes não são levadas em conta, quase como se fossem consideradas "indignas" de constar

da sala de aula. Assim, o professor apenas “deposita” o seu conteúdo nos estudantes – de onde vem, então, o nome “Educação bancária”. Evidentemente, esse conteúdo possui um caráter bastante narcotizante e serve não para transformar a realidade do educando, mas para moldar a sua cognição, a sua psique e a sua maneira de se relacionar com o mundo, trazendo-o para a perspectiva do opressor. Como justificativa, a Educação bancária entende que o estudante é ignorante, vazio de saberes, por isso, caberia ao professor municiá-lo de conteúdos, que são escolhidos à sua revelia.

Para Freire, esse tipo de Educação não atende a nenhum impulso emancipador humano. Segundo a concepção do autor, os seres humanos são transcendentais e buscam, cada vez mais, a sua própria humanização. A única via de humanização possível é a transformação mútua, a partir da problematização das questões que rotam da vida cotidiana e da superação das diferenças, que permite o crescimento de todos,





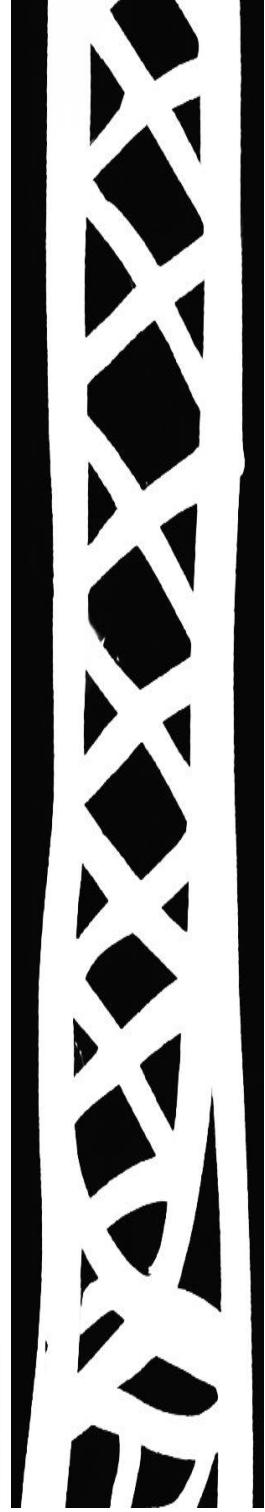
mediado pela dialogicidade, a função primaz do professor é promover essa transcendência.

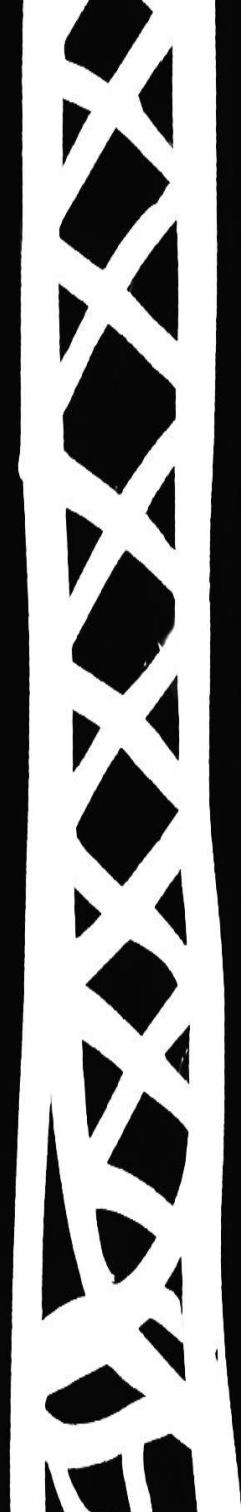
O capítulo terceiro traz a questão da educação libertadora, promovida pelo diálogo entre educador e educando, visto como fenômeno humano, manifestado através da palavra - o que Freire considerava a verdadeira prática de libertação do ser humano e a primaz conquista do mundo. A práxis, para ele, era vista como um ato de amor, de profundas humildade e fé, num diálogo que possibilitaria, ao ser humano, criar e se recriar, encorajando-se para as suas ações e se empoderando, com autonomia e liberdade. Essa ação dialógica se fortaleceria numa caminhada de confiança, conquistada pelas práticas, nas quais, para além do amor, desenvolve-se o pensamento crítico nos sujeitos, sendo este o caminho esperado. A partir daí, seria o mover do pensamento crítico, o gerador da palavra que movimenta.

A eterna busca pelo saber passa, então, nesse momento, a se desenvolver enquanto universo dialógico, que outrora trazia elementos e formas de

pensar desorganizadas e passa, a partir desta relação de parceria e cumplicidade pedagógica, a formular o seu pensamento de forma organizada e sistêmica. O ato de educar não se faz de forma unilateral, a ação de educar é transformadora de realidades possíveis, na medida em que se reconhecem as estruturas que fundamentam o universo de vivências de um povo, que é constituído por uma linguagem e pensamentos dialéticos.

Nesse sentido, o conceito antropológico se torna o eixo gerador de conhecimentos, que agora trazem elementos psichistóricos para o despertar de uma consciência, antes inimaginável, e que ora se torna real, partindo de uma realidade possível construída pelas dúvidas, desejos expressados por estes educandos e que se tornam a base investigativa do educador, que não enxerga apenas as realidades, mas também as possibilidades, agregando os elementos culturais em seu caminho investigativo no percurso do educar. O que importa nesse sentido é sentir-se sujeito do seu próprio pensamento.





No capítulo intitulado “A teoria da ação antidialógica”, Freire supõe a existência de quatro elementos, que respondem, diretamente, pela possibilidade de exercício do domínio opressor, quais sejam: a conquista, a divisão, a manipulação e a invasão cultural.

A conquista representa o movimento mais óbvio do opressor, afinal, ele deve se insurgir contra os oprimidos, privando-lhes de escolha. Nesse escopo, o opressor lança mão de todos os recursos disponíveis, desde a coerção até mesmo o convencimento por falácias. Freire sustenta que a conquista coisifica o ser humano, na medida em que implica um sujeito que domina e determina outros sujeitos, cerceando as suas escolhas.

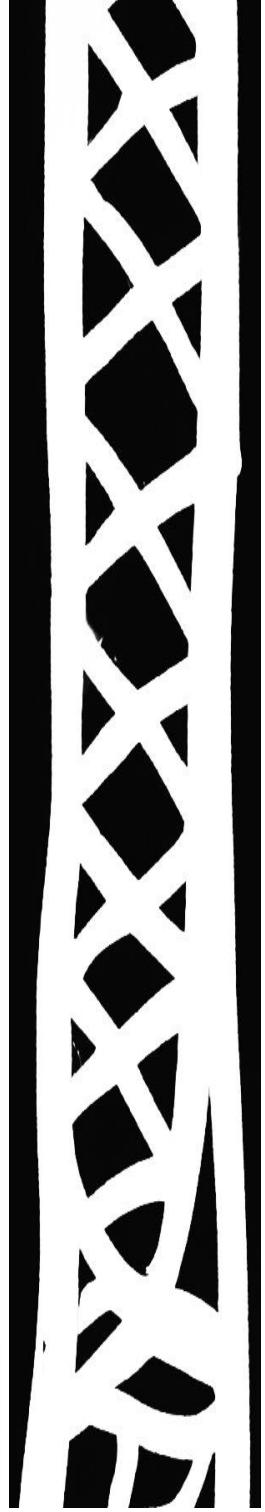
A divisão perfaz a trajetória de manutenção da conquista. Com efeito, para perpetuar o mérito da conquista, o opressor se vale da discórdia entre os oprimidos, fomentando-a, muitas vezes, de maneira que o grupo oprimido não possa se unir para reivindicar a própria liberdade, o que é absolutamente

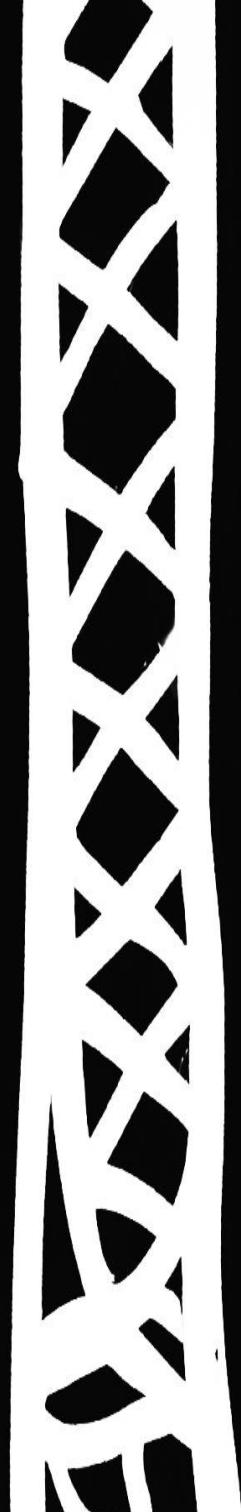
vital para a manutenção do poder opressivo.

Na manipulação, o opressor seduz os oprimidos, impondo-lhes a consecução dos seus objetivos. Consiste num processo de narcotização das massas, para que não compreendam a sua real condição sociopolítica, cumprindo, assim, as determinações do opressor, como se fossem suas próprias. Nesse ponto, a Educação Libertadora é fundamental, na medida em que, segundo a concepção freireana, as massas são manipuladas, por possuírem pouco acesso à informação e à formação.

O derradeiro elemento é a invasão cultural, que consiste na imposição de valores e perspectivas culturais, exógenas aos dos oprimidos. Não há dominação opressiva mais efetiva do que aquela que brota do imaginário e da cultura assumida pelos oprimidos. Como um novo cavalo de Tróia, os produtos culturais e educacionais, ofertados aos oprimidos, são prenes de ideais do opressor.

Como contraponto, Freire finaliza o seu capítulo, explicitando os elementos que seriam característicos





de uma ação dialógica: a colaboração, a união, a organização e a síntese cultural. Diametralmente opostos aos elementos antidialógicos, apenas a partir dos dialógicos, a libertação da opressão teria consecução. Na docência libertadora, colaboração, união, organização e síntese cultural são essenciais.



NOTAS

1 - Cf. BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia, Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859 – 20/06/1859**. Tradução: Ronaldo Entler, 2007. Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html> Acesso em 15 out 2012.

2 - *Loc cit.*

3 - Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

4 - Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

5 - Romuald Hazoumè é um artista iorubá da República do Benin, mais conhecido por sua obra *La Bouche du Roi*, uma reformulação da imagem de 1789 do navio negreiro Brookes. *La Bouche du Roi* foi amplamente exibido no Reino Unido como parte da lembrança centenária da Lei do Comércio de Escravos de 1807 pelo Parlamento.

6 - Sônia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). Artista visual. Suas obras são impregnadas de visualidade pictórica, ao mesmo tempo que se inscrevem no espaço tridimensional. Transitam entre texturas sutis de fios de tecido e estruturas robustas. A imagem da capa: "Memória", de Sonia Gomes. Nesta obra, retalhos de tecidos são reconfigurados e transformados em escultura. Essas são "esculturas da memória", porque feitas do arranjo de vários objetos retirados do cotidiano, e que remetem à prática tradicional da costura feminina. O trabalho também evoca a ideia de puxar fios e tecidos da memória, os quais, assim reunidos, resultam numa forma nova, pois se apresentam no nosso tempo atual e interpelam a nossa própria contemporaneidade.

7 - CF. ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

8 - Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

9 - A psiquiatria nada mais é do que um antro de gorilas próprios obcecados e perseguidos e que têm, para paliar os mais espantosos estados de angústia e asfixia humana, apenas uma terminologia ridícula, produto digno de seus cérebros loucos.

10 - Nascermos podres de corpo e alma, somos congenitamente inadaptados; suprimam o ópio: não suprimirão a necessidade do crime, os cânceres do corpo e da alma, a inclinação para o desespero.

11 - Desgraçadamente para a doença, a medicina existe.

12 - Onde fervem a Arte e a loucura.

13 - Eu sou Joana D'Arc.

14 - Minha infância foi sofrimento e xixi.

15 - A concha e o clérigo.

16 - Abominável! Obsceno! Por isso penso que as mulheres devem ficar longe do cinema.

17 - "*Napoléon*", de Abel Gance, 1927.

18 - "*La Passion de Jeanne d'Arc*", de Carl Theodor Dreyer, 1928.

19 - "*Koeningsmark*", de Maurice Tourneur, 1935.

20 - "O cinema tem principalmente a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina".

21 - E o que é um autêntico louco? (ARTAUD, 2003).

22 - É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de traír uma determinada ideia superior de honra humana (ARTAUD, 2003).

23 - Ogun poderoso do mundo / O próximo a Deus / Aquele que tem água em casa, mas prefere banho com sangue / Aquele que tem roupa em casa / Mas prefere se cobrir de mariô / Poderoso do mundo / Eu o saúdo / Que eu não depare com sua ira / Eu saúdo Ogun / Eu o saúdo, aquele que tem água em casa, mas prefere banho de sangue / Que o sangue caia no chão para que haja paz e tranquilidade.

24 - Ninguém jamais escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou senão para sair do inferno! (ARTAUD, 2008).

25 - Não, Van Gogh não é louco, ele foi empurrado para um desespero suicida por uma sociedade que rejeitou suas obras (ARTAUD, 2003).

26 - Ministério dos Costumes.

27 - Pedido negado.

28 - Para Acabar com o Julgamento de Deus.

29 - Venha! Eu desdobro este manto.

30 - Cf. U TAM'SI, Tchicaya. Legendes Africaines. Bruxelas: Seghers, 1987.

31 - Cf. *KIRIKOU ET LA SORCIÈRE* (Kiriku e a Feiticeira), direção: Michel Ocelot. Trans Europe Film / Les Armateurs / Odec Kid Cartoons / Exposure / Monipoly / Studio O / France 3 Cinéma / Radio-télévision belge; França/Bélgica/Luxemburgo, 1998. 71 min.

32 - A própria Karabá.

33 - Nasce deliberadamente, uma vez que a película nos conta que ele se obrigou a nascer e a cortar o próprio cordão umbilical.

34 - Inclusive, o encontro de Kiriku com o seu baba agba nos remete ao encontro entre Oxaguian e Oxalufan, antes da guerra de Èjigbo.

35 - Cf. PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

36 - Descubra o segredo de Karabá, descubra o destino dos homens da tribo, descubra a morada do seu baba agba.

37 - Cf. BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

38 - Cf. CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**. 2 ed., Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. (Coleção Cultura é o quê?; Vol. I).

39 - Cf. MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. São Paulo: Ubu, 2018.

40 - Cf. MARX, Carl Heinrich. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos selecionados**. 4ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987.

41 - *Op cit.*

42 - Cf. MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

43 - Cf. FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

44 - Cf. SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

45 - Cf. GUARESCHI, Pedrinho Alcides. **Comunicação & controle social**. 2ª ed., Petrópolis: Vozes, 1993.

46 - Valdemir Santos Carlos, meu partner nas reminiscências sobre os 80's.

47 - Cf. BARCINSKI, André; NOVA, Marcelo. **O galope do tempo: Conversas com André Barcinski**. São Paulo: Benvirá, 2018.

48 - Cf. BIANCHI, Sergio; STEINBERG, Gustavo. **Cronicamente inviável**. Europa Filmes, 2000, 101 min. DVD.

49 - Cf. NASCIMENTO, Rogério. **Anarco-punk no Nordeste**. Biblioteca Anarquista 2011. Disponível em <https://bibliotecaanarquista.org/library/rogerio-nascimento-anarco-punk-no-nordeste.pdf> Acesso em 07 out 2021.

50 - *Op. Cit.* (não paginado).

51 - Cf. SIMÕES, Gustavo. Por uma militância divertida: o inimigo do rei, um jornal anarquista. **Revista Verve**. N. 11, pp. 168-181, 2007.

52 - Cf. BAQUEIRO, Carlos. **Movimento Anarcopunk**. História do Anarquismo na Bahia, 2013. Disponível em <https://anarquismonabahia.wordpress.com/2013/01/> Acesso em 08 out 2021. Não paginado.

53 - Que se desdobraria, em 1994, formando o Movimento Anarco Punk (MAP) e o Coletivo de Ação e Resistência Punk (CARP).

54 - Cf. BAQUEIRO, Carlos. **Movimento Anarcopunk**. História do Anarquismo na Bahia, 2013. Disponível em <https://anarquismonabahia.wordpress.com/2013/01/> Acesso em 08 out 2021. Não paginado.

55 - Cf. BIVAR, Antonio. **O que é punk?** São Paulo: Brasiliense, 1982.

56 - Cf. GALLO, Ivone. Por uma historiografia do Punk. *História, Historiadores, Historiografia*. Projeto **História** nº 41, pp. 283-314, Dez 2010. Disponível em <https://docplayer.com.br/59893289-Do-punk-por-uma-historiografia-historia-historiadores-historiografia-283-ivone-gallo.65998354.html> Acesso em 08 out 2021. Página 300.

57 - Cf. SAPPHIRE. **Preciosa**. Rio de Janeiro: Record: 2012.

58 - Cf. PRECIOSA: uma história de esperança. Direção: Lee Daniels. Rio de Janeiro: PlayArt, 2010. 1 DVD.

59 - Cf. KERNER, I. Tudo é interseccional? Sobre a relação entre racismo e sexismo. **Novos Estudos CEBRAP**, 93, 2012. Página 52.

60 - Cf. CARNEIRO, S. Gênero e Raça. In: BRUSCHINBI, C.; UNBEHAUM, S. (org.). **Gênero, Democracia e Sociedade Brasileira**. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: FCC, 2008. Página 176.

61 - Cf. HOOKS, B. **Intelectuais negras**. Estudos Feministas, Vol. 3, No.2, 1995. Página 468.

62 - Cf. PELLICER, E. G. *La Moda tecnológica en la educación: peligros de un espejismo*. **Revista de Medios y Educación**, nº 9, pp. 81-92, Jun/1997. Disponível em [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/45460/76686777/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/45460/76686777/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Acesso em 21 mar 2018.

63 - Cf. SILVA, M. A. **A construção do texto na ciência: as implicações da leitura e da escrita na expressão do conhecimento científico produzido na universidade**. Aracaju, mimeo, 2011. Página 16.

64 - Cf. HENRIQUES, J. C. A narrativa como ferramenta de reconstrução do sujeito em Preciosa – uma história de esperança. **Revista Palimpsesto**. Nº 22, ano 15, pp. 3-17. 2016. Disponível em <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/palimpsesto22dossie01.pdf> Acesso em 15 dez 2018.

65 - Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

66 - *Op. Cit.* (não paginado).

67 - Cf. ALTMICKS Alfons Heinrich. Iconoclastia básica da Música Popular Brasileira. *Standard*. Recife, v. 3, n. 5, pp. 45-62, jan./jun. 2010.

68 - *Op. Cit.*, pp. 48-49.

69 - *Loc Cit.*

70 - Cf. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. **A canção no tempo: volume 1**. São Paulo: Editora: 34, 1999.

71 - Cf. CAVALCANTE, Josias Sampaio. **A história complicada de "Linda Flor"**. 2018. Disponível em <http://drjosiascavalcante.com.br/site/musica/linda-flor-ai-ioio/> Acesso em 21 out 2022.

72 - Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

73 - Cf. BRAZIL, Daniel. Ai, Ioiô! **Revista Musical Brasileira**, 2018. Disponível em <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/especial/ai-ioio> Acesso em 21 out 2022.

74 - Cf. MACHADO FILHO, Samuel. **Linda Flor (Ai, Yoyô)**. Qual delas, 2020. Disponível em <http://qualdelas.com.br/ai-ioio/> Acesso em 21 out 2022.

75 - Primeiro ensaio escrito em parceria com a minha filha, Maria Luiza Altmicks.

76 - Quais sejam, Alto da Terezinha, Alto do Cabrito, Campinas de Pirajá, Coutos, Fazenda Coutos, Itacarânia, Lobato, Marechal Rondon, Moradas da Lagoa, Nova Constituinte, Palestina, Paripe, Periperi, Pirajá, Plataforma, Praia Grande, Rio Sena, São Tomé, São João do Cabrito e Valéria.

77 - Cf. SOARES, Antonio Mateus de C. "Territorialização" e pobreza em Salvador-BA. **Estudos Geográficos**, Rio Claro, v. 4, n. 2, pp. 17-30, dez 2006 (ISSN 1678—698X). Disponível em [www.rc.unesp.br/igce/grad/geografia/revista.htm](http://www.rc.unesp.br/igce/grad/geografia/revista.htm) Acesso em 15 maio 2020.

78 - Cf. PINTO, Jeremias Pereira; SOUZA, Tatiana Araújo de. **Transformações socioespaciais de Salvador e a formação do Subúrbio Ferroviário**. ANAIS – 21ª SEMOC, Salvador, 22 a 26 de outubro de 2018 | ISSN 2448-1858 |, pp. 2179-2187. Disponível em <http://ri.ucsal.br:8080/jspui/bitstream/prefix/1238/1/Transforma%C3%A7%C3%B5es%20socioespaciais%20de%20Salvador%20e%20a%20forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20sub%C3%BArbio%20ferrovi%C3%A1rio.pdf> Acesso em 15 maio 2020.

79 - Cf. SANTOS, José Eduardo Ferreira. **Acervo da Laje**: memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia. São Paulo: Scortecci, 2014. Página 170.

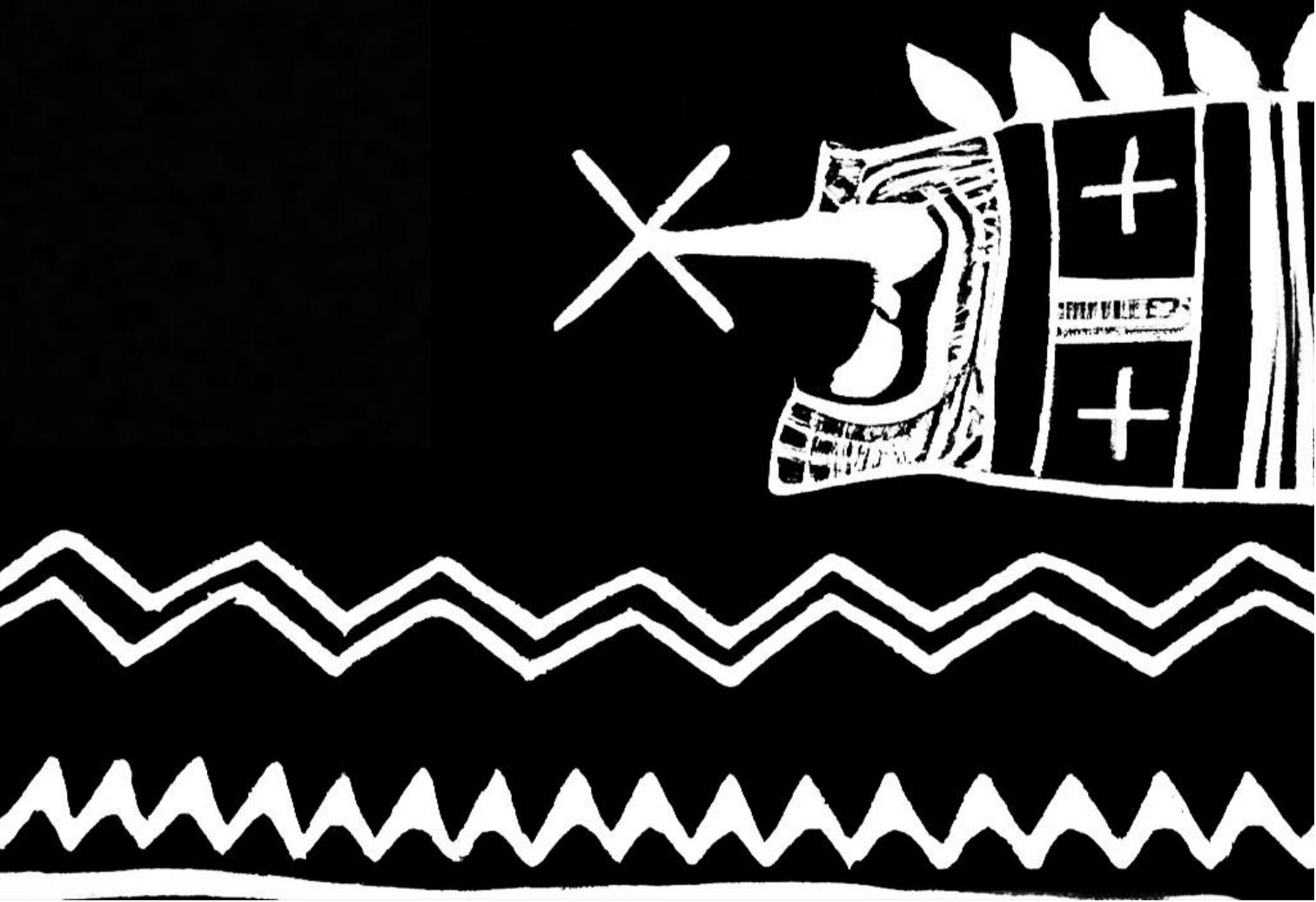
80 - Cf. DIAS, Guilherme Soares. Acervo da Laje é casa, escola e museu: Espaço no Subúrbio Ferroviário, em Salvador, reúne obras de artistas locais, que ganham importância e relevância no cenário artístico baiano. **Revista Trip**, UOL, 2018. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/acervo-da-laje-residencia-escola-e-museu> Acesso em 12 maio 2022.

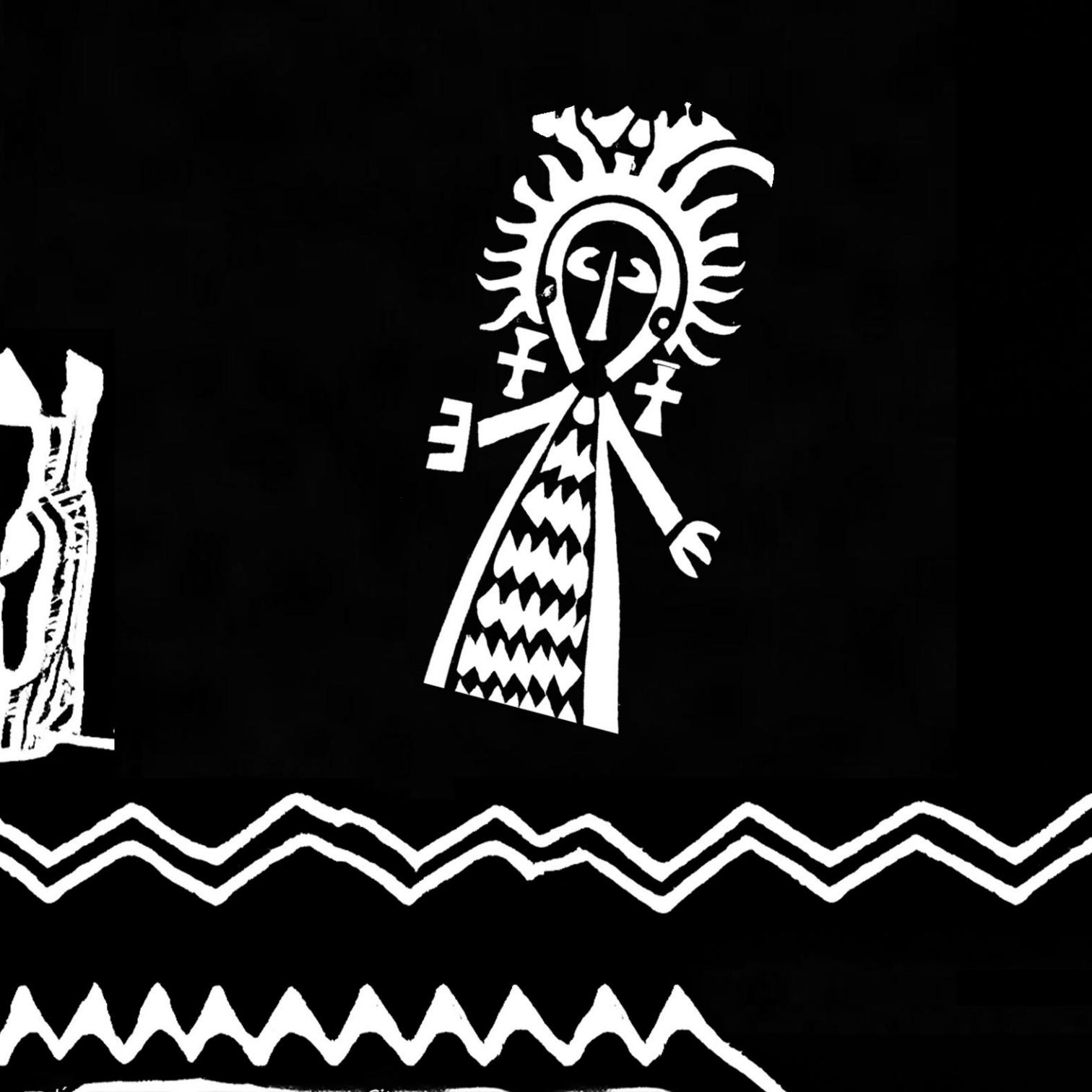
81 - Cf. SANTOS, José Eduardo Ferreira. O Acervo da Laje e as periferias insurgentes. **Arcos Design**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, pp. 20-36, fev 2021. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index> Acesso em 12 maio 2022.

82 - Cf. SANTOS, José Eduardo Ferreira. **Acervo da Laje**: memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia. São Paulo: Scortecci, 2014. Página 71.

83 - *Op. Cit.* Página 317.

84 - Cf. FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.





Produzido por



Escola Baiana de Comunicação  
Rua das Hortênsias, 696 - Pituba,  
Salvador/BA, 41810-010

Distribuído e comercializado por



AGBook do Brasil S/A  
Rui Barbosa, 468/472 – Bela Vista  
São Paulo/SP – 01.326-010

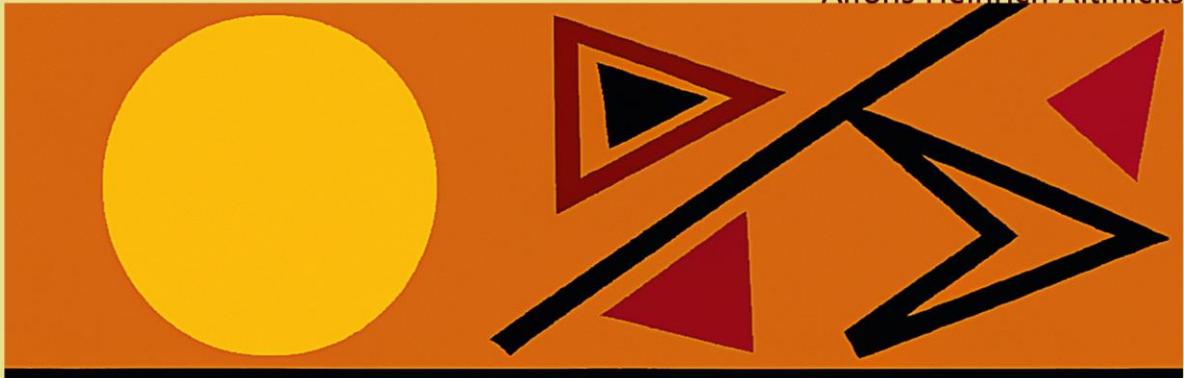
Impresso *on demand* por



Alphagraphics do Brasil S/A  
Av. Brig. Faria Lima , 2941 – Jardim Paulistano  
São Paulo/SP – 01.452-000

# CUSCUZ COM DENDÊ

Alfons Heinrich Altmicks



Com estilo único, mesclando o erudito e o popular, o acadêmico e o apócrifo, o clássico e o corriqueiro, "Cuscuz com dendê" convida-nos a embarcar em uma jornada inquietante pelas entranhas da cultura baiana, transitando entre a inesgotável fonte do Semiárido – de onde vem o cuscuz – e a portentosa tradição do Recôncavo Baiano – lambuzada de dendê.

Marcello Chamusca

