

Geuciane Felipe Guerim Fernandes
(Organizadora)

ARTE e CULTURA:

Desenvolvimento
intelectual e
cognitivo



Geuciane Felipe Guerim Fernandes
(Organizadora)

ARTE e CULTURA:

Desenvolvimento
intelectual e
cognitivo



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Arte e cultura: desenvolvimento intelectual e cognitivo

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte e cultura: desenvolvimento intelectual e cognitivo / Organizadora Geuciane Felipe Guerim Fernandes. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0488-0

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.880220909>

1. Artes. 2. Cultura. I. Fernandes, Geuciane Felipe Guerim (Organizadora). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br



DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

Uma das formas de promover o saber elaborado, consiste em viabilizar o acesso aos bens culturais produzidos pela humanidade. A obra “Arte e cultura: Desenvolvimento intelectual e cognitivo” tem como objetivo principal divulgar caminhos produzidos pela humanidade, por meio da cultura, arte, literatura e música.

O homem, portanto, resultado de um processo constante e inacabado se constrói por meio de suas relações históricas e culturais, mediadas pelo outro e por suas produções. Ao exteriorizar suas forças essenciais, a arte, fruto de toda a história da humanidade, possibilita ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior, por meio da capacidade de expressão e de objetivação das subjetivações humanas (DEBIAZI, 2013).

Dessa forma, os artigos reunidos apresentam a arte enquanto conteúdo clássico, capaz de fazer reviver grandes questões da humanidade e trabalhar questões fundamentais da vida e do desenvolvimento humano. Ao viabilizar importantes contribuições, a obra nos instiga a refletir e estabelecer relações significativas entre cultura, arte, literatura, música, em um constante processo formativo e educativo.

Agradeço a confiança para apresentar esta obra aos leitores

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

REFERÊNCIA

DEBIAZI, Marcia da Silva Magalhães. Estética marxista e educação: formação para a emancipação humana. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Unioste, Cascavel: PR, 2013. Disponível em: . Acesso em: 02 set. 2022.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
AS CONTRIBUIÇÕES DAS DIFERENTES DIMENSÕES DA ARTE NA PERSPECTIVA INFANTIL	
Isabelle Cerqueira Sousa	
Tatiânia Lima da Costa	
Cintia da Silva Soares	
Raimunda Cid Timbó	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209091	
CAPÍTULO 2	14
CULTURA POPULAR: UMA ANÁLISE CONCEITUAL PARA PESQUISA EM ENSINO E IDENTIDADES CULTURAIS	
Diego Romerito Braga Barbosa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209092	
CAPÍTULO 3	26
A VIDA EM ESPIRAL: UMA ANÁLISE DE UM CONTO DE GEOVANI MARTINS	
Alessandro Lasry	
Alex Moreira Carvalho	
Alicia Teixeira Sachs	
Isabella Lapoian Iervolino	
Thaís Mendes Sinibaldi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209093	
CAPÍTULO 4	38
CANÇÃO POPULAR E LITERATURA: O CASO DE JOÃO DO VALE	
Ludmila Portela Gondim Braga	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209094	
CAPÍTULO 5	47
O TOM DA IDEOLOGIA NA MÚSICA “AGUATEIRO”: REPRESENTAÇÕES E SIGNIFICADOS DO TRABALHO SALADERIL	
Henrique Pereira Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209095	
CAPÍTULO 6	60
BANDAS INSTRUMENTAIS NA REGIÃO DE MONTENEGRO: UMA PESQUISA DOCUMENTAL	
Cristina Rolim Wolffenbüttel	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8802209096	
SOBRE A ORGANIZADORA	77
ÍNDICE REMISSIVO	78

CAPÍTULO 1

AS CONTRIBUIÇÕES DAS DIFERENTES DIMENSÕES DA ARTE NA PERSPECTIVA INFANTIL

Data de aceite: 01/09/2022

Isabelle Cerqueira Sousa

Tatiânia Lima da Costa

Cintia da Silva Soares

Raimunda Cid Timbó

RESUMO: Este estudo tem como tema as contribuições das diferentes dimensões da Arte na perspectiva infantil: 0 a 3 anos. Teve como objetivo conceituar e perceber as diferentes dimensões da Arte e o que elas podem favorecer no desenvolvimento infantil. Nesse sentido, foi realizada uma pesquisa bibliográfica para analisar os autores que defendem o tema tais como: Andrade (2000), Duarte Jr. (1991), Colagrande (2010), Iavelberg (2003), Valladares (2008). A pesquisa evidenciou que a Arte convida para uma releitura do mundo e do ser humano, da própria vida. E ela não só contribui para a ampliação cultural, mas também favorece o potencial criador, o desenvolvimento cognitivo, a expressão e a sensibilidade. Mostrou a importância da Arte na Educação Infantil para a formação da personalidade e os reflexos no desenvolvimento com a ampliação de mundo. E a importância de suas diferentes dimensões: Arte-Educação, Arteterapia, que proporcionam vivências significativas e singulares para o ser humano.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Desenvolvimento Infantil, Educação.

ABSTRACT: This study focuses on the contributions of the different dimensions of art in children's perspective: 0 to 3 years. We aimed to conceptualize and understand the different dimensions of art and they can promote child development. In this sense, a literature search was performed to analyze the authors support the theme such as Andrade (2000), Duarte Jr. (1991), Colagrande (2010), Iavelberg (2003), Valladares (2008). The research showed that art invites to a rereading of the world and the human being, of life itself. And it not only contributes to the cultural expansion, but also favors the creative potential, cognitive development, expression and sensitivity. It showed the importance of Art in Early Childhood Education for the formation of personality and reflections on the development with the expansion of world. And the importance of its different dimensions: Art Education, Art Therapy, which provide significant and unique experiences for humans.

KEYWORDS: Art, Child Development, Education.

1 | INTRODUÇÃO

A arte favorece ao ser humano um encontro com a sua subjetividade, suas emoções, sonhos e percepções. É parte importante e fundamental para a construção de conhecimento e formação de seres mais sensíveis e conhecedores de suas capacidades.

Arte tem linguagem e diferentes dimensões, podemos destacar duas: dimensão pedagógica e a terapêutica. A primeira está voltada para as questões educacionais a outra

para a área terapêutica. No meio delas encontra-se o ser humano capaz de aprender e de construir conhecimento, pois está em contato diariamente com diferentes formas e maneiras de aprender e readaptações de conhecimentos já elaborados.

Então podemos gerar os seguintes questionamentos:

- Como as dimensões da Arte podem ajudar no desenvolvimento do ser humano?
- Por que trabalhar com Arte na Educação Infantil?
- Quais contribuições da Arte para o desenvolvimento da criança?

Nesse sentido nasceu esse artigo a fim de investigar essas questões nos embasando em uma busca através da pesquisa bibliográfica para contextualizar arte, revelar a dimensão pedagógica da Arte: Arte-Educação, expor a dimensão terapêutica da Arte: Arteterapia, e o Desenvolvimento infantil.

Teremos como objetivo geral, evidenciar as contribuições da arte em suas diferentes dimensões na perspectiva do desenvolvimento infantil – 0 a 3 anos. E como objetivos específicos, destacar os diferentes conceitos de Arte e suas diferentes dimensões; identificar os reflexos da Arte na perspectiva da Educação Infantil: 0 a 3 anos.

Então, faço um convite aos leitores para nos acompanharem pelos caminhos da Arte... Começando com a Arte: polissemia e complexidade na conceitualização, a dimensão pedagógica da Arte: Arte-Educação; a dimensão terapêutica da Arte: Arteterapia; Arte e desenvolvimento infantil com ênfase na idade 0 a 3 anos.

2 | ARTE: POLISSEMIA E COMPLEXIDADE NA CONCEITUALIZAÇÃO

Iniciaremos nosso estudo analisando os conceitos de Arte, sua função, importância e sua relação com o desenvolvimento humano. Dialogar e pesquisar sobre assuntos pertinentes a Arte exige dos envolvidos o conhecimento das inúmeras definições de Arte, suas funções e linguagens.

Podemos considerar conforme Rosa e Scaléa (2006, p. 13-14) que uma delas é

Em primeiro lugar, podemos definir arte? Muitos críticos e estudiosos já o fizeram. Trata-se dos “meios empregados pelo ser humano de maneira a aplicar seu esforço criativo e produzir obras que tenham apreciação estética”. (In: Dicionário de termos artísticos, p. 26). Ou como disse Caroline Grimshaw, a arte “É o conjunto de ideias resultantes da habilidade, imaginação e invenção do ser humano”.

O termo Arte também se refere ao conjunto de obras artísticas de um país, de um povo ou de uma época. Arte é a expressão dos sentimentos e sensações mais íntimos do ser humano, ela pode emocionar, intrigar, ensinar, cativar, proporcionar a resolução de conflitos pessoais e se tornar significativa na medida em que proporcionar uma reflexão crítica da realidade.

No entanto segundo Chauí (2000, p.348):

A arte não pode jamais ser a conceituação abstrata do mundo. Ela é percepção da realidade na medida em que cria formas sensíveis que interpretam o mundo, proporcionando o conhecimento por familiaridade com a experiência afetiva.

Ela não pode ser vista apenas como meio de representação, mas é também interpretação, expressão, criatividade que favorecem experiências com o sentir. “A arte permite que além de se despertar para sentidos diferentes, se perceba ainda o quão distante se encontra nossa sociedade de um estado mais equilibrado, lúdico e estético.” (DUARTE JR., 1991, p. 68)

Bosi (2003) evidenciando o pensamento de Luigi Pareyson traz que três momentos são decisivos para o processo criativo, são eles: o fazer, o conhecer e o exprimir, eles se dando de forma simultânea e constroem junto um conceito de Arte. Segundo ele, Arte é o fazer que envolve operações construtivas, é o ato de formar e transformar os signos da natureza e da cultura; Arte é conhecer, é o modo de representação que percorre um caminho cujo extremos se chamam naturalismo e abstração, Arte é um exprimir que é a projeção da vida interior.

A Arte tem linguagem, ou seja, “é uma forma de criação de linguagem – a linguagem visual, a linguagem musical, linguagem cênica, a linguagem da dança, a linguagem cenográfica, entre outras” (MARTINS, 1998, p.41). No entanto segundo Duarte Jr (1991) a arte não é linguagem no sentido da nossa linguagem conceitual, discursiva ou como forma de transmitir significados da linguagem, mas sim se exprimir sentimentos. A linguagem artística é o modo do homem refletir sobre sua presença no mundo, o homem ao utilizá-la demonstra que seu coração e sua mente estão dissolvidos em um só.

Assim,

Arte é um meio de expressão, de comunicação e de linguagem. É a troca de energia entre o criador e o objeto criado, expondo o não exprimível e, ao mesmo tempo, refletindo uma necessidade de transformação pessoal. A Arte pode orientar o desenvolvimento de criatividade, expandindo melhor suas necessidades. (VALLADARES, 1999, p. 21)

É através da Arte que construímos um olhar mais sensível e crítico para percebermos os vários significados dos elementos estéticos e do mundo. Nesse sentido, a Arte convida para uma releitura do mundo e do ser humano, da própria vida.

Isso por que

O universo da arte e da educação pode tornar as crianças mais atenta a detalhes de cenas do cotidiano, a estabelecer relações mais complexas sobre o mundo e a construir processualmente sua autonomia, o que, por conseguinte, tem implicações diretas com a formação integral do sujeito. (LUSTOSA, 2006, p.28)

Quando as suas inúmeras funções podemos destacar que

[...] a arte tem várias funções na sociedade e na cultura: interpretar o mundo;

provocar emoção e reflexão; expressar o pensamento e a visão do mundo do artista; explicar e refletir a história humana; questionar a realidade; representar crenças e homenagear deuses, ideias, pessoas, entre muitas outras. (OLIVEIRA, 2001, p. 19)

Sendo assim ela é necessária para que o homem se auto-defina e se compreenda para que possa conhecer e transformar o mundo.

Assim,

A arte, como quer que seja entendida, tem uma função extremamente importante e essencial para o desenvolvimento humano podendo fazer a integração de elementos conflitantes: impulso-controle, amor-acolhimento, versus ódio-agressividade, sentimento-pensamento, fantasia-realidade, consciente-inconsciente, verbal, pré-verbal e não verbal. A função das artes tem sido explicada dentro de diversas teorias e todas elas reconhecem nela uma qualidade integrativa inerente, um poder de unir forças oponentes dentro da personalidade. (ANDRADE, 2000, p. 34)

Significa dizer que a arte favorece um encontro do indivíduo em sua forma íntima e interior com o que existe no mundo exterior isso é a função psicológica da arte. Faremos a seguir um estudo sobre Arte-Educação e Arteterapia.

2.1 Dimensão pedagógica da arte: Arte-educação

Destacaremos agora os efeitos e contribuições da Arte-Educação para as práticas pedagógicas visando o desenvolvimento humano. Antes para melhor entendimento buscaremos algumas conceituações e faremos uma breve contextualização histórica.

Conforme Colagrande (2010,p.42)

A Arte-Educação compreende o papel de educar por meio da Arte. Educar é levar o indivíduo a conhecer, pensar, se apropriar e transformar. Arte vem do termo "ars", modo perfeito, modo excelente de fazer as coisas. Assim, a Arte-Educação tem o compromisso de transmitir o conhecimento da Arte, sua história e conduzir os alunos a experimentar a expressão por meios dos recursos artísticos.

Não significa dizer que Arte-Educação é a mera inclusão da Arte nos currículos escolares, ou até o treino de pessoas para serem artistas, nem tampouco a redução das aulas de Artes a simples manipulações de materiais. Mas deve ser visto segundo Duarte Jr. (1991) como um modelo educacional pautado na construção de um sentido pessoal e próprio para a vida de cada educando. Ainda destacando o mesmo autor, o que importa para a Arte-Educação não é o produto final obtido e sim os processos de criação. No entanto Santiago (2006) nos adverte que não devemos esquecer que para os alunos é importante ver seu resultado valorizado.

De acordo com França (2007, p.8)

[...] o que importa é a busca de todos para a conquista de um espaço significativo da arte no sistema educacional, iniciando pelo sentido da arte na vida de cada um de nós. Um sentido que vai além do mero fazer, nos

levando a acreditar que as mudanças de paradigmas no Ensino de Arte só serão possíveis se compreendermos o contexto histórico em que foram implementadas as reformas educacionais que os instituíram.

Quando o assunto é Arte-Educação, não podemos deixar de mencionar uma das pessoas responsáveis pelas modificações ocorridas na área aqui no Brasil, Ana Mae Barbosa pioneira com doutorado em Arte-Educação pela Universidade de Boston (EUA), sendo ela também a primeira a aplicar um programa sistematizado do ensino de Arte em museus (MAC). Autora da proposta triangular que implementou o ensino de Artes utilizando uma abordagem com tríplice ação: o FAZER artístico (criar), o VER (apreciar) e o CONTEXTUALIZAR (conhecer\conceituar).

Para Barbosa (1998) a escola poderia tornar possível o acesso à Arte para muitos estudantes isso porque sem ela não seria possível a construção da consciência de identidade social, as contribuições para o desenvolvimento psicomotor, o desenvolvimento da discriminação visual, complementa a comunicação entre professor-aluno.

A arte promove o desenvolvimento de competências, habilidades e conhecimentos necessários a diversas áreas de estudo; entretanto, não é isso que justifica sua inserção no currículo escolar, mas seu valor intrínseco como construção humana, como patrimônio comum a ser apropriado por todos. (IAVELBERG, 2003, p.9)

Podemos então evidenciar que “Arte-Educação é uma certa epistemologia da arte como pressuposto e como meio são os modos de inter-relacionamento entre a arte e o público, ou melhor, a intermediação entre o objeto de arte e o apreciador”. (Barbosa, 1998, p.32)

Colagrande (2010) destaca que tratar de Arte-Educação é evidenciar as fases do desenvolvimento humano com suas necessidades específicas de exploração para que na utilização de materiais nas aulas de Artes essas necessidades sejam contempladas, desenvolvidas de maneira correta para uma educação formadora.

A capacitação e formação dos educadores também são de grande importância, pois o favorecimento da Arte-Educação remete-nos ao desenvolvimento cultural, social e individual. Assim “o papel do arte-educador é vivenciar a Arte, apropriar-se dos recursos artísticos para poder ter segurança de transmitir essas vivências aos seus alunos” (COLAGRANDE, 2010, p.45)

Sobre o contexto histórico da Arte-Educação temos as aulas de Artes das Escolas antes das novas diretrizes eram voltadas para o artesanato ou para as cópias de desenhos prontos como podemos ver no PCN de Artes do MEC (Ministério de Educação).

A partir dos anos 80 constitui-se o movimento Arte-Educação inicialmente com a finalidade de conscientizar e organizar os profissionais resultando na mobilização de grupos de professores de arte, tanto da educação formal como na informal. O movimento Arte-Educação permitiu que se ampliassem as discussões sobre a valorização e o aprimoramento do professor, que reconhecia o seu isolamento dentro da escola e a insuficiência de

conhecimentos e competência na área. As ideias e princípios que fundamental a Arte-Educação multiplicam-se no país por meio de encontros e eventos promovidos por universidades, associações de arte-educadores, entidades públicas e particulares, com o intuito de rever e propor novos andamentos à ação educativa em Arte. (BRASIL, 1997, p.30)

Com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional Nº 9.394\96 a Arte passou a ser obrigatoriedade na Educação Básica. Mas ainda é necessário muito estudo e comprometimento dos envolvidos. Conforme Santiago (2006) o ensino de Arte deve ser significativo, contextualizado e crítico, sua metodologia deve contemplar o “ver arte (a estética), entender o lugar da arte na cultura e através dos tempos (história), julgar sobre as qualidades da arte (a crítica) e fazer arte (a produção).” (p.12)

Arte-Educação é a capacidade de aprendizado através da Arte, é Educação para reconhecimento da autonomia para o desenvolvimento e formação do ser humano crítico, para revelar e contemplar a subjetividade dos aprendizes.

2.2 Dimensão terapêutica da arte: Arteterapia

Discutiremos a seguir Arteterapia que visa a oferecer aos indivíduos meios para que se fortaleçam a partir de seu próprio processo criativo. Isso porque após termos discutido sobre Arte e Arte-Educação evidenciaremos agora a Arteterapia como uma abordagem terapêutica em Arte e seus reflexos como meio de superação da dor, dos conflitos e modos de aprendizagem. A arte em sua dimensão terapêutica, é uma área recente, que data do pós-guerra e que há muito caminho a ser traçado diante desse tema.

No que diz respeito à terapia Pain e Jarreau (1996, p.10) afirmam que “quanto ao sentido contemporâneo da palavra “terapia”, pode-se verificar que ele evita o prefix “psico”, como se arte tivesse, por ela mesma, propriedades curativas”. Essa dimensão terapêutica da arte surgiu com a Arteterapia, que é uma prática transdisciplinar com atuação no campo da saúde e da educação, com possibilidades de intervenções individuais e grupais. Ela ajuda na reorganização das emoções buscando a expressão artística levando ao autoconhecimento e superação de conflitos

Inicialmente sua prática foi construída no contexto da saúde, em íntima relação com a psiquiatria, o que levou ao desenvolvimento de um modelo de arte terapia construído a partir de uma lógica instrumental que submete a arte e os processos de criação a explicações teóricas referenciadas exclusivamente no modelo médico e psicológico. Apesar dos estudos terem sido voltados inicialmente para a prática psiquiátrica, como já havíamos citado, os pedagogos contribuíram de forma significativa dando os primeiros passos para a utilização da arte de forma terapêutica voltada para a infância.

De acordo com Andrade (2000) destacando o que ele diz sobre Arteterapia, na atualidade esses estudos vão além dos estudos psiquiátricos sendo aplicados métodos terapêuticos em diversos espaços de forma individual e grupal abrangendo desde o público infantil até adulto de forma breve ou em longa duração. Entendemos que “a Arteterapia

recebe inúmeras conceituações. Uma delas define-a como um processo terapêutico decorrente da utilização da arte, sendo esta entendida como representação da vida e um recurso mediador de interação com as pessoas.” (VALLADARES, 2008, p. 21).

Desta forma, a Arteterapia busca a reestruturação mental e emocional do indivíduo tendo seu foco para os processos individuais enfatizando a subjetividade. Portanto,

a Arteterapia é um caminho que auxilia o ser humano a explorar, descobrir e entender suas idéias e seus sentimentos, além de favorecer sua auto-estima, reduzir ansiedades e melhorar a sua qualidade de vida, pela promoção, prevenção e expansão da saúde. (Phillippini, 2005). (VALLADARES, 2008, p. 22).

A Arteterapia é um caminho para novas descobertas e possibilitar a visualização de conteúdos internos antes ocultos. Segundo Ormezzano (2011) o processo em Arteterapia se utiliza de diferentes linguagens artística, porém enfatizando as artes visuais “[...] a expressão plástica o permite expressar-se sempre de forma muito pessoal.” (COLAGRANDE, 2010, p.36)

O objetivo da Arteterapia é a recuperação da possibilidade de criar livre, levando a ativação de núcleos sadios, encontrando formas mais harmoniosas de se comunicar, se relacionar e estar no mundo levando ao crescimento cognitivo e emocional. “Considerando a Arteterapia em sua transdisciplinaridade, a concepção de ser humano aqui proposta é multidimensional, vendo o Ser na sua inteireza corpo-mente-espírito-sociedade-natureza-cultura.” (ORMEZZANNO, 2011,p.11)

A função do arte-terapeuta é

[...] é conduzir de uma maneira facilitadora a expressão não verbal do cliente para obter a imagem do inconsciente, tornando-a, assim, consciente. A elaboração dessa imagem após a leitura do trabalho desencadeia novas formas de expressão, amadurecimento e expandindo o que estava bloqueado. (COLAGRANDE, 2010, p.33).

Arteterapia contempla o ser humano por inteiro levando-o a conhecer seu mundo interno e social a fim de superar suas dificuldades e buscando desenvolve as relações interpessoais, a autoestima, a comunicação, o bem-estar pessoal, o autoconhecimento. Buscaremos agora destacar as contribuições da arte para o desenvolvimento infantil com ênfase na idade de 0 a 3 anos.

2.3 Arte e desenvolvimento infantil – 0 a 3 anos

Já conseguimos perceber que a Arte é um elemento importante na vida do ser humano. Destacaremos agora suas contribuições para o desenvolvimento infantil (0 a 3 anos) levando em consideração que as crianças iniciam o conhecimento sobre o mundo através dos cinco sentidos (visão, tato, olfato, audição, gustação), do movimento, do brincar, da curiosidade, da repetição, da imitação etc. Desenvolvimento físico, intelectual, emocional e social. E para tal a Arte serve como uma via para o desenvolvimento pleno da

criança.

A arte está para a criança como uma forma livre de experimentar a si mesma, a sua expressão, comunicação e descoberta de suas possibilidades de criação. Toda criança, assim que se vê diante de materiais gráficos, se põe a rabiscar, expandir-se, desenhar sem perguntar o que e como fazer isso. (COLAGRANDE, 2010, p.23)

Não estamos querendo aqui dizer que apenas a Arte tem o poder de dar plenitude a criança, pelo contrário ela ira possibilitar meios para que isso aconteça e até mesmo ser somada a outros aspectos como o espiritual.

No entanto compartilhamos do pensamento de que

[...] a arte contribui sim para uma formação de melhor qualidade e possibilidades. Isso não significa que todos deveriam ser artista, mas sim todos deveriam ter a oportunidade de experimentar a arte como uma maneira de expressão pessoal, autoconhecimento e sensibilização com o meio ambiente. (COLAGRANDE, 2010, p.24)

A criança de 0 a 3 anos está em desenvolvimento continuou devendo conquistar durante este período aquisições importantes para sua formação, como a marcha, a linguagem, a formação do pensamento simbólico e a sociabilidade.

É neste período que a criança experimenta o mundo através do brincar, desenvolve seu cognitivo através de suas vivências e interações com o outro, constrói sua autonomia e identidade, inicia a aquisição da linguagem. Um ambiente acolhedor, experiências diversas, estímulos e incentivos são elementos importantes para o desenvolvimento da criança bem como a Arte pois “[...] poderá enriquecer culturalmente a criança, assim como embelezar sua vida, fator determinante para o desenvolvimento da personalidade do indivíduo.” (FERREIRA, 2012, p.51)

A Arte favorece ainda a oportunidade da expressão de forma criativa por parte da criança de acordo com as etapas do desenvolvimento infantil correspondente a cada fase. Sobre este assunto discutiremos a seguir levando em considerações alguns pesquisadores que enfocaram o desenvolvimento infantil levando em consideração os benefícios da Arte.

São inúmeras as teorias do desenvolvimento humano em Psicologia. Dentre essas teorias algumas são de grande influência para a Educação e refletem a importância da Arte para o desenvolvimento humano. Enfatizemos neste estudo as teorias de Jean Piaget (1896-1980), de Lev Vygotsky (1896-1934) e de Howard Gardner que evidenciam a importância do desenvolvimento humano em Artes. Muitos outros estudiosos também contribuíram.

Jean Piaget (1896-1980) um cientista suíço que influenciou a educação por seus, sendo ele o precursor do construtivismo tendo como conceito de desenvolvimento humano a ideia de que é com os desafios que a criança evolui cognitivamente gerando o aprendizado.

Para Piaget o desenvolvimento humano se dá através de estágios e é construído a partir da interação entre o desenvolvimento biológico (intelectual) e as aquisições da

criança com o meio. O conhecimento se dá por meio das descobertas que a própria criança faz “relacionando-as com aprendizagens anteriores e atribuindo novos significados. (SANTOS, 2006, p.17)

Esse conceito reflete aspectos da Arte, pois

A arte, enquanto processo criador, é o elo que faz o ser humano ligar-se à vida. E a criança vai fazer suas produções artísticas e descobrir a alegria da criação da criação de arte quando o ambiente ou as pessoas souberem motivá-la.(FERRAZ E FUSARI, 1999, p.67).

Segundo Ferraz e Fusari (1999) Piaget chegou a explicar as diversas ordens de representação gráfica das crianças considerando que é a compreensão que elas têm do mundo e que são os reflexos do desenvolvimento intelectual. Ele incentivou a experimentação, a criação, a atividade lúdica e imaginativa que são elementos importantes para a Arte.

Lev Vygotsky (1896-1934) psicólogo bielo-russo, ícone da abordagem sociointeracionista, evidencia que o desenvolvimento humano “é um processo que se dá de fora para dentro. É no processo de ensino-aprendizagem que ocorre a apropriação da cultura e o conseqüente desenvolvimento do indivíduo.” (BOCK, 2002, p.124)

É o desenvolvimento que se dá em relação as trocas entre os parceiros, sociais, através de processos de integração e mediação. O homem é tido como um ser que se forma em contato com a sociedade. Com isso temos que,

O nível de desenvolvimento real caracteriza o desenvolvimento mental retrospectivamente, enquanto a zona de desenvolvimento proximal caracteriza o desenvolvimento mental prospectivamente. (VYGOTSKY apud PAGANOTTI 2011, p.89).

Significa que há uma diferença entre o que a criança já sabe e o que ainda não sabe, mas que já está próximo de saber com a mediação de alguém. Para Vygotsky a criança aprende para se desenvolver. No que diz respeito a Arte temos que:

Os estudos de Wallon e Vygotsky que encaminham concepções interacionista da produção do conhecimento da arte são, portanto, fundamentais para compreender-se como a criança faz a construção deste saber e, no caso do desenho, principalmente pela ênfase na representação e integração social. (FERRAZ E FUSARI, 1999, p.65).

Para Vygotsky a convivência do grupo social mais próximo é mediadora dos saberes em Arte e estética junto à criança. Ele também incentivou a percepção, a imaginação, a criação, meios importantes para a Arte.

E por fim, Howard Gardner (1943) cientista norteamericano que com sua teoria das inteligências múltiplas evidenciou que existem muitos tipos de inteligência que são desenvolvidas a partir de habilidades individuais, existem talentos diferentes para atividades específicas. Foi ele que deu maior ênfase ao desenvolvimento humano a partir da Arte.

Sua dedicação a Arte começou na infância e o influenciou a dar mais ênfase ao

assunto. Gardner (1997) enfatiza o desenvolvimento humano a partir do aspecto cognitivo e afetivo, segundo ele é a Arte quem proporciona de maneira integrada e entrelaçados meios para esse desenvolvimento. Assim Gardner (1997, p.59) evidencia que “certamente as artes são apreendidas pelo intelecto, mas com a mesma certeza elas provocam respostas afetivas e preocupam-se com a qualidade do sentimento.”

Sobre a discussão do desenvolvimento humano Gardner evidencia que a criança se desenvolve a partir do que ele chamada de “os três sistemas” internos

Esses sistemas podem ser chamados de *fazer*, *perceber* e *sentir*. Os resultados do sistema que faz são os *atos* ou as *ações*; os produtos do sistema que pertence são as *discriminações* ou *distinções*; os resultados do sistema que se sente são os *afetos*. Mais geralmente, as unidades básicas dos três sistemas podem ser chamadas de *padrões* ou *esquemas comportamentais*. (GARDNER, 1997, p.59).

Com isso percebemos que o sistema fazer se refere aos esquemas que o organismo é capaz de executar, o perceber significa aspecto do meio ambiente aos quais o organismo é sensível e o sentir é a experiência fenomenal ou de sujeito do organismo. Gardner (1997) enfatiza que “o desenvolvimento ocorre dentro do próprio meio, através de uma exploração e amplificação concretas de suas propriedades.” E aponta o necessário para acionar o desenvolvimento artístico:

[...] é a evolução e gradual interação dos três sistemas durante o período sensório-motor, do nascimento aos 2 anos de idade, e depois o emprego desses sistemas integrados pelo organismo nos anos posteriores ao período de bebê, no uso especializado de vários meios e elementos simbólicos.(GARDNER, 1997, p. 66),

Evidenciando que o processo se inicia na infância e continua por toda sua vida. Tornando necessário na infância o incentivo de atividades como a pintura, desenho, amassar e rasgar o papel, manipular a massinha, controle gestual, movimentos de pinça com os dedos, movimentos de equilíbrio diversos, tais como: emocional ou corporal, expressões críticas e reconhecimento de formas, tamanhos, texturas, movimentos e cores. Não só como meros estímulos ou manipulações, mas como o encontro de múltiplas possibilidades criativas de forma significativa, de qualidade e formadora do senso crítico. Deixando que a criança vivencie, ouse, tente e experimente. Demonstrando que as habilidades artísticas se apresentam a criança quando através de suas experiências ela torna suas ideias, sentimentos em um objeto material.

A Arte proporciona ainda seres humanos mais sensíveis, perceptíveis, observadores, criativos, críticos e ajuda na socialização. Ficando evidente sua importância para o desenvolvimento humano, pois conforme Coli (2006, p. 89) “Mário de Andrade disse uma vez que a Arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida”. Ela sempre esteve presente na vida humana desde os primórdios com o aparecimento de imagens desenhadas nas cavernas e sem ela seria difícil para o homem construir sua relação com

o mundo fazendo a releitura do mesmo e ainda “a Arte é, por conseguinte, uma maneira de despertar o indivíduo para que este dê maior atenção ao seu próprio processo de sentir”. (DUARTE JR. 1991, p. 66) Evidenciando que a arte favorece a relação do homem com o universo e consigo mesmo.

Contudo, a arte ajuda a transformar a vida de uma criança, ela vai além da parte de desenvolvimento pessoal.

A Arte, o processo de criação artística, costuma nos ajudar a reforçar nossos aspectos saudáveis. Ao criarmos, abrimos as portas de nossa sensibilidade, o que possibilita a construção de meios para a transformação pessoal. Transformação essa que caminha pelas trilhas do autoconhecimento e pela compreensão de nossas características próprias. (COUTINHO, 2009, p.49).

Conhecimento pessoal que nos ajudará a refletir sobre o que nos aprisiona ou nos impede de criar. A Arte deve ser vista como um meio de comunicação entre as pessoas, um meio de vida mais saudável. Arte significa meios para o desenvolvimento humano com mais qualidade de vida, significados, sensibilidade e criatividade. Assim para que essas práticas possam realmente favorecer o desenvolvimento da criança é necessário também a sua formação institucional que leva em consideração o papel da Escola na vida da criança.

A formação institucional da criança começa na Educação Infantil, conforme a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional N° 9.394/96 na seção II em seus artigos 29 e 30.

Art. 29. A Educação Infantil, primeira etapa da Educação Básica, tem como finalidade o desenvolvimento integral da criança de até 5 (cinco) anos, em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social, complementando a ação da família e da comunidade.

Art. 30. A Educação Infantil será oferecida em:

I – creches, ou entidades equivalentes, para crianças de até três anos de idade;

II – pré-escolas, para crianças de 4 (quatro) a 5 (cinco) anos de idade. (BRASIL, 1996, p.13).

O Ministério da Educação (MEC), em 1998, publicou o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, documento que aponta metas de qualidade para garantir o desenvolvimento das crianças na creche e na pré-escola. No volume 3 que trata do Conhecimento de Mundo é abordada as Artes Visuais que traz como objetivos para crianças de zero a três anos o seguinte:

A instituição deve organizar sua prática em torno da aprendizagem em Artes, garantindo oportunidades para que as crianças sejam capazes de: Ampliar o conhecimento de mundo que possuem, manipulando diferentes objetos e materiais, explorando suas características, propriedades e possibilidades de manuseio e entrando em contato com formas diversas de expressão artística;

Utilizar diversos materiais gráficos e plásticos sobre diferentes superfícies para ampliar suas possibilidades de expressão e comunicação. (BRASIL, 1998, p.95).

No referido documento é destacado ainda os conteúdos em Artes Visuais que estão divididos em dois blocos: o primeiro é o fazer artístico e o segundo trata da apreciação em Artes Visuais. Assim temos a importância da Arte para o ensino e para o favorecimento do desenvolvimento infantil levando em consideração suas diferentes dimensões.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tudo que foi discutido e evidenciado podemos destacar que Arte tem muitos conceitos e muitos sentidos, mas que Arte é a mais pura expressão do ser humano seja de seus sentimentos, sentidos e pensamentos. A Arte-Educação é um meio educativo que visa conhecimento, aprendizagem tendo como foco o desenvolvimento do grupo, mas educativo não no sentido apenas de educação formal, mas de forma bem ampla.

A Arteterapia é um meio terapêutico de restauração e reorganização do indivíduo com o foco nos processos individuais que também visa conhecimento e aprendizagem, mas de forma subjetiva. A relação da Arte-Educação com a Arteterapia é bastante tênue, pois elas buscam crescimento e desenvolvimento através de suas práticas.

A Arte favorece o desenvolvimento humano e tem reflexos importantes na vida das crianças na faixa etária de 0 a 3 anos ajudando na formação da personalidade bem como no potencial criativo dentre outros aspectos. Percebemos também a importância da Arte na Educação Infantil que vem contribuir para ampliação cultural das crianças bem como o desenvolvimento da sensibilidade, da expressão, da criatividade.

Esse estudo, além de ter servido como elemento investigador e científico, nos ajudou a perceber e confirmar que é esse caminho que devemos e queremos seguir para que possamos nos conhecer, fortalecer e nos desenvolver.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, L. Q. DE. **Terapias expressivas**: arte-terapia, arte-educação, terapia-artística. São Paulo: Vetor, 2000.

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino de Arte**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: arte. Brasília: MEC/SEF, 1997.

-----, Ministério da Educação e do Desp. **Referencial curricular Nacional para a Educação Infantil**. Secretaria Educação Fundamental. Brasília: 1998. v.1 e 3.

BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo. Editora Ática. 2003. Série Fundamentos.

COLAGRANDE, C. **Arteterapia na prática**: diálogos com a Arte-Educação. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2010.

COSTA, A. S. DA. Posso pintar o céu de verde e o sapo de azul? Reflexões sobre o ensino de artes. **Revista Vida e Educação**. Especial de Arte. P. 10-12, out./nov. 2006. Fortaleza/CE.

CHAUÍ, M. **Convite a filosofia**. Editora Ática. São Paulo. 2000.

DUARTE, JR. J. F. **Por que arte-educação?** 6ed. Campinas, SP: Papyrus, 1991. (Coleção Ágere).

FERRAZ, M. H. C. DE T. e FUSARI, M.F DE R. **Metodologias do ensino de Arte**. São Paulo: Cortez, 1999. 2ed. (Coleção magistério. 2º grau. Série formação de professores).

FERREIRA, A. **A criança e a arte: o dia a dia na sala de aula**. 4 ed – Rio de Janeiro: Wak Ed., 2012.

GARDNER, H. **As artes e o desenvolvimento humano: um estudo psicológico artístico**. trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

IAVELBERG, R. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

MARTINS, M. C., PICOSQUE, G. e GUERRA, M. T. T. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo**. São Paulo: FTD, 1998.

ROSA, N. S. S. e SCALÉA, N. S. **Arte-educação para professores: teorias e práticas na visitação escolar**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.

VALLADARES, A. C. A. **A arteterapia humanizando os espaços de saúde**. São Paulo: Casapsi Livraria, Editora e Gráfica, 2008 – (coleção arteterapia/ coordenação Cristina Dias Alessandrini).

CAPÍTULO 2

CULTURA POPULAR: UMA ANÁLISE CONCEITUAL PARA PESQUISA EM ENSINO E IDENTIDADES CULTURAIS

Data de aceite: 01/09/2022

Diego Romerito Braga Barbosa

Divino de São Lourenço, ES
<http://lattes.cnpq.br/8542047445201149>

RESUMO: Inserido na pesquisa sobre o ensino de história na educação básica no Brasil e nos questionamentos teóricos e conceituais levantados na última década, a partir da atenção dada aos conteúdos de história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas no ensino regular, traz um esboço dos quadros conceituais historiográficos e antropológicos oriundos da história cultural e dos estudos culturais já consolidados no campo acadêmico, no que diz respeito aos conceitos de cultura e às abordagens historiográficas sobre as culturas populares.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular (conceito); culturas populares; história cultural.

ABSTRACT: Inserted in the research of the teaching of history in basic education in Brazil and in the theoretical and conceptual questions raised in the last decade, from the attention given to the contents of African, Afro-Brazilian and indigenous history and cultures in regular education, it brings an outline of the historiographical and anthropological conceptual frameworks from cultural history and cultural studies already consolidated in the academic field, with regard to the concepts of culture and historiographical approaches to popular cultures.

KEYWORDS: Popular culture (concept); popular

cultures; cultural history.

1 | INTRODUÇÃO

A obrigatoriedade do ensino de história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas a partir da aprovação da Lei 10.639/2003 e, posteriormente, da Lei 11.645/2008 que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei 9.394/1996), constitui um marco nas políticas públicas para a promoção da igualdade racial e da educação para as relações etnicorraciais no Brasil. Resultante da longa atuação dos movimentos sociais organizados em torno das questões etnicorraciais, dos direitos dos povos tradicionais e originários e dos direitos humanos, as leis acima referidas vêm recebendo o aporte de diversos pareceres do Conselho Nacional de Educação e diretrizes do Ministério da Educação com vistas também à construção da educação escolar quilombola e da educação escolar indígena.

Na proposta por esse reposicionamento da percepção dos sujeitos e temporalidades na história ensinada, mantém-se a atualidade da crítica realizada por Bittencourt ao “[...] ensino de História que se fundamenta na construção de um tempo histórico homogêneo, determinado pelo eurocentrismo e sua lógica de periodização baseada no sujeito histórico Estado-nação [...]” (1997, p. 23) e abre-se espaço para a percepção histórica intercultural no ensino básico, tendo a

interculturalidade como “[...] algo inserido numa configuração conceitual que propõe um giro epistêmico capaz de produzir novos conhecimentos e outra compreensão simbólica do mundo, sem perder de vista a colonialidade do poder, do saber e do ser [...]”, como expresso por Oliveira e Candau (2010, p. 27).

Buscando maior inserção nas perspectivas teóricas que orientam debates e pesquisas sobre a abordagem histórica cultural e no ensino de história das culturas, trabalharemos neste texto com algumas referências já consolidadas no campo acadêmico, com foco, sobretudo, nos autores da corrente denominada nova história cultural, em diálogo com algumas referências dos estudos culturais. Pretendemos assim ter maior clareza dos conceitos de *cultura* e termos como *popular*, *comum* e *subalterno*, comumente utilizados por esta historiografia para identificar grupos sociais não hegemônicos. Após uma rápida contextualização em torno da retomada da história cultural pós década de 1960, tentaremos desenvolver um quadro conceitual a partir de obras de quatro historiadores: Carlo Ginzburg, Peter Burke, Robert Darnton e Edward Palmer Thompson. Observaremos alguns apontamentos e opções conceituais desses autores em relação à abordagem cultural nas pesquisas históricas. Por fim, abordaremos o pensamento do antropólogo Nestor Garcia Canclini a respeito das *culturas populares* no contexto das relações de poder percebidas nas sociedades capitalistas globalizadas.

2 | A HISTÓRIA CULTURAL E A “VIRADA” PÓS DÉCADA DE SESENTA

Peter Burke, em seu trabalho *O que é história cultural?*¹, apresenta um rico panorama da abordagem cultural na produção historiográfica, as principais referências teóricas e metodológicas em cada período, além das influências trazidas dos estudos folclóricos e dos debates travados com os estudos culturais contemporâneos, influenciados, sobretudo, pela antropologia e pelos estudos linguísticos. Para além de uma genealogia da história cultural, o historiador britânico aponta problemáticas às abordagens da história cultural em suas diversas correntes teóricas, assim como elogia os avanços metodológicos nos estudos históricos graças aos debates promovidos entre historiadores culturais. No entanto, uma consideração de grande pertinência é apresentada na conclusão do volume que nos servirá como orientação inicial:

No entanto, não defendi aqui – e, na verdade, não acredito – que a história cultural seja a melhor forma de história. É simplesmente uma parte necessária do empreendimento histórico coletivo. Como suas vizinhas – história econômica, política, intelectual, social e assim por diante – essa abordagem ao passado dá uma contribuição indispensável à nossa visão da história como um todo, “história total”, como dizem os franceses. (BURKE, 2005, p. 163).

1 Burke, P. *What Is Cultural History?*. 2004. [As referências originais das obras citadas, foram retiradas da lista de referências apresentadas por Burke (2005, p. 179-182) ou da ficha catalográfica das próprias obras e constarão em nota de rodapé como forma de diferenciação das edições posteriores por nós utilizadas no trabalho, que constam nas referências bibliográficas ao final deste trabalho].

Longe de refazer a história da história cultural, como feito por Burke, nos deteremos brevemente na retomada do tema “cultura” pela historiografia ocidental na década de 1960, após certo predomínio das análises políticas e econômicas no período que sucede à Segunda Guerra Mundial, e a sua perceptível ascensão como opção de abordagem a partir da década de 1970 com o movimento que o autor chama de “virada cultural”. Movimento este, menos caracterizado enquanto formação de um grupo coeso que pelo vertiginoso aumento das pesquisas e publicações de historiadores culturais, sobretudo na Inglaterra e Estados Unidos. Como apontado pelo autor, na França houve um relativo abandono da abordagem cultural até mais recentemente em detrimento de outras categorias afins como “*civilisation, mentalités collectives e imaginaire social*”, amplamente trabalhadas e amadurecidas durante mais de três gerações de historiadores em torno da revista *Annales* (ibidem, p. 11).

A chamada “retomada da década de 1960” da história cultural é apresentada por Burke como marcada pela publicação de *História Social do Jazz*², de autoria do historiador Eric Hobsbawm, mas publicado em 1959 sob o pseudônimo de Francis Newton, e com a publicação de *A formação da classe operária inglesa*³ em 1963, da autoria de Edward Palmer Thompson, ambos autores marxistas e, em algum momento de suas trajetórias, militantes do Partido Comunista da Grã-Bretanha. Também neste momento há o surgimento do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, organizado e dirigido pelo teórico e sociólogo jamaicano-britânico Stuart Hall. Além do modelo de referência do Centro de Estudos Culturais, Burke (2005) propõe outras motivações à aproximação desses intelectuais marxistas em torno da abordagem cultural, como uma reação às limitações das abordagens culturais anteriores, estas excludentes e restritas às classes dominantes e à cultura oficial, além de estarem também reagindo às limitações das abordagens político-econômicas, que excluíam o elemento cultural, posto pelo marxismo ortodoxo como de menor relevância por estar localizado na superestrutura (ibid., p. 29 et seq.).

3 | DO CULTURAL AO POPULAR: QUADRO CONCEITUAL

Leitura obrigatória para inserção na temática dos estudos culturais no Brasil, *Cultura: um conceito antropológico*⁴ traz – assim como a obra de Burke para a história cultural – uma rica aproximação com a antropologia cultural, suas diversas correntes e concepções a respeito da cultura, enquanto definição conceitual e objeto de estudos na prática do trabalho antropológico e das demais ciências humanas que se voltam para essa abordagem. Nessa obra Laraia (2001) apresenta, de maneira sucinta, a classificação elaborada por Roger Keesing que agrupa as diferentes correntes e abordagens da antropologia cultural em

2 HOBBSAWM, E. *Jazz Scene*. 1959 [*História social do jazz*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990].

3 THOMPSON, E. P. *Making of the English Working Class*. 1963.

4 LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

duas grandes linhas. Na linha Neo-evolucionista encontram-se as correntes evolucionistas, de influência das ciências biológicas, materialistas, marxistas e pós-marxistas, enquanto na linha denominada Idealista, encontram-se as correntes cognitivistas, estruturalistas e aquelas influenciadas pela perspectiva durkheimiana a respeito do simbólico. Tal esquema nos servirá, em linhas gerais, para identificar as diferentes referências conceituais utilizadas por historiadores culturais.

Fizemos, nesse intento, a opção por quatro obras centrais na abordagem histórica cultural e daquilo que seus autores tratam por “cultura popular”, “cultura do homem comum” dentre outros termos para definir a cultura de grupos sociais não-hegemônicos: *O queijo e os vermes*⁵ do historiador italiano Carlo Ginzburg; *Cultura popular na Idade Moderna*⁶ do britânico Peter Burke; *O grande massacre dos gatos*⁷ do historiador estado-unidense Robert Darnton; *Costumes em comum*⁸ do também britânico E. P. Thompson. Por se tratarem de obras de grande relevância historiográfica, além do que, resultam de pesquisas em torno das culturas européias pré-industriais, não adentraremos naquilo que constitui o âmbito diegético⁹ dessas obras, detendo-nos apenas nas definições conceituais acima identificadas

Em nossa observação à obra de Ginzburg, percebemos que o autor se refere à cultura comparando esta à linguagem. “[...] Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um [...]” (2006, p. 20). Utilizando a alegoria da jaula/estrutura, sendo esta, no entanto, flexível, a cultura para Ginzburg constitui elemento condicionante da experiência, podendo oferecer um horizonte de “possibilidades latentes”, conquanto os sujeitos se apropriem dos elementos à sua disposição, o que explica a situação-caso de Menocchio, o moleiro friulano acusado de heresia pela Inquisição, que constitui objeto central em *O queijo e os vermes*:

[...] Em poucas palavras mesmo um caso-limite (e Menocchio com certeza o é) pode se revelar representativo, seja negativamente – porque ajuda a precisar o que se deva entender numa situação dada, por “estatisticamente mais freqüente” – seja positivamente – porque permite circunscrever as possibilidades latentes de algo (a cultura popular) que nos chega apenas através de documentos fragmentários e deformados, provenientes quase todos de “arquivos de repressão” (ibid, p. 21).

Ginzburg compreende a distância entre a cultura das classes dominantes e a cultura das classes subordinadas pelo viés dos *desníveis culturais* no interior das “chamadas sociedades civilizadas” (ibid., p. 12). Canclini (1983) observa que o conceito de *desníveis*

5 GINZBURG, C. *Il formaggio e I vermi*. 1976.

6 BURKE, P. *Popular Culture in Early Modern Europe*. 1978.

7 DARNTON, R. *Great Cat Massacre*. 1983.

8 THOMPSON, E. P. *Customs in Common*. 1991.

9 Tomamos emprestado o termo âmbito diegético dos estudos sobre narrativa literária e cinematográfica, para se referir ao tempo-espaço no qual se desenvolve a narrativa. Neste caso, as narrativas historiográficas, no que se refere à dimensão tempo-espaço do objeto da pesquisa dos autores, têm por âmbito diegético o continente europeu pré-industrial. Mais sobre o tema em: FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

culturais foi trazido aos estudos culturais pelo antropólogo italiano Alberto Cirese, quando este utilizou a teoria de classes do teórico marxista Antonio Gramsci na antropologia cultural. Ao considerar as contribuições de Cirese à antropologia cultural, com destaque à utilização do pensamento de Gramsci, Canclini desenvolve também uma crítica à categoria de *desníveis culturais*, alegando que

[...] Falar de níveis que estariam em diferentes alturas nos parece demasiado estático, tratando-se de um conceito pouco pertinente para dar conta das *desigualdades* e *conflitos* que inter-relacionam permanentemente as culturas populares com as culturas hegemônicas. Este vocabulário leva-o a designar como “processos de descida” e de “subida” o que as mensagens e produtos ao passar de um desnível a outro, o que - por mais advertência que se façam - conota uma hierarquização inaceitável (1983, p. 47 et seq).

Ginzburg (2006) questiona outros conceitos gramscianos, como o de “classes dominantes” e “classes subalternas”, no que toca à subordinação de uma classe a outra e à efetividade de “conteúdos alternativos” na lógica inversa, ou seja: até que ponto as classes subordinadas produzem subordinação às classes dominantes? E embora Ginzburg utilize o conceito de *desníveis* do modo hierarquizado, ao trazer a contribuição do teórico russo Mikhail Bakhtin por via do conceito de *circularidade cultural*, Ginzburg atribui dinâmica à forma como os diferentes níveis culturais se interrelacionam, identificando no discurso do moleiro Menocchio o resultado de “[...] um relacionamento circular feito de influência recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]” (2006, p. 10).

O historiador italiano opta pelo conceito de “cultura popular” – que no caso de Menocchio pode ser ainda mais especificado como “cultura camponesa” – frente ao conceito de “mentalidade” popular ou coletiva. Considera o termo “mentalidade”, da forma como utilizado pelos historiadores das mentalidades, como composto de elementos inertes e generalizantes, operando com uma perspectiva de análise interclassista, enquanto o conceito de “cultura popular” lhe permite desenvolver uma análise classista, que constitui uma perspectiva de recorte preferível ao recorte interclassista. O autor ainda reitera a rejeição por generalizações em sua opção conceitual, utilizando o *popular* apenas como recorte de abordagem, identificado com uma visão de mundo cujas “[...] raízes de suas afirmações e desejos estão fincadas muito longe, num estrato obscuro, quase indecifrável, de remotas tradições camponesas” (ibid., p. 23).

Burke (1989), em seu prólogo à edição de 1978 de *Cultura popular na Idade Moderna* definiu o que seria esse elemento *popular*, também identificado como “artesãos e camponeses”, mas no qual se incluía todos os segmentos sociais que não constituíam as elites, como “[...] mulheres, crianças, pastores, marinheiros, mendigos e os demais grupos sociais [...]” (1989, p. 15). Burke também associou esses segmentos sociais ao conceito gramsciano de “classes subalternas”, identificando a *cultura popular* em seu recorte de abordagem, pelo que ele considerou como “negativas”: *cultura não-oficial, cultura da não-*

elite. Naquele momento, Burke traz a seguinte definição de cultura: “[...] ‘um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados’. A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele [...]” (ibid., loc. cit.). Todavia, no prefácio à edição brasileira de 1989¹⁰, o autor traz uma série de novos questionamentos e críticas ao conceito de *cultura popular* como utilizado anteriormente, às quais soma os questionamentos de outros autores levantados após a publicação da primeira edição da obra em 1978.

A primeira observação constitui uma espécie de recomendação na utilização de “culturas populares”, no plural, de forma a reduzir o caráter homogeneizante do termo singular “cultura popular”, ou mesmo a substituição por outra expressão, como “cultura das classes populares” utilizada por Ginzburg e Mandrou. Em seguida, retoma a importância de Bakhtin para a percepção das interações entre as “culturas do povo” e as “culturas da elite”, apontando a indefinição das fronteiras que separam uma e outra cultura e sugerindo aos novos pesquisadores a opção pelos estudos com foco nos processos de interação entre um e outro estrato cultural (BURKE, 1989, p. 20 et seq.).

Em Darnton (1986) as referências conceituais estão mais difusas e, sobretudo, relacionadas de forma comparativa aos historiadores das mentalidades, uma vez que seu trabalho *O grande massacre dos gatos* adentra o campo da historiografia francesa ao tentar estabelecer uma “história etnográfica” do Antigo Regime. Para o historiador estadunidense, a história cultural é tanto similar à história das mentalidades francesa, quanto, em sua maneira de operar em relação às “culturas exóticas”, ao fazer do antropólogo, conforme esclarece:

[...] Enquanto o historiador das idéias esboça a filiação do pensamento formal, de um filósofo para outro, o historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmogonia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento. Não tenta transformar em filósofo o homem comum, mas ver como a vida comum exige uma estratégia [...] (DARNTON, 1986, p. 14).

O que tratamos até agora por *cultura popular*, para Darnton se expressaria nas mentalidades e comportamentos do “homem comum”, dos camponeses, dos escritores e filósofos, ora laureados, ora marginais e também da burguesia ascendente, freqüentadora dos cafés e dos salões de festa. Darnton não faz a diferenciação “classista” entre *cultura das elites* e *cultura popular* presentes nas obras de Burke (1989) e Ginzburg (2006), mas, assim como estes historiadores, desenvolve uma relação de associação constante entre os conceitos de *cultura*, *linguagem* e *significação*, como expresso por Darnton:

[...] Cada qual à sua maneira entre tribos diferentes, habitualmente procuram ver as coisas do ponto de vista do nativo, para entender o que ele quer dizer

10 BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Tradução: Denise Bottman. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

e para procurar as dimensões sociais da significação. Trabalham a partir da crença de que os símbolos são partilhados, como o ar que respiramos ou, para adotar sua metáfora favorita, a língua que falamos (1986, p. 333).

Darnton destaca algumas contribuições teóricas importantes para a história das mentalidades e da cultura. A primeira é a ampliação da noção de temporalidade a partir de Braudel¹¹. Diferentemente da história política, que possui uma maior clareza em relação a marcos temporais, geralmente políticos e bélicos, uma abordagem sobre aspectos culturais deve estar atento a longas durações e manutenção de certas formas de pensamento, mesmo enquanto outros processos históricos e sociais ocorrem (DARNTON, 1986, p. 40). Atenta também à importância do senso comum enquanto “[...] elaboração social da realidade, que varia de cultura para cultura [...]” (ibid., p. 39).

Thompson, por sua vez, apresenta uma associação do termo *costume* ao direito consuetudinário da Inglaterra pré-industrial, sendo compreendido como elemento legal e regulador das relações entre as pessoas e orientadoras dos direitos destas dentro das relações tradicionais vigentes. Relacionada à perceptível perda de validade na regulamentação das relações de trabalho que o *costume* sofre na passagem do século XVIII para o XIX está o afastamento entre as “culturas patrícias” e “culturas plebéias”. Desta forma, o autor propõe que

[...] Longe de exibir a permanência sugerida pela palavra “tradição”, o costume era um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentavam reivindicações conflitantes. Essa é uma razão pela qual precisamos ter cuidado quanto a generalizações como “cultura popular”. Esta pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados”¹². Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo o nacionalismo, a consciência de classe, a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto (THOMPSON, 1998, p. 16).

Thompson (1998), portanto, põe sob alerta não somente o termo “cultura popular”, como também o conceito de *cultura* apresentado por Burke (1989) e Darnton (1986) – ambos influenciados pelo “sistema de formas simbólicas” de Geertz, como explicitado por Burke (2005, p.52) – chegando à crítica do próprio conceito de *cultura* em suas características generalizantes e consensuais na abordagem da pesquisa historiográfica

11 BRAUDEL, F. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 1969.

12 P. Burke. *Popular culture in early modern Europe* (1978). Prefácio citando A. L. Kroeberg e C. Kluckhohn. *Culture: a critical review of concepts and definitions* (Nova York, 1952) [nota da citação].

No entanto, mais do que eliminar as possibilidades de uso dos conceitos de *cultura* e *cultura popular*, Thompson os problematiza e propõe seu redimensionamento frente a uma rigorosa contextualização histórica. A exemplo dos termos por ele utilizado – “cultura patricia” e “cultura plebéia” – atenta às características ambíguas e aparentemente contraditórias presentes em cada um e a possibilidade de crítica à qual as categorias por ele adotadas também estão sujeitas. Por fim, propõe o uso destes termos de forma mais vaga e descritiva do que como condicionante de análise, observando que

[...] Afinal de contas, há outros termos descritivos que são moeda comum, tais como “sociedade”, “política” e “economia”. Não há dúvida de que eles merecem um escrutínio minucioso de tempos em tempos, mas se tivéssemos que fazer um exercício rigoroso de definição cada vez que quiséssemos usá-los, o discurso do conhecimento se tornaria bastante complicado (THOMPSON, 1998, p. 22).

Uma importante referência que Thompson (1998) traz para o desenvolvimento de uma crítica ao uso de forma generalizante de um determinado recorte cultural vem de Gramsci, sobretudo em sua identificação da multiplicidade de consciências e moralidades nos indivíduos e, conseqüentemente, nas identidades coletivas. No que toca às moralidades, Gramsci identifica em cada sujeito uma “moralidade popular” e uma “moralidade oficial” Enquanto a última é resultante das regras vigentes às quais os indivíduos estão submetidos, a primeira vincula-se às “tradições folclóricas” herdadas do passado. Outro elemento da teoria de Gramsci discutida por Thompson é a “filosofia espontânea” dos sujeitos. Esta filosofia teria três origens: na linguagem, oriunda das noções, concepções e conceitos inerentes ao uso linguístico; no senso comum, por via da construção do conhecimento pela *práxis* e pela troca de experiências com outros sujeitos nos diversos espaços da vida social, trabalho etc.; a terceira origem estaria no conhecimento folclórico e religioso popular. Essa “filosofia espontânea” consistiria em uma construção individual, mas também coletiva, que se vincula estreitamente a duas “consciências teóricas” que cada sujeito possui: uma vinculada ao saber herdado tradicionalmente e outra à experiência geradora do senso comum. Thompson traduz essas “consciências” como dois aspectos de uma mesma realidade: a “conformidade com o *status quo*” e a “experiência da exploração” compartilhada socialmente e consolidada no senso comum, da qual se originam as críticas aos elementos exploradores oriundos das “classes empregadoras” (1998, p. 20).

4 | CANCLINI: QUANDO O CULTURAL TAMBÉM É O POLÍTICO

Em *As culturas populares no capitalismo*¹³, o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini traz a contribuição do pensamento latino-americano à abordagem cultural, apresentando com clareza suas referências teóricas vinculadas ao pensamento marxista, tendo em Gramsci e Bourdieu seus principais interlocutores. Crítico das correntes

13 CANCLINI, N. G. *Las culturas populares en el capitalismo*. 1982.

funcionalistas (Malinowski; Radcliffe-Brown; Evans-Pritchard), estruturalistas (Lévi-Strauss) e do culturalismo norte-americano (Ruth Benedict; Herskovits), por não colaborarem na construção um saber “universal” que não imponha os padrões de uma cultura a todas as demais, ou caiam em um completo relativismo, o autor afirma que

[...] a omnideterminação sincrônica da estrutura não está muito longe da teoria do consenso e da interdependência harmônica das funções nas outras duas teorias. As três deste modo tornam-se incapazes de pensar as transformações e os conflitos. O pensamento liberal joga o xadrez com peças distintas e mediante estratégias variadas, mas as ordena engenhosamente de modo que o funcionalismo, o culturalismo e o estruturalismo sejam somados ao final, “visando a formação de uma combinação favorável” (CANCLINI, 1983, p. 25).

Canclini (1983) propõe que ao fazer apologia a um pensamento de igualdade entre culturas e ao “criar a ilusão” de que todos podem usufruir da cultura dominante, o pensamento moderno desarticula qualquer tentativa de desenvolvimento autônomo das *culturas populares*, reorganizando-as em função da lógica capitalista, o que explica a espetacularização de ritos e tradições indígenas e populares, rurais ou urbanas, que convertem os objetos produzidos pelas culturas populares em mercadorias, desprovidas de outros sentidos que não o do consumo. Frente ao problema da “corrosão” das *culturas populares*, o autor expande a problemática questionando o futuro de “todas as culturas”, no que diz respeito às imagens, valores e sistemas de pensamentos.

No plano conceitual, o antropólogo utiliza o termo *cultura* para defini

[...] a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido” (CANCLINI, 1983, p. 29).

Para Canclini (1983) toda “produção de sentido” está inserido em estruturas e condições materiais, sendo assim, afirma a indissolubilidade entre os elementos ideais e a materialidade, que, enquanto categorias de pensamento, podem ser isolados para melhor compreensão, mas que, todavia, não constituem elementos dissociados na realidade social. Propõe também que as culturas não são mera representação da produção e reprodução da vida em sua materialidade, mas que toda produção de materialidade está carregada de sentido cultural, assim como toda produção cultural encontram sentido na materialidade social que a produziu. Nesse sentido, as *culturas populares* estariam mais próximas dessa possibilidade de constatação, uma vez que seu cotidiano está quase todo imerso no trabalho material.

Embora o autor utilize ora o termo de “culturas subalternas”, ora “culturas tradicionais” ou “orais” para diferenciar as culturas camponesas-artesãs que constituem seu objeto de estudo das outras culturas, ocidentalizadas, identificadas pelo autor como “modernas”, estes termos expressam aspectos do que seriam as *culturas populares*, propondo por sua

definição qu

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (ibid., p. 42, grifo do autor).

Identifica que tais culturas são constituídas por dois espaços: o primeiro espaço corresponde ao das práticas profissionais, familiares, comunicacionais e outras vinculadas à organização da vida no sistema capitalista; o segundo espaço está nas “práticas e formas de pensamento” vinculadas à concepção e expressão da realidade e de seu lugar social. O autor observa que o *popular* reside mais como “posição” e “prática” dos sujeitos que na produção de objetos que possam ser considerados oriundos da “cultura popular” e, no que diz respeito ao caráter de transformação das culturas, afirma

[...] Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com afeição; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (CANCLINI, 1983, p. 135).

O caráter orgânico do pensamento do antropólogo argentino acompanha toda a sua construção teórica e seus estudos das manifestações culturais das comunidades camponesas-artesãs indígenas de Michoacán, no entanto, emerge de forma mais evidente em seus apontamentos sobre as políticas voltadas para as culturas populares. Posicionando-se em favor de políticas culturais populares que coloquem os sujeitos das culturas populares nos centros das tomadas de decisão, Canclini observa ainda em relação às políticas culturais que

[...] As tarefas necessárias excedem a um simples ‘resgate’ das estruturas coletivas e das tradições indígenas ou a um tímido respeito à autonomia étnica ou mesmo ao desenvolvimento de cooperativas ou de lutas locais. [...] Isto significa que os grupos étnicos, a partir de uma adequada caracterização da sua dominação, devem atribuir um sentido anticapitalista (e não simplesmente anticolonialista) a suas lutas e que os partidos políticos e os movimentos sindicais deve reconhecer na opressão étnica e nos conflitos culturais o seu caráter de problema específico, caráter que frequentemente é descuidado (1983, p. 143).

A atenção ao caráter político – que também é econômico e social – das *culturas populares* conforme levantado pelo autor, aponta para as afirmações identitárias enquanto elementos de transformadores de sentido e coesão social, que resulte posicionamento frente aos “conflitos de classes” e às condições de exploração na qual esses grupos vivem. A simples conservação dos objetos, organização social e formas estéticas destituídas de sentido, onde supostamente estaria arraigada a “identidade étnica” de um grupo, para Canclini, é um erro de “distorção que caracteriza os folcloristas conservadores” (ibid., p. 79).

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de desenvolvermos qualquer conclusão definitiva em relação aos conceitos, usos e perspectivas teóricas da abordagem cultural, seja na historiografia acadêmica, seja no ensino de História, reiteramos nosso objetivo inicial de desenvolver um breve debate conceitual entre autores que, dialogando entre si e no desenvolvimento do fazer historiográfico, contribuíram para a ampliação do conceito de *cultura* e também dos questionamentos em torno de sua utilização. Alguns desses questionamentos não devem ser perdidos de vista.

Voltando à temática dos conteúdos de história e culturas afro-brasileiras, africanas e indígenas, podemos retomar como exemplo, o questionamento da “generalização” que o conceito de *cultura* e seus termos resultantes dos seus desdobramentos de abordagem – *culturas orais*, *culturas tradicionais*, *culturas populares*, dentre outros – trazem em si. Nesse caso, ficam outros questionamentos, que seriam: essa generalização é prejudicial ao estudo das culturas em sua abordagem escolar? É possível evitar tais generalizações? Sob quais perspectivas o conceito generalizante pode servir ao estudo das culturas no contexto escolar?

Muitos outros questionamentos podem – e devem – ser levantados, em relação às perspectivas de igualdades/diferenças entre culturas; à abordagem com foco nas particularidades de cada uma ou nos processos limítrofes de interação entre culturas; à abordagem com foco nos “objetos culturais” em si ou nos sentidos de apropriação e transformação desses “objetos culturais” e assim por diante. Muitas questões também dizem respeito às perspectivas teóricas e metodológicas, que podemos ampliar para as opções didáticas envolvidas na construção do saber histórico na sala de aula e fora dela.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Tradução: Denise Bottman. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O que é história cultural?** Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução: Claudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense. 1983.

OLIVEIRA, Luiz F.; CANDAU, Vera Maria F. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. In: **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 26, n. 01, abr. 2010. p. 15-40.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. RJ: LTC Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAPÍTULO 3

A VIDA EM ESPIRAL: UMA ANÁLISE DE UM CONTO DE GEOVANI MARTINS

Data de aceite: 01/09/2022

Data de submissão: 08/07/2022

Alessandro Lasry

Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP

Alex Moreira Carvalho

Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP
<http://lattes.cnpq.br/0423487266873659>

Alícia Teixeira Sachs

Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP

Isabella Lapoian Iervolino

Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP

Thaís Mendes Sinibaldi

Universidade Presbiteriana Mackenzie
São Paulo – SP
<http://lattes.cnpq.br/7988878441573333>

RESUMO: O capítulo teve como objetivo analisar o conto Espiral de Geovani Martins, incluído em seu livro “O Sol Na Cabeça”, de 2018. Para isso, utilizou-se o método analítico-objetivo proposto por Vigotski, o qual foca na análise das partes da obra de arte e na relação existente entre elas para que seja inferida a reação estética. Para a interpretação dos resultados, foram utilizadas as referências postuladas por Heller, Arendt, Cortázar e Vigotski, a fim de discutir e amplificar

o conto e sua relação com a vida cotidiana. Como resultado, pode-se dizer que a partir de suas influências literárias, afetivas e musicais, Geovani Martins resolveu explorar um tema pouco trabalhado nos contos e muito evitado e esquecido na sociedade: a vida contraditória dos meninos da periferia, dando vida e voz a esses personagens. Ressalta-se a extrema importância de que mais trabalhos como esse sejam realizados, para assim proporcionar uma ampliação da reflexão acerca do comportamento e das relações humanas, tais como mostrados pela literatura, principalmente daquelas populações que não têm a voz na sociedade e que enfrentam diariamente fenômenos como o preconceito.

PALAVRAS - CHAVE: Psicologia; Cotidiano; Conto; Preconceito.

LIFE IN A SPIRAL: ANALYSIS OF A GEOVANI MARTINS'S SHORT STORY

ABSTRACT: This chapter has as its objective to analyze the short story “Espiral” [Spiral], by Geovani Martins, included in his book “O Sol Na Cabeça”, from 2018, and thereafter reflecting upon the relationship between Psychology and the routine experienced by boys from marginalized neighborhoods. In order to do so, the objective analysis method proposed by Vygotsky was employed, which focuses on analyzing the artwork’s components and existing relationships among them. To analyze the aforementioned short story, the following theorists were referred to: Agnes Heller, Hannah Arendt, Julio Cortázar, and Lev Vygotsky, so as to discuss and expand

said short story and the richness therein. From this chapter onwards, authors emphasize the paramount importance that more research akin to the present one be done, in order to broaden reflections upon human behaviors and relationships, especially from those people who do not have the voice they should in society, and that face phenomena such as prejudice on a daily basis.

KEYWORDS: Psychology; Routine; Short Story; Prejudice.

1 | INTRODUÇÃO

A partir da leitura do livro “O Sol na cabeça”, foi possível pensar a relação entre Psicologia e Cotidiano. Assim, o tema do presente capítulo trata-se da relação entre cotidiano e literatura, com o enfoque para a visão de meninos da periferia, a partir da análise do conto “Espiral” incluído no livro do autor Geovani Martins. Sua realização se tornou relevante do ponto de vista psicológico, na medida em que o autor nos aproxima do cotidiano e do comportamento dos meninos da periferia, o que permite refletir a respeito dessa população.

Ainda, do ponto de vista social, é de grande relevância estudar uma obra literária que aborde o cotidiano de meninos da periferia, visto que conhecemos poucos autores que conseguem dar voz a essa população tão marginalizada e esquecida.

Por cotidiano, entende-se a realidade vivida, sendo que não há estagnação, pois por meio de contradições e enfrentamentos, há a modificação da vida prática pela humanidade (HELLER, 2008). Ainda segundo a autora húngara, a quebra do cotidiano pode ocorrer pela Ciência, Filosofia e pela Arte, pois estas pensam e vão além da vida prática, porém também não estão livres de preconceitos e, sob esse prisma, seus conhecimentos devem sempre ser colocados em discussão.

Em estudos acerca da memória, Bosi (2003) realiza a diferenciação entre Objeto de Status e Objeto Biográfico, sendo que o primeiro compreende aqueles objetos descartáveis e valores de troca e, o segundo contempla a experiência vivida e as aventuras afetivas. Tomando como base esses conceitos, pode-se observar que Geovani Martins retratou em seus contos, a realidade de desigualdade social e violência vivenciada por ele durante a sua vida. Isso corrobora a concepção de Objeto Biográfico proposta por Bosi.

Sendo assim, foi importante trazer alguns pontos da vida do autor. Geovani Martins nasceu em 1991, em Bangu, no Rio de Janeiro. Em entrevista para o programa “Conversa com Bial”, contou que tem muitas memórias afetivas sobre sua infância, mas que a violência e as dificuldades tinham forte presença na periferia carioca, onde nasceu e foi criado. Relatou ainda que em 2003, quando tinha 12 anos, mudou-se para o Vidigal e essa mudança foi um choque para ele, pois os costumes eram muito diferentes de Bangu.

Foi por conta desse acontecimento que Geovani passou a desenvolver percepção mais ampla a respeito das desigualdades raciais e econômicas, dando-se conta dos muros que separam sua realidade da vida da classe média, assim como a personagem

no conto “Espiral”. Martins, portanto, apresenta a realidade vivida sem buscar atenuar as dificuldades marcadas pela desumanização das relações interpessoais já que experienciou as violências e desigualdades na pele (SOUZA; SILVA, 2020).

Já em entrevista à TV PUC RIO, Geovani Martins contou sobre a importância afetiva que a avó possui em sua vida, já que ela o alfabetizou e contou a ele as primeiras histórias que o interessaram, fazendo com que ele desenvolvesse a paixão pela literatura. Segundo Souza e Silva (2020), o autor apresenta vasto domínio da língua, principalmente no que se refere à diversidade no registro linguístico. Considera-se que a naturalidade com que Martins percorre entre esses diversos registros é o que torna sua poética ainda mais rica e, assim, insere-se em um movimento literário-cultural mais amplo, de origem periférica e que clama pelo apoderamento da palavra. Sua obra alcançou sucesso de vendas no Brasil e, também, seria publicado em aproximadamente vinte países, dentre eles, Estados Unidos, Alemanha e China.

Geovani Martins também relatou que escreveu os contos do livro “O Sol Na Cabeça” utilizando a máquina de escrever pois não tinha computador para trabalhar, e que isso o obrigava a reescrever as histórias e a refletir sobre a construção das frases e das personagens, o que contribuiu para a qualidade dos seus textos.

Acerca das influências literárias que teve, citou Graciliano Ramos pela economia de frases e pela linguagem oral mais presente e Machado de Assis, pela investigação do psicológico das personagens e por conseguir quebrar as paredes e falar diretamente com o leitor. Porém, disse que suas influências vão além da literatura, e passam também pela música, sendo influenciado por diversos compositores do Rap e do Samba, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Faccão Central, Criollo, entre outros.

José Miguel Winisk, músico, escritor e professor sênior de literatura brasileira na USP, em sua palestra, no “II seminário internacional Arte palavra e leitura; Leitura e escrita: lugares de fala e visibilidade”, realizou uma reflexão sobre “o que é a ficção e o papel que a ficção tem na Constituição das nossas vidas” e afirmou que “ela é uma forma pela qual as sociedades humanas se inventam, é uma forma fundante de construir a realidade. É uma modalidade de relação humana que está em perigo hoje. Ela está sob ataque”.

O professor também salientou que a “ficção é uma relação que supõe que nós nos transformamos em outro, em outros”, e “o ficcionista parte dessa transformação e nos convida como leitores para nos colocarmos como outros que nós não somos”. Além disso, pontuou que a “ficção faz com que” vivamos a “vida de seres que não são da nossa classe social, da nossa época, do mundo que vivemos, do nosso repertório”.

Winisk trouxe uma reflexão sobre o conceito de obliquação, proposto por Alexandre Nodari. Sobre esse conceito, foi pontuado que “na ficção, não se trata de passar da posição direta do Eu para o Tu, mas de uma relação transversal e oblíqua através de um mim”. Além disso, foi dito que a “ficção está implicada nesta potencialização do outro e, potencialização, portanto, de si, e a essa modulação”, Nodari denomina Obliquação.

Como foi realizada a análise literária, considerou-se importante ainda retomar alguns pontos acerca dos gêneros textuais, detendo-se mais especificamente ao conto. Silva (2012), pontuou que os gêneros textuais constituem textos que são encontrados em nossa vida diária, e passam por construção e amadurecimento histórico e social, não constituindo assim, invenções individuais, o que mais uma vez, está associado com os contos de “O Sol na Cabeça”, os quais mantêm uma íntima ligação com a realidade social vivenciada pelo autor.

Musialak e Robaszkievicz (2013), trouxeram alguns autores que discutem o gênero conto, o qual corresponde à uma narrativa curta que aparece como uma amostragem de um episódio singular e representativo. É uma narrativa linear breve ou relativamente longa que obedece a certas características próprias à sua estrutura, apresentando narrador, personagens, enredo, espaço e tempo, e o desenvolvimento da história deve conter a resolução de um conflito básico

Dessa forma, o objetivo do conto é desenvolver uma situação que desestrutura, por meio de um conflito, a estabilidade de uma ordem determinada e criada por elementos da narrativa e que foca no desenrolar e na solução deste conflito. Essas mesmas autoras destacaram ainda os tipos de conto, os quais podem ser de humor, fantásticos, de mistério e terror, realistas, psicológicos, sombrios, cômicos, religiosos, minimalistas, eruditos e maravilhosos (MUSIALAK; ROBASZKIEVICZ, 2013).

Winisk, em sua palestra, falou sobre o livro de contos “O Sol na cabeça”, de Geovani Martins, e comentou que “a ficção em sua plenitude e, especialmente, o gênero conto cria uma situação que leva a um momento que é um momento instatâneo em que a vida inteira de alguém está toda contida num relance”. A partir disso, o professor também comentou do Corte, que é característico do conto, e “é o modo como uma narrativa, de repente, se suspende”.

Portanto, o conto dispõe de um espaço ficcional que permite ao leitor refletir sobre a realidade, já que é produzido à luz das situações cotidianas, das práticas sociais situadas na história da humanidade, das vivências, dos acontecimentos (MUSIALAK; ROBASZKIEVICZ, 2013).

Winisk realizou considerações sobre o conto Espiral, do livro de Geovani Martins, e propôs a reflexão de que “em todos os lugares”, a personagem “se vê como ameaça, àquelas pessoas de classe média, classe média alta, dos condomínios. Ele é sempre visto como o perigo”. E, dessa forma, “passa a experimentar fazer-se perigoso”, e a “intencionar, produzir o medo que é atribuído a ele”. O professor ainda colocou que isso se configura como “a própria e pura obliquação” e que, em Espiral, a personagem “passa a estabelecer uma espécie de jogo ficcional que é o que define a ação do conto” e que a “ficção está sendo o modo pelo qual”, a personagem “explora, sonda o seu próprio lugar naquelas relações”.

O professor também comentou que nesse conto, “a identidade se dá, se mostra na

relação com seus outros, é no jogo com os outros, que o lugar deste sujeito se afirma” Acrescentou ainda que na literatura, a identidade se faz da alteridade”. Sobre o título “Espiral”, Winisk afirmou que este “sintetiza poeticamente o sentido dessa narrativa” e que “a Espiral da violência passa pelo imaginário e desemboca no real”.

Cândido (2011) considera a literatura como um direito humano, mas também como um instrumento de denúncia da negação desses direitos:

Acabei de focalizar a relação da literatura com os direitos de dois ângulos diferentes. Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos

Silva (2012) também apontou que a leitura pode desempenhar um papel importante na aquisição do conhecimento por parte do indivíduo acerca de questões da sociedade em que vive, bem como na formação da capacidade de reflexão crítica do mesmo.

A leitura é um instrumento formador e transformador do sujeito. Aprender a ler e escrever e envolver-se nas práticas sociais de leitura e escrita confere ao sujeito muito mais que a capacidade de codificar em língua escrita, trazem consequências de natureza social, política, cultural e econômica ao indivíduo (Silva, 2012, p. 43).

Sendo assim, o conto pode fazer com que os indivíduos pensem sobre suas próprias vidas e sobre a sociedade em que vivem, podendo assim, quebrar padrões e operar transformações dentro desta. Por isso, é importante que o conto se propague cada vez mais na sociedade e que tenha um número cada vez maior de leitores.

2 | MÉTODO

A Metodologia analítica- objetiva elaborada por Vigotski foi útil para ressaltar a especificidade do fenômeno estético com relação ao fenômeno não estético.

Carvalho e Marques (2011) discutiram sobre essa metodologia, a qual constitui uma forma criada por Vigotski de analisar a reação estética de uma obra, que seria todo e qualquer efeito que esta provoca no receptor. Isso é diferente do modo como, normalmente, relaciona-se a arte e a psicologia, o qual muitas vezes, é através de uma análise da história de vida do autor que justifica-se sua obra

Quanto à reação estética, Carvalho e Marques (2011, p. 16) afirmam que ela “pode ser considerada uma descarga de energia emocional que só ocorre na medida em que é impulsionada pelas contradições presentes na obra.”

Os autores pontuam que a psicologia não se faz necessária para a compreensão

de uma obra de arte, mas que isso não significa que a obra não possua uma verdade psicológica, já que a psicologia aparece implicada na arte, ou seja, é derivada da verdade artística. Os autores retomaram uma passagem de Vigotski (2001, p. 307-308), a qual diz: “a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”, o que quer dizer que a obra de arte é uma construção simbólica (CARVALHO; MARQUES, 2011).

Mais adiante, esses autores explicam que o objetivo de Vigotski ao propor o método objetivo-analítico era reconstruir o efeito psicológico do objeto estético, ou seja, analisar as partes da obra de arte e a relação entre elas, através do conteúdo dessa obra e da forma como ele foi exposto.

Portanto, o que interessa na análise da obra de arte é a forma a qual, segundo a formulação de Vigotski, destrói e ultrapassa o conteúdo, o que pode provocar um estranhamento no receptor e levá-lo a refletir e repensar os padrões estabelecidos pela sociedade.

Nesse sentido, o objetivo do método proposto por Vigotski consiste em tentar reconstruir o efeito psicológico do objeto estético por meio da análise do que este autor denomina “anatomia” e “fisiologia” da obra de arte, que consiste na análise das partes e das relações entre elas (CARVALHO; MARQUES, 2011).

Assim, foi realizada uma primeira leitura do conto como um todo e, depois disso, cada parágrafo foi relido atenta e cautelosamente, com foco na forma, nas relações existentes entre os substantivos, adjetivos e conjunções e nas quebras de cotidiano e reflexões que o conto pode suscitar nos leitores.

3 | ANÁLISE DO CONTO

O conflito se dá na relação que a personagem estabelece com o meio em que vive, na intersubjetividade e entre classes sociais, sendo estabelecido no começo do conto com “Começou muito cedo. Eu não entendia” (MARTINS, 2018, p.17). Em seguida, na segunda linha, o autor começa a contar sobre o conflito ao citar os “movimentos” que impactam o cotidiano da personagem.

Esses movimentos são exemplificados quando o autor comenta sobre os “...moleques do colégio particular...” e sobre quando “...uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua pra não topar comigo” (MARTINS, 2018, p. 17).

Ao analisar essa primeira passagem, nota-se que existe um choque entre os contextos expostos pela personagem: Na escola, ele e seu grupo “...viviam fugindo dos moleques maiores, mais fortes, mais corajosos e violentos”; na rua, eram os outros alunos que se sentiam acuados “...eles tremiam quando meu bonde passava” (MARTINS, 2018, p. 17).

Mais adiante no conto, a personagem expõe sua visão sobre o “...abismo...”,

fenômeno da desigualdade de classes que é explícito na vida cotidiana das personagens, mas não muito relevante na mídia. Com isso, o autor causa uma quebra no cotidiano do leitor, proporcionando um momento de reflexão. A diferença entre as classes econômicas é clara ao ler o parágrafo:

...É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente pra um condomínio, com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros (MARTINS, 2018, p.18).

Nota-se uma descrição de uma situação precária e com traços de violência. Analisando as últimas frases, percebe-se que o uso da conjunção aditiva “e”, em “muito próximo e muito distante”, se refere a uma situação de ambiguidade, de segregação econômica, social e de segurança. Em seguida, a personagem faz um relato, expondo o conflito psicossocial diante da situação de preconceito:

Nunca esquecerei da minha primeira perseguição. Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus (MARTINS, 2018, p.18).

Entretanto, ao invés de continuar abordando essas ocorrências de forma distante, a personagem decide se aproximar do problema quebrando o ciclo, como evidenciado pela seguinte passagem:

No entanto, dessa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar pra trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto. Ela começou a olhar em volta, buscando ajuda, suplicando com os olhos, daí então coleí junto dela, mirando diretamente a bolsa, fingindo que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada, comecei a andar atrás da velha. Ela logo percebeu. Estava atenta, dura, no limite de sua tensão. Tentou apertar o passo pra chegar o mais rápido possível a qualquer lugar. Mas na rua era como se existíssemos apenas nós dois. Por vezes eu aumentava minha velocidade, ia sentindo o gosto daquele medo, cheio de poeira de outras épocas. Depois diminuía um pouco, permitindo que ela respirasse. Não sei quanto tempo durou tudo aquilo, provavelmente não mais que alguns minutos, mas, para nós, era como se fosse toda uma vida. Até que ela entrou numa cafeteria e segui meu caminho (MARTINS, 2018, p. 18).

Com isto, nota-se o conflito psicossocial em que a personagem se encontra diante do fenômeno vivido por ela. Em seguida, é trazido pelo protagonista “...fiquei com nojo de

ter ido tão longe, lembrando da minha avó, imaginando que aquela senhora também devia ter netos” (MARTINS, 2018, p.19). Observa-se que, por mais que a personagem esteja claramente incomodada, ela evidencia uma capacidade de empatia ao se colocar no papel da senhora.

No trecho a seguir, percebe-se que o preconceito independe do gênero e idade, como apontado pelo protagonista:

Por mais que às vezes me parecesse loucura, sentia que não poderia parar, já que eles não parariam. As vítimas eram diversas: homens, mulheres, adolescentes e idosos. Apesar da variedade, algo sempre os unia, como se fossem todos da mesma família, tentando proteger um patrimônio comum. (MARTINS, 2018, p.19).

Após isso, o cotidiano da personagem, que já vinha sofrendo alterações, é transformado por esse acúmulo de conflitos psicossociais que foram vivenciados pela mesma:

Veio a solidão. Ficava cada vez mais difícil enfrentar qualquer assunto banal. Nem nos livros conseguia me concentrar. Não queria saber se chovia ou fazia sol, se no domingo daria Flamengo ou Fluminense, se Carlos terminou com Jaque, se o cinema estava em promoção. Meus amigos não entendiam. Não podia contar o motivo de minhas ausências, e, aos poucos, fui sentindo que me afastava de gente realmente importante para mim (MARTINS, 2018, p.19).

Essa transformação advinda dos conflitos psicossociais vai de encontro ao significado de drama para Vigotski, tal como exposto por Delari Junior (2000): para o autor russo a dinâmica da personalidade é o drama.

Portanto, reafirma-se a questão de que a construção da subjetividade se dá, também, a partir do contato com o meio social. Pode-se dizer que a personagem realmente vivencia essa luta interna, advinda do choque socioeconômico, da desigualdade social, e do preconceito. Isto vai se intensificando ao longo do conto, até chegar ao clímax, que será discutido mais adiante nesse capítulo.

Posteriormente, nota-se a própria percepção da personagem sobre ela mesma e como se dá sua evolução do processo de compreensão: “Com o passar do tempo essa obsessão foi ganhando forma de pesquisa, estudo sobre relações humanas. Passei então a ser tanto cobaia quanto realizador de uma experiência.” (MARTINS, 2018, p.19).

O trecho acima também denota que a personagem emprega um certo distanciamento para que possa entender os fenômenos que permeiam as relações humanas. As expressões “pesquisa” e “realizador de uma experiência” reafirmam isso

Ao perceber as inúmeras variáveis que existem nessas situações, o protagonista chega à conclusão que precisa reduzi-las e resolve ir atrás de apenas um indivíduo. “Não foi nada fácil encontrar essa pessoa. Me perdia entre as personalidades, não conseguia escolher. Tinha medo.” (MARTINS, 2018, p. 20). Evidencia-se ainda mais o conflito psicossocial da personagem e o meio em que vive.

No trecho, “eu acompanhava de longe para não atrair suspeitas”(MARTINS, 2018, p. 20), pode-se observar como a subjetivação do sujeito é construída em grande parte pelo meio social em que ele se encontra já que ele internaliza o estigma de que vai atrair suspeitas.

Mais adiante, vê-se uma passagem: “acabei batizando de Maria Eduarda a mais velha e Valentina a mais nova. Nomes compatíveis com suas carinhas de crianças bem alimentadas” (MARTINS, 2018, p. 20), em que a personagem ironiza a família do homem em questão.

Um aspecto importante a ser ressaltado é que as outras personagens do conto não possuem um nome, fato que pode indicar uma denúncia a respeito da invisibilidade que as populações de periferia sofrem perante grande parte da sociedade. Isso pode dar aos leitores a possibilidade de enxergarem com mais clareza esse fenômeno e, a partir disso, refletir sobre ele e ter potencial para promover mudanças na sociedade.

Além disso, pode-se observar que a personagem novamente faz alusão a distinção entre classes sociais, fato que pode ser evidenciado pelo seguinte trecho: “no dia em que foram fazer um piquenique no Jardim Botânico, brincavam, comiam bolos, doces, observavam juntos as plantas. Um verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia de branco.” (MARTINS, 2018, p. 20-21).

Nesse fragmento, pode-se observar um contexto a que somente classes mais altas têm acesso, e que as expressões “carinhas de crianças bem alimentadas” e “comercial de margarina” denotam isso. Vê-se que a única menção que rompe com esse contexto é a frase “com exceção da babá”, e que a palavra exceção, um substantivo feminino, marca a separação e o contraste entre as classes sociais.

Após isso, segue-se um outro excerto, que diz: “Durante o primeiro mês, forcei nosso encontro muitas vezes. Em algumas, ele ficou intimidado com minha presença, em outras parecia não notar ou não se importar. Eu ficava me perguntando quando é que ele daria conta de minha existência” (MARTINS, 2018, p. 21).

A expressão “não notar ou não se importar” marca a invisibilidade que a personagem sente diante da situação. Isso remete a uma característica da vida cotidiana, apontada por Heller (2008): espontaneidade, que diz que há uma tendência para realização de ações irrefletidas ou, até mesmo, repetitivas. Mais adiante, observa-se a quebra deste cotidiano, evidenciada pelo seguinte fragmento: “Até o dia em que li em sua expressão o horror da descoberta” (MARTINS, 2018, p. 21).

Segue-se com a instalação de um segundo conflito, expressada pelo seguinte trecho: “Foram dias complicados pra ambas as partes, eu sentia que dava um passo definitivo, só não tinha certeza de onde me levaria esse caminho. Até que entramos na jogada final. (MARTINS, 2018, p. 21).

Também há uma quebra no cotidiano, um indicativo de mudança de rumo: “Mas dessa vez ele não fez questão de me despistar, pelo contrário, pegou o caminho mais rápido

até o apartamento”. (MARTINS, 2018, p. 21). As conjunções coordenativas adversativas “mas” e “pelo contrário” marcam essa mudança.

O fragmento “Suava pelas ruas, a cara vermelha. Também eu tremia diante das possibilidades de desfecho” (MARTINS, 2018, p. 21), exemplifica o conceito de reação estética proposto por Vigotski uma vez que a descrição feita pelo autor pode provocar sensação de angústia nos leitores.

Caminhando-se para o final do conto há o excerto: “Sorri pra ele, percebendo naquele momento que se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo” (MARTINS, 2018, p.22), o qual representa o contexto de extrema violência em que a personagem está inserida.

Isso nos leva a refletir sobre o conceito de Banalidade do Mal, proposto por Arendt, segundo o qual a matança, o horror e a violência se tornam banais e, dessa forma, a vida humana também adquire essa característica (ARENDR, 1999).

Arendt sugere que todos estão sujeitos a entrar nessa lógica (ARENDR, 1999), e isso é de grande valia para que se possa pensar e repensar a invisibilidade que determinadas populações sofrem e o papel que se tem diante do combate da desigualdade social.

Ao atentar-se para o título “Espiral”, pode-se dizer que essa palavra significa: “Curva plana gerada por um ponto móvel que faz uma ou mais voltas em torno de um ponto fixo dele se afastando ou aproximando gradualmente conforme uma lei determinada.” (MICHAELIS, 2021).

Ao relacionar o significado do título com o conto, pode-se dizer que ele transmite o desejo da personagem de ampliar o entendimento acerca das relações humanas e do preconceito que as permeia. O afastamento gradual de um ponto, presente na ideia de espiral pode denotar a presença de desigualdade social marcante no meio em que a personagem vive. Também pode significar a transformação pela qual a personagem passa ao longo do conto, já que a partir de um acontecimento principal ela se afasta daquilo que era e se torna uma nova pessoa, com as marcas dessa experiência.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Cortázar (1993 p.153): “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”

Utilizando-se de situações aparentemente simples, o autor do livro “O Sol na Cabeça”, Geovani Martins, consegue fazer com que seus contos possam ir além do cotidiano, quebrando padrões pré-estabelecidos e proporcionando aos leitores a possibilidade de refletir sobre questões extremamente importantes que perpassam a sociedade em que vivem.

Cortázar salientou que: “um contista é um homem que de repente, rodeado pela

imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto” (1993, p. 153-154).

Em relação à qualidade excepcional de um conto, o escritor argentino ainda diz:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevistas, sentimentos e até idéias que lhe fluuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência, até que o contista, astrônomo de palavra, nos revela sua existência (CORTÁZAR, 1993, p. 154).

Além disso, um outro aspecto importante apresentado é: “o que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá surgir logo entre certos contos e certos leitores” (CORTÁZAR, 1993, p. 155).

Tomando como base os trechos acima citados, pode-se dizer que a partir de suas influências literárias, afetivas e musicais, Geovani Martins resolveu explorar um tema pouco trabalhado nos contos e muito evitado e esquecido na sociedade. Este autor também tomou como referência o meio social em que estava inserido, dando vida e voz às personagens.

Por fim, cabe ressaltar a extrema importância de que mais trabalhos como esse sejam realizados, para assim proporcionar uma ampliação da reflexão acerca do comportamento e das relações humanas, principalmente daquelas populações que não têm a voz que deveriam ter na sociedade e que enfrentam diariamente fenômenos como o preconceito.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução José Rubens Siqueira.

A literatura vigorosa de Geovani Martins. TV PUC-Rio. **YouTube**. 26 jun. 2018. 11min 3s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IDbpGHJy3jA>>. Acesso em: 10 mar. 2019

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011

CARVALHO, Alex Moreira; MARQUES, Priscila Nascimento. Uma proposta metodológica para a aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de vigotski.. In: FLÓRIO, Marcelo; BARREIRO FILHO, Roberto; AVELINO, Yvone (org.). **Olhares cruzados**: ciência, história, arte e mídia. Curitiba: Editora Crv, 2011.

CORTÁZAR, Julio. ALGUNS ASPECTOS DO CONTO. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Cap. 6. p. 147-163. Tradução: Davi Arriguicci Jr. e João Alexandre Barbosa.

Geovani Martins conta como foi sua infância nos anos 90. Conversa com Bial. **Globo Play**. 2 abr. 2018. 2 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6630686/>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**: Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

MICHAELIS. **Espiral Michaelis Online**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/PeNn/espiral/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

O papel das narrativas na construção do humano - José Miguel Wisnik. São Paulo: **Youtube Cedacvideos**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PhyIEDlah5I&t=139s>. Acesso em: 14 nov. 2021.

MUSIALAK, Marli Biesczad; ROBASZKIEWICZ, Maria Cristina Fernandez. GÊNERO CONTO: Possibilidades de uso em sala de aula. **Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE** v. 1, p.1-16, 2013.

SILVA, Daniele. GÊNEROS TEXTUAIS: CONTOS POPULARES E A FORMAÇÃO DE LEITORES. **Revista do Nupe (núcleo de Pesquisa e Extensão) do DEDCI**, p.42-48, 2012.

SOUZA, Livia Santos de; SILVA, Anaxsuell Fenando da. POLÍTICAS DE VIDA NAS MARGENS: resistência e reexistência ante as desigualdades e o racismo nada cordial das cenas urbanas brasileiras. **Travessias**, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 162-176, 2020.

CANÇÃO POPULAR E LITERATURA: O CASO DE JOÃO DO VALE

Data de aceite: 01/09/2022

Ludmila Portela Gondim Braga

Dois objetos distintos lançam-se como vetores desse estudo: a música e a literatura. A recente inclusão da palavra cantada no campo das Letras têm causado notórias e controversas discussões. Compreender as canções de João do Vale, cancionista popular que se firma no terreno da música popular dos anos de 1950 a 1980, como matéria também do mundo letrado, elemento importante na formação cultural do brasileiro, é um desafio, uma vez que se está diante de um objeto instável, situado tanto no campo musical quanto literário e tema de interesse para a filosofia da arte, a crítica literária, a música e o pensamento estético de forma geral. Nas palavras de Tatit (2004, p.12), os cancionistas são “artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mais um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.”

A poesia, como linguagem, é o espaço do descentramento do sujeito. Quando se

inscreve na letra, sua voz (do sujeito) deixa de lhe pertencer e passa a pertencer a muitos. Desapropriado de si, necessariamente perdido de si, a palavra toma então seu lugar. Pensar o cancionista de João do Vale é entender as letras de canção como exercício de linguagem e como forma poética que diz sobre sua experiência com a injustiça, as dificuldades, a seca, a miséria e os infortúnios da vida nordestina em meados dos anos 1950/1980.

De menino vendedor de pirulito, expulso da escola para ceder lugar ao filho do coletor de impostos, passando a ajudante de caminhão para fugir da pobreza, até ser homenageado como o maior artista maranhense do século XX¹, João Batista Vale se fez cantador² de sua gente. Percorrendo a borda da poesia popular, aquela que é fonte e nunca seca, que nasce no passado imemorial e atravessa as fronteiras das classificações rígidas, esse artista se consolida como figura expressiva da música popular brasileira, ofertando uma dicção singular que diz sobre seu lugar e conquistando patamares improváveis para um negro nordestino semianalfabeto.

Autor de composições carregadas de

1 Título dado por voto popular em eleição realizada no ano 2000, em São Luís.

2 Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, define: “Cantador é o cantor popular nos estados do Nordeste e Centro brasileiro. É o representante legítimo de todos os bardos, menestréis, glee-men, trovéres, Meinterssangers, Minnesingers, escaldos, dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e derrubadas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional. Analfabetos ou semiletrados, têm o domínio do povo que os ama e compreende. Independem da cidade e dos cultos. Vivem no ambiente limitado, zona de conforto restrito, mas real, para uma existência fabulosa de miséria e de encanto intelectual inconsciente”.

significados variados, João do Vale é letrista, compositor, cancionista. Suas canções nos chegam como um grito de lamento, denúncia e revolta. As imagens simbólicas de seu cancionero exprimem sua própria voz, a vida nordestina e a experiência de sobrevivência dos sujeitos. Essa marca notável nos provoca, nos inquieta.

Nesse sentido, intentamos discutir a relação da música e da poesia no, em especial no Brasil, e como João do Vale se insere no contexto da música popular brasileira, posicionando-se como um poeta cancionista popular, focalizando a potencialidade poética do cancionista que encontra nas paragens nordestinas matéria suficiente para elaborar composições recolhidas na recordação das coisas vividas, devolvendo um lugar fruto de sua memória, desenhado e delineado por ela. Seu lugar, sua gente e sua história estão o tempo todo regressando.

PRA ONDE TU VAIS, JOÃO?

No Brasil, a relação poesia e música popular tem motivado os estudos literários desde o final do século XIX, expandindo-se durante o Modernismo até se consolidar hodiernamente. O número crescente de monografias, dissertações, teses, livros e ensaios demonstram o interesse por esse tema. Existe abertura e conquista de espaços cada vez maiores nos estudos acadêmicos para os textos que escapam da tradição grafocêntrica e logocêntrica.

Acompanhando trabalhos e publicações de poetas e cancionistas do início do século XX, como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, que, segundo a pesquisadora Martha Abreu (2011, p. 71): “não precisavam esperar intelectuais de peso, como os modernistas de 1922 para ganharem projeção e público, ou para terem reconhecidos seus talentos e expressões como ‘brasileiras’”, pois “tinham projeção nas festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica que dava então passos importantes”, observamos que a produção de música popular brasileira contemporânea, incluindo o próprio João do Vale, deve muito a esses primeiros protagonistas responsáveis por construir essa trilha, uma vez que “as ideias de ‘música popular’ e de uma ‘música brasileira’ já circulavam e eram discutidas em diversos ambientes” (*Ibid*, p. 71).

O sujeito dessa investigação distancia-se temporalmente do crioulo Dudu (Eduardo das Neves) e de Catulo da Paixão Cearense. Entretanto, os esclarecimentos de Abreu (2011) sobre a relação da música com a poesia no Brasil dos anos de 1900 ajudam a compreender a produção valeana, principalmente no que concerne ao seu lugar dentro do campo de produção musical brasileiro, que inclui críticos, produtores e produtoras:

A estratégia de comparar os “poetas impecáveis” e os poetas do povo, procurando valorizar as qualidades dos últimos, não estava apenas na mente do esperto editor Quaresma. João do Rio também estabelecia comparações, mas em sentido bem diferente. Lamentava que os primeiros não estavam mais conseguindo agradar, já que não faziam “versos para toda gente”. Os poetas

do povo, em compensação, ao brotarem na calçada, como cogumelos, tinham uma só preocupação séria – cantar. Cantavam como as cigarras e o canto dava-lhes “para viver no eterno verão desta terra abundante”. Quando não havia dinheiro, inventavam versos para uma música conhecida, mandavam imprimir e vendiam tudo por dois tostões. Com uma certa dose de inveja, João do Rio reconhecia que ninguém poderia ficar surpreso com o fato de que imprimiam e esgotavam edições, milheiros e milheiros de exemplares. Imprimiam como qualquer poeta, mas apenas eles vendiam. A maioria dos outros poetas (presumidamente os “grandes poetas”) acabava oferecendo seus poemas gratuitamente aos amigos. João do Rio estava, no fundo, reconhecendo e criticando a existência de um novo mercado editorial, muito bem representado pela Editora Quaresma: pujante, mas muito pouco seletivo em seu público (ABREU, 2011, p. 13).

Como se pode notar, o relacionamento da literatura com a sociedade brasileira passa pela canção. Há muitos motivos que explicam isso: o hábito de leitura do brasileiro, a propensão e identificação musical do povo... A indústria fonográfica, desde cedo, soube compreender isso e se mostrou sempre interessada pela produção dos poetas de rua, esses que cantam o cotidiano, nas praças e festas públicas, que atingem a sensibilidade de milhares. A canção popular da rua, seus temas e estilos foram capitaneados e cooptados pela indústria fonográfica e, mais tarde, no Modernismo, com sua aglomeração heterogênea de linguagens, voltou-se à poesia consagrada a exemplo do tropicalismo e da bossa nova.

A entrada de João do Vale no contexto da música popular brasileira é anterior ao momento de amalgamento fecundo de canção e poesia dos anos 1960. A sua produção inicial insere-se no quadro das canções regionais, de tom ingênuo e peculiar sobre a vida interiorana. Os sentidos são colocados para apreender a realidade exterior e reproduzir sensorialmente sua cultura local. A partir da apresentação pública no Teatro *Opinião*, o seu atravessamento no terreno da Música Popular Brasileira passa a revelar a figura de homem, compositor e intérprete de si mesmo, situado no interior de uma estrutura social determinada. O artista é constantemente afetado por condições sociais que, inclusive, interferem na maneira como, inteligentemente, adaptou-se ao gosto do público, mantendo-se em constante relacionamento com produtores e consumidores.

Seu exercício de linguagem é, por essa razão, campo para a compreensão de várias questões, inclusive intersemióticas, que envolvem a produção. A carreira artística acompanhou durante trinta anos o movimento social do campo musical brasileiro e o artista se inseriu em dois momentos específicos da música popular brasileira. Dos anos 1950 a 1960, aproxima-se do espaço das músicas conhecidas como regionais; a partir de 1960, suas canções inserem-se no espaço da canção urbana e estão cada vez mais na linha fronteira das canções de protesto e políticas.

Nos anos 1920, quando os apelos ufanistas exaltavam o exótico e o diferente como a marca de uma brasilidade original e despojada, foi na cultura popular e na sua aparência de coisa inalterada, envolvendo tanto traços locais quanto cosmopolitas, que se obteve o

tão desejado sentido de autenticidade. As músicas folclorizantes e os ritmos dos batuques galgaram espaço para que, logo depois, o samba fosse transformado em símbolo de brasilidade.

Muitas gravadoras, a exemplo da Odeon³, dispostas a explorar o mercado de músicas tipicamente brasileiras, apostavam nos ritmos das embotadas, dos maxixes, das toadas e do baião. O rádio, cumprindo um papel importante como disseminador dos ritmos nordestinos, a partir dos anos 1930, veiculava a música popular e aglutinava estilos regionais, ritmos internacionais e o samba. Nas palavras de Napolitano (2007):

Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, encampada pela União em 1940, a música popular encontrava seu lugar definitivo na cultura brasileira. [...] a Rádio Nacional, mesmo estatizada, manteve uma grade de programação voltada para o lazer das massas [...]. A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil (NAPOLITANO, 2007, p. 52).

O rádio, como veículo de massa, encurtador das distâncias, cumpria seu papel integrador e assim divulgava a cultura nacional. Consagrou um tipo de audiência que agregava, ao mesmo tempo, os gêneros nordestinos, sertanejos e estrangeiros e sua eclosão coincidiu com a chegada de João do Vale no Rio de Janeiro para trabalhar nas construções.

Uma voz que, por certo, foi inspiradora para a carreira de João do Vale foi a de Luiz Gonzaga, que se consagrou Rei do Baião nos anos 1950. Lançado na Rádio Nacional, com o programa *No mundo do baião*, Luiz Gonzaga atingiu o auge ao aproveitar os sons rurais, transformando esse estilo musical no maior representante do povo nordestino. É reconhecido como a primeira manifestação significativa do ponto de vista da cultura de massa do Brasil.

Registrou-se no imaginário brasileiro a ideia da música nordestina ligada ao ritmo festivo e dançante, ao mesmo tempo em que veiculava o ideário nacionalista e seus símbolos de brasilidade. A poética gonzagueana concentrou-se na invenção de um Nordeste como espaço da saudade, enquanto o tom revoltoso e reivindicatório da poética valeana extrapola esse limite, apesar da similaridade dos temas ligados ao sofrimento no sertão⁴:

3 EMI-Odeon ou Odeon, no Brasil, foi uma gravadora que sobreviveu como uma subsidiária da EMI até o começo da década de 1990, quando acabou definitivamente

4 Isso não quer dizer que não seja possível encontrar na obra poética de João do Vale canções ligadas ao tema da saudade ou de apelo nostálgico. Entretanto, observamos, pela pesquisa quantitativa, que estas não constituem o foco principal de sua poética.

Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947)

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Carcará (João do Vale e José Candido, 1965)

Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come intê cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará
Pega, mata e come

Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa o umbigo intê matá
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará

É certo afirmar que o processo de construção e percepção da identidade regional nordestina, tematizada por João do Vale, foi preparado, no campo musical, por Luiz Gonzaga, entretanto João do Vale, na canção citada e em outras de sua autoria, foge do lirismo gonzaguiano. Conflagra uma realidade crua, revolucionária, sem clichês e imprevisível. Sua mensagem oscila entre o comum e o original. Rememora o Nordeste por outra via que não a de Luiz Gonzaga. Enquanto esse utiliza-se do ritmo, do grão da voz, da forma de cantar as expressões locais e, principalmente, da forma de vestir para significar o Nordeste, aquele foge da performance do gibão e do chapéu e tematiza o Nordeste como o espaço da luta, contra a exploração, a pobreza, a opressão e a violência.

A entrada de João do Vale no mercado obedece a trilha dos ritmos nordestinos tão em voga no início dos anos 1950 e ao processo de massificação e industrialização fonográfica brasileira. Sua obra, ao mesmo tempo em que influencia, é dominada pelo social e pelas circunstâncias externas a ela. Enquanto objeto estético, é parte das suas interpretações sobre o mundo, sobre a história e sobre a sociedade. Torna-se o que é ao

ser recebido por um público ouvinte, que inserido na mesma estrutura, participa, interpreta e conjectura sobre o que ouve, num processo dialógico de construção.

Tito Damazo, em sua tese *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale* (2004), observa essa relação autor-obra-público como essência do cancionário de João do Vale. Para o pesquisador, as canções são a síntese dessa relação compositor e sociedade, no caso, o Nordeste, o que podemos ler em sua citação:

No cancionário de João do Vale, essa intrincada relação entre autor, obra e público se observa como a essência de sua obra musical. Podemos mesmo dizer que, neste caso, a obra é a síntese dessa profunda relação entre o compositor e o seu universo social. E este, concebido pelo particularismo social nordestino em que se formou e que o estigmatizou, bem como pela universalidade desses traços sociais como caracteres de determinada categoria social brasileira àquela identificada. Isso se torna mais visível, quando se tem presente que esse universo social motivador das canções de João do Vale, no qual ele próprio substancialmente se forjou, se caracteriza, pelas contingências a que foi relegado, por um povo rústico com o qual o comprometimento imediatista da obra é maior (DAMAZO, 2004, p.27).

João do Vale, sujeito antecedido pela palavra, ergue, portanto, sua carreira artística no solo dos discursos que já vinham se desenrolando sobre o Nordeste. Aparentemente, João do Vale soube como se fazer reconhecer pelo seu discurso, soube requerer para si um lugar dentro desse contexto, não apenas por obedecer aos rituais inserção, mas por reconhecer-se como artista portador de uma esperada autenticidade. Ainda que, como foi dito, já existisse um discurso institucionalizado sobre o Nordeste⁵, João do Vale o toma de forma nova. Luiz Gonzaga serve a ele como sinal, mas nosso artista rompe os limites que controlam e delimitam sua inserção no mundo das músicas nordestinas e, possivelmente, por conhecer o jogo de exclusão, volta-se para a composição de temas socialmente e politicamente relevantes, perdendo a imagem lírico-amorosa ou jocosa, depois do afastamento desse gênero dos centros urbanos.

Entretanto, a vida nordestina continuou sendo tema frequente em suas canções. Sua imagem, associada à identidade nordestina, foi importante para a revelação de sua figura como intérprete de si mesmo no show *Opinião* em 1964. É com esse conteúdo que o cancionista adentra a música popular e com ele também se firma e ascende, nunca o abandonando. Isso demonstra sua estratégia de autoconstrução como artista e do fortalecimento do discurso poético e musical sobre o seu lugar e, conseqüentemente, sobre sua identidade e o de sua gente, ao tempo em que reivindica atenção e atuação do poder público para essas questões.

Esse primeiro momento de inclusão no campo musical brasileiro não revelou

5 A ideia de Nordeste aparece na segunda metade do século XIX e ganha força nas três primeiras décadas do século XX, a partir dos discursos regionalistas da elite como estratégia para reverter o declínio econômico e político da região. O espaço nordestino foi instituído e constituído historicamente por meio do diálogo com a literatura, cinema e artes plásticas, tendo como eixo unificador dos discursos o sertão, a seca e o flagelo, ignorando-se as regiões úmidas, representações aquelas sobre a região que perduraram durante muitos anos (TROTTA, 2012).

nitidamente o reconhecimento à figura de João do Vale. Suas composições eram somente gravadas por outros intérpretes, renomados por sinal, o que evidencia certa reputação. Eram composições que se detinham ao Nordeste como o espaço do passado alegre e festivo, apesar dos problemas climáticos e das duras relações sociais e de poder.

Contudo, sua voz, como símbolo de brasilidade, está presente e se acomoda nesse espaço, porque a canção inaugura reiteradamente a relação de um sujeito identificado e diferenciado com o outro. Esse fazer musical de João do Vale, relacionado à veiculação e disseminação dos ritmos nordestinos, vinculou-se à sua prática social e cultural, resgatando algo de memória afetiva sobre o espaço. Demarcou sua identidade, de outros artistas e grupos e integrou-se à noção de povo e de cultura brasileira como manifestação heterogênea. O uso da música, se é que podemos falar assim, dá-se, nesse momento, no campo do pitoresco, do divertido, do curioso e do ritmo envolvente que conclama.

No entanto, como se sabe, o espaço ocupado pelo baião ficou restrito aos ritmos regionais. Apesar de ser muito bem recebido por uma parcela considerável da população, ainda era pensado pelos críticos sob uma ótica ideológica e cultural. Esse pode ter sido um dos motivos pelos quais esse ritmo foi rapidamente apartado do que se poderia consagrar como música popular brasileira nos anos 1950: lugar do samba e da bossa nova. Na visão de Tinhorão (2010, p. 323):

O predomínio do modelo americano [...] levou no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse "regional" ou "nacional" o caráter de coisa ultrapassada.

Essa visão, embora dissonante, revela o caráter não-homogêneo do campo musical brasileiro, ora se voltando ao samba, ora para os ritmos folclóricos, ora para os ritmos urbanos. Denota que a ideia de música, como elemento da cultura brasileira, é construída na tensão e no conflito. Por esse motivo, julgamos importante esclarecer que o critério ideológico e político que aparta a cultura nordestina do cenário musical brasileiro divide, afasta, mas não encarcera as produções regionais e nem as de cunho popular, que continuam a ser praticadas e estão sempre presentes no mercado e nos espaços propícios.

Esse reconhecimento do aspecto plural da cultura brasileira é importante para diferenciar a situação de João do Vale. O cancionista tem como matéria-prima seu cotidiano físico, simbólico e imaginário. Engendrado no chão da cultura popular maranhense, é impossível separar sua matéria de existência da esfera espiritual ou simbólica que o compõe. As produções envolvem modos de viver⁶ de um sujeito que tem na sua criação poética corpo e alma, o orgânico e o moral, pulsando a um só tempo. Pertencer a cultura

6 Modos de viver usando as palavras de Alfredo Bosi (1992), ao definir a cultura popular: o alimento, o vestuário, a relação homem e mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar...

popular, entretanto, não o impediu de ser absorvido pela cultura de massa, e muito menos, mais tarde, pela cultura universitária (com as canções de protesto). As críticas sociais presentes nas canções seriam um dos pontos distintivos entre João do Vale e Luiz Gonzaga, uma vez que esse último evitou os embates sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música e poesia se entrelaçaram nessa pesquisa. Cada qual com suas especificidades, mas sem perder de vista a conexão que se dá pela via da memória viva do canto, da cultura popular, da linguagem que expressa a possibilidade humana de sentir e viver. Observamos que a canção como objeto possível para os estudos literários, expõe suas particularidades, põe-se em contraste com a escrita e brada por questionamentos e problematizações na contemporaneidade.

Se concebida como uma prática discursiva que advém da Literatura, a canção gera sua textualidade em vários campos, na palavra cantada, na letra, na voz e na performance. Seu hibridismo emerge de questões ligadas ao maior e menor grau de opacidade, dos desafios que impõem às fronteiras entre prosa e poesia, da sua destinação ao canto e à escrita, da sua filiação às formas de oralidade e transmissão por meio da voz e, por fim, da ativação do corpo e da performance.

Assim, investigamos o cancionário de João do Vale, colocando-o sob o olhar da crítica literária, mas também buscando compreender seu papel no campo musical brasileiro. Aqui temos apenas um demonstrativo do universo que João do Vale alcança. Legatário da música que invoca o universo da tradição oral nordestina, esse artista debruça-se sob o elemento nacional, contribuindo para a nordestinização⁷ e sendo reverenciado dentro e fora do Maranhão, em shows, livros, homenagens e musicais que emocionam as pessoas.

Tematizam-se em seu cancionário a relação de poder, a opressão e a exploração entre patrão e empregado, a vida difícil nordestina, a migração na direção do sul para buscar melhores condições, o valor dos estudos, o saber popular, tudo conduzido pelo signo da resistência e da revolta. Notamos que nostalgia, memórias e lembranças também são elementos que aparecem nas canções e as aproximam das composições de Luiz Gonzaga, por exemplo.

REFERÊNCIAS

Livro

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v.13, nº 22, p. 71-83, jan-jul. 2011.

⁷ Termo utilizado por Durval Muniz para se referir à maneira de constituir e de inventar o Nordeste como um espaço Outro em relação ao centro-sul, centro-oeste ou norte do país. Em suas palavras: “[...] o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, p.311)

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez Editora: São Paulo, 2011.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2ªedição. São Paulo: Editora 34, 2010.

Trabalhos acadêmicos (TCCs, relatórios, dissertações, teses)

DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. *O canto do povo de um lugar: uma leitura das canções de João do Vale*. São José do Rio Preto, 2004. 183p. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Paulista Júlio de Mesquita. São José do Rio Preto. 2004.

Artigo em periódico

TROTTA, Felipe. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidade no forró. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo. Ano 9, vol. 9, n. 26, p. 151-172. nov/2012

O TOM DA IDEOLOGIA NA MÚSICA “AGUATEIRO”: REPRESENTAÇÕES E SIGNIFICADOS DO TRABALHO SALADERIL

Data de aceite: 01/09/2022

Henrique Pereira Lima

Acadêmico do Curso de Direito da
Universidade de Passo Fundo (Campus
Sarandi/RS). Palmeira das Missões
<http://lattes.cnpq.br/3883069295229318>

RESUMO: A arte através de suas inúmeras manifestações dialoga com a realidade social, ora confirmando valores, ora os denunciando, mas sempre de forma cognoscível e sempre desempenhando funções que para além do elemento estético. Por isso, o campo artístico também é um espaço buscado pelos segmentos sociais dominantes na sociedade, os quais tem nas diferentes linguagens artísticas, múltiplos canais de comunicação e de difusão das ideias que intentam consolidar como dominantes. E é por isso, igualmente que o campo das artes é também arena para as disputas e conflitos que são vivenciadas pela sociedade. A música de natureza regionalista *Aguateiro*, explora em sua letra o contexto do trabalho em um estabelecimento saladeril (unidade produtora de carne-seca, regionalmente conhecida como charque). De vertente histórica romantizada, a composição apresenta a atividade laboral de forma idealizada, evidenciando o grande fosso existe, com relação à cultura regional do gaúcho, entre a realidade histórica e a ideia é vivenciada pela população rio-grandense sobre a formação histórica local.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Ideologia; Música;

Trabalho.

THE TONE OF IDEOLOGY IN THE SONG
“AGUATEIRO”: REPRESENTATIONS AND
MEANINGS OF SALADERIL’S WORK

ABSTRACT: Art through its numerous manifestations dialogues with social reality, sometimes confirming values, sometimes denouncing them, but always in a knowable way and always performing functions that go beyond the aesthetic element. Therefore, the artistic field is also a space sought by the dominant social segments in society, which have, in the different artistic languages, multiple channels of communication and dissemination of ideas that they intend to consolidate as dominant. And that is why, equally, the field of arts is also an arena for disputes and conflicts that are experienced by society. The music of a regionalist nature, *Aguateiro*, explores in its lyrics the context of work in a saladeril establishment (dry meat production unit, regionally known as charque). From a romanticized historical perspective, the composition presents the work activity in an idealized way, showing the great gap there is, in relation to the regional culture of the gaúcho, between the historical reality and the idea that is experienced by the population of Rio Grande do Sul about the local historical formation.

KEYWORDS: Art; Ideology; Song; Job.

1 | INTRODUÇÃO

A produção artística voltada à cultura de massas é um espaço governado pela objetividade e racionalidade. Por isso, sua

construção, sejam elas musicais, poéticas, literárias, etc. estão calcados em elementos, perspectivas socialmente reconhecidas e aceitas como “verdadeiras”. Essa verdade, contudo, não diz respeito à realidade histórica, ou cultural, mas sim, diz respeito à ideia que se faz acerca daqueles elementos. Por isso, a arte, carregada de expressivo potencial cognitivo, revela as tensões que vigoram na sociedade. Em seu bojo diferentes tendências, ideologias, classes sociais e imaginários se fazem presentes, denunciando ou impondo modelos e valores.

A música “Aguateiro”, de vertente regionalista-gauchesca, ao abordar o trabalho de um saladeiro descreve suas atividades e as relações de trabalho que aí predominam. Através de sua sucinta descrição daquele labor, emergem diversas perspectivas acerca das relações que guiam o modelo capitalista de produção, tais como trabalho, divisão do trabalho, mais-valia e ideologia, exploração e dominação. Mas tal elenco de elementos ao invés de estranheza, causa no imaginário cultural regional certa afetividade, a qual se explica pela versão romantizada da história regional, que aí vigora.

A análise da letra da música oferece alguns fundamentos do processo de interpretação de realidade de interpretação das relações interpessoais em sociedade, sobretudo as relações de trabalho. Oferece, também, indícios que permitem uma compreensão mais plena das bases que sustentam a percepção que o presente mantém sobre o passado, bem como os valores e as ideias hegemônicas na sociedade.

É importante frisar que a representação que a sociedade faz do seu passado social, foi edificada ao longo dos séculos XIX e XX, época em que se deu a emergência e consolidação do capitalismo agropastoril no Rio Grande do Sul. E, a partir da emergência de diferentes entidades e instituições, as perspectivas, valores e percepções da classe social economicamente dominante, passaram a ser “distribuídas” pelas classes sociais que se fortaleciam, através da literatura, música e caracteres culturais identificadores (honra, força, belicismo, obediência à lei, etc.).

2 | CONCEITOS IMPORTANTES PRESENTES NA MÚSICA “AGUATEIRO”

Trabalho, alienação e mais-valia, são alguns conceitos-chave do pensamento de Karl Marx e que estão implicitamente presentes na letra da música “Aguateiro”. É importante evidenciar que as relações dos seres humanos com o meio, assim como as relações entre os diferentes sujeitos sociais, são o próprio “lugar de origem” da realidade. A realidade “[...] é um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, e esse processo de pende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza” (CHAUÍ, 1991, p. 19). Neste sentido, a dimensão econômica desempenha importante papel na estruturação social e em sua compreensão, pois as relações humanas são essenciais para o próprio “acontecer da história”. Esta é, antes de tudo, o processo pelo qual as sociedades constroem-se e perdem através do

trabalho que reproduz as condições essenciais à sua existência.

Vejamos o trabalho. O trabalho através de diferentes modelos, e através de diferentes graus de honra (trabalhar já foi visto como degradante e como dignificante) sempre existiu na sociedade humana. No sistema capitalista, o trabalho assume uma formatação específica e fundamental para a própria organização da sociedade e distribuição do poder (político e econômico, principalmente). É guiado por determinantes muito mais amplos do que aqueles que dizem respeito à atividade laboral ou ao ser: dizem respeito a projetos de dominação social e controle de riquezas, através do trabalho alienado, que “[...] é aquele no qual o produtor não pode reconhecer-se no produto de seu trabalho [...] [e] que faz com que o produto surja como um poder separado do produtor e como um poder que o domina e ameaça (CHAUÍ, 1991, p. 55).

Ainda que fundamentalmente exploratório, este sistema conta com significativa aceitação, não apenas entre aqueles que se apropriam do trabalho de outrem. Há entre os explorados um pacto, quando não uma devoção, de maneira que as relações desiguais entre os membros de diferentes classes passam despercebidas ou ignoradas, o que apenas é possível graças à ideologia, que transforma “[...] as ideias da classe dominante em ideias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das ideias)” (CHAUÍ, 1991, p. 93, 94).

A ideologia na perspectiva marxista é o “arranjo” de ideias, valores e interesses da classe dominante que são difundidos no dia-a-dia da sociedade e impostos aos indivíduos. De fato, “[...] a produção e distribuição dessas ideias ficam sob controle da classe dominante, que usa as instituições sociais para sua implantação – família, escola, igrejas, práticas políticas, magistraturas, meios de comunicação da cultura [...]” (CHAUÍ, 1991, p. 97, 98), que em seu conjunto, determinam em certa medida o que se sabe, o que se pensa e o que se compreende, sobre a sociedade e sobre si mesmo.

3 | A ARTE COMO ESPAÇO DE REPRODUÇÃO IDEOLÓGICA

Alcançando as mais diferentes manifestações sociais, a ideologia capitalista não poderia deixar de se manifestar, também, nas manifestações artísticas. A produção artística antes de ser fruto da genialidade ou da fantasia, é fruto de uma consciência imersa em uma realidade, estando por isso, sujeita às ideias que dominam na sociedade – notadamente as “ideias burguesas”, as quais, com relação às relações sociais e ao trabalho, os apresentam como “[...] coisas em si, existentes por si mesmas e não como consequências das ações humanas (CHAUÍ, 1991, p. 64).

A produção musical no contexto mais amplo das artes traz comumente em suas letras - mas, não só -, mensagens e perspectivas acerca da realidade social (e ideias) vivida pelos seus produtores ou receptores. Estes, mais próximos de ideologias do que

de musas inspiradoras, imprimem na arte (às vezes de forma inconsciente) as marcas da dominação em que estão imersos. Ou seja: a produção artística de uma época carrega as marcas de dominância da sociedade que a engendra. E, tem destaque neste sentido, as artes que exploram conteúdo histórico, pois estas “[...] testemunham [...] melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar” (FREIRE, 1997, p. 95), pois o olhar do presente é determinado pelas ideias que dominam as pessoas, pois “a ideologia fabrica uma história imaginária (aquela que reduz o passado e o futuro às coordenadas do presente)” (CHAUÍ, 1991, p. 120).

Neste sentido, as músicas que pretendem narrar momentos históricos também operam na dimensão do presente que “lê o passado”. E, esta leitura é manipulada por comandos e por perspectivas contemporâneas que determinam o que será resgatado e como será “lido e oferecido” o passado ao presente.

3.1 “Aguateiro”, do álbum “o canto de telmo de lima freitas”

As obras de artes de viés histórico quando evocam o passado apresentam uma interpretação submetida aos preceitos contemporâneos. Neste sentido, a composição musical gauchesca “Aguateiro”, de autoria de Telmo de Lima Freitas compõe o LP “O Canto de Telmo de Lima Freitas” de 1973 aborda um momento histórico através do olhar do presente, narrando em versos o trabalho e as relações de trabalho de um saladeiro/charqueada¹. A composição faz uma descrição da rotina de uma pessoa que desde criança trabalhou no saladeiro, trazendo um conteúdo emocional e saudosista da atividade – embora a própria composição a denuncie como insalubre e socialmente injusta com o trabalhador, o que é, em certa medida, um artifício artístico comum ao regionalismo gaúcho.

A letra da composição, celebrizada pelo cancionero popular rio-grandense, apresenta os seguintes versos:

*Trabalhei num saladeiro, de aguateiro, lavando pata de boi,
Dois mil réis eu recebia, cada dia, tempito que já se foi.
Madrugada movimento, de matança, eu criança e serviçal,
Quando o boi “tastavilhava” eu já chegava dando conta do ritual.*

*Me fiz homem nessa lida divertida, trabalhando com amor.
Mais adiante eu fui bucheiro, e pandilheiro, bem mais tarde carneador.
Ajudei muito ingleses, muitas vezes, a encher de libras surrões.
A herança recebida nessa lida foram noites de serões.*

*Converso com o saladeiro, companheiro, dos meus tempos de guri.
Só respondem alicerços, eu já disperso, na Barra do Quarai.
Aprendi a ser brasileiro, meu parceiro, sem desfazer nos demais.
Sou um homem de charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.
Sou um homem de charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.*

¹ A charqueada ou saladeiro era o estabelecimento rural no qual era produzido o charque (carne seca) e beneficiadas as diferentes partes do gado vacum (sebo, casos, chifres, couro, etc.) destinadas ao mercado. A atividade charqueadora durante o século XIX e início do século XX foi a principal atividade econômica do Rio Grande do Sul, absorvendo parcela significativa da mão-de-obra escravizada rio-grandense.

*Converso com o saladeiro, companheiro, dos meus tempos de guri.
Só respondem alicerço, eu já disperso, na Barra do Quarai.
Aprendi a ser brasileiro, meu parceiro, sem desfazer nos demais.
Sou um homem da charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.
Sou um homem da charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.
Sou um homem da charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.
Sou um homem da charqueada, faça afiada pra defender meus ideais. (FREITAS, s.d.).*

4 | UM CONTEÚDO HISTÓRICO PARA ALÉM DA LETRA DA MÚSICA

Foi através da atividade charqueadora no Rio Grande do Sul que se formou a elite regional que dominou o cenário político e econômico gaúcho do século XIX e parte do século XX. Tão grande foi sua importância à região, que a Guerra Civil dos Farrapos (1835-1845)², teve no charque, uma de suas razões.

No final do século XVIII³ surge no Rio Grande do Sul a indústria da charqueada. Esta aproveitava os rebanhos vacunos selvagens e aqueles criados nas estâncias, para produzir o charque (carne seca), preparar os couros e os produtos derivados (como os cascos, aspás, gorduras⁴, etc.), os quais eram em grande parte, exportados para outras províncias do Império e outras nações. Estes foram ao longo do século XIX “[...] os principais produtos exportados pelo Rio Grande do Sul. Somados ao sebo, à graxa e aos chifres – bens também produzidos nas charqueadas – eles chegaram a atingir 85% das negociações no período” (VARGAS, 2017, p. 153).

O charque, em vista de sua importância econômica e presença histórica e cultural no imaginário regional é uma espécie de “símbolo informal” do passado. É quase uma *entidade*, que no passado *ameaça* o trabalhador (pela força coercitiva e exploratória dos donos dos meios de produção), e que no presente *domina* emocionalmente a população, em função do poder simbólico que a história laudatória lhe atribui.

5 | A ROMANTIZAÇÃO DA HISTÓRIA RIO-GRANDENSE

Apesar da severidade do trabalho na charqueada e de sua insalubridade, a cultura regional do Rio Grande do Sul construiu uma versão romantizada do trabalho e da sociedade. Em linhas gerais, entende-se que “[...] a ideologia não tem história, mas fabrica

2 Também chamada de Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, foi mais longo conflito armado brasileiro do período regencial brasileiro (1831 a 1840 compreendido entre a abdicação de D. Pedro I e a “Declaração da Maioridade” de D. Pedro II, que a habilitou a assumir o trono do Império do Brasil).

3 Datam do final do século XVIII as primeiras charqueadas com capacidade industrial no Rio Grande do Sul. Esta atividade é ancestral, consistindo em técnica rudimentar de conservação de carne em âmbito doméstico. Contudo, no final do século XVIII, mais precisamente “[...] em 1780, [ocorre a fundação da] primeira charqueada, pelo português José Pinto Martins” (SANTOS, 2022, pg. 46). A produção de charque em larga escala, em estabelecimento próprio é “[...] fruto de investimentos de comerciantes que viram uma oportunidade de preencher um espaço aberto com a crise da produção de carne salgada no nordeste do Brasil, ocasionada pelas duras secas que afetaram aquela região” (VARGAS, 2017, p. 153).

4 As partes gordurosas do boi eram a graxa e o sebo. A “[...] graxa [era] uma gordura mais fina e o sebo a mais grosseira. Sua utilidade era industrial, pois eram empregados na fabricação de sabão, velas e ceras, embora a graxa, muitas vezes, também fosse utilizada para fins comestíveis” (VARGAS, 2017, p. 158).

histórias imaginárias que nada mais são do que uma forma de legitimar a dominação da classe dominante” (CHAUÍ, 1991, p. 122). Deste modo, tal condição apenas se operou devido a fundamentos ideológicos da classe economicamente dominante no estado sulino no século XIX e XX que se infiltraram na historiográfica e na cultura rio-grandense.

O mundo pastoril da literatura inaugurou uma cadeia de manifestações culturais e ressignificações que se diversificou com a prosa, música, pintura, escultura, etc. Por fim no século XX, a prolífica produção artística regionalista consolidou no imaginário regional um gaúcho que não é bem gaúcho em termos históricos e apresentou também um trabalho, que não é bem trabalho, pois é associado ao recreio e à diversão.

Na composição “*Aguateiro*”, o trabalho nas charqueadas é apresentada através desta lente. É importante considerar que mesmo que mudanças políticas tenham ocorrido (abolição da escravatura e a Proclamação da república), a cadeia produtiva e as relações entre proprietários e não proprietários, entre estancieiro e peão, as técnicas produtivas (apesar do desenvolvimento e adoção de práticas mais mecanizadas e seriadas), não se alteraram. Isso porque, “[...] o Estado não é um sujeito autônomo, mas instrumento de dominação de uma classe social e que, portanto, o sujeito dessa história estatista imaginária é, afinal, apenas a classe dominante” (CHAUÍ, 1991, p. 120). Deste modo, ao preservarem-se as bases sociais e econômicas durante os momentos de mudança política, preservam-se, também, as estruturas de exploração. Em tais estruturas sendo preservadas, preservaram-se igualmente, os paradigmas ideológicos que legitimavam a exploração do trabalhador naquele período e contemporaneamente.

6 | OS CONCEITOS IDENTIFICADOS NA MÚSICA “AGUATEIRO”

a) Trabalho

*“Madrugada movimento, de matança, eu criança e serviçal,
Quando o boi “tastavilhava” eu já chegava dando conta do ritual.”*

O trabalho, para Marx, não é algo negativo em si. Pelo contrário, Marx “[...] tem uma visão positiva do trabalho [...]” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 59), associando-o ao meio pelo qual o homem se relaciona com a natureza e a modifica para atender suas necessidades. O alerta que Marx faz é sobre a “[...] necessidade de não confundirmos as formas capitalistas de trabalho com seu sentido mais profundo, como plataforma da organização social” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 59). Isso porque, o trabalho possui significados mais amplos, ligados ao sentido de realização pessoal e produção dos recursos necessários à sobrevivência humana, seja individual ou coletiva.

O trabalho tomando a partir de uma perspectiva mais ampla “[...] envolve a existência de uma atividade orientada a uma finalidade, objetivo conscientemente planejado pelo sujeito previamente ao início da sua execução” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p.

60). Assim, o trabalho é o elemento criador dos meios necessários para a concretização de finalidades diversas, dentre as quais se destacam a sobrevivência e a subsistência humana. Este é o trabalho livre⁵, planejado e executado conscientemente pelo sujeito. O seu oposto, o trabalho não-livre, é formulado pelo capitalismo, no qual, as diversas etapas que estão dissociados. O planejamento sai da esfera de decisão do trabalhador e entra na esfera de decisão do empregador, o qual se orienta pelo lucro (mais-valia). A execução sim, e apenas ela, cabe ao trabalhador.

No capitalismo, a subtração do poder de decisão da esfera do trabalhador e sua alocação nas mãos do empregador torna o trabalho exclusivamente um meio de “[...] sobrevivência física das pessoas, que se veem obrigadas a se sujeitar a certas relações de trabalho se quiserem permanecer vivas” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 60). Isso, porque, a partir do momento em que o poder de decisão sobre as etapas do trabalho “[...] não é mais controlado pela maioria das pessoas, o trabalho deixa de ser uma atividade gratificante em si, para tornar-se compulsória e sem sentido” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 60) e sem garantia alguma de que a remuneração daí advinda baste às necessidades do trabalhador, o qual depois de vendida sua capacidade laboral, não possui mais nada a oferecer no mercado de trabalho, pois “tão logo seu trabalho realmente começa esta [força] já deixou de pertencer-lhe e, portanto não pode mais ser vendida por ele” (MARX, 1996, p. 167).

A força (e o tempo de vida) que é comercializado no capitalismo é posto pelo sistema como um “componente” da cadeia produtiva, indistinta de outras máquinas e peças passíveis de substituição. Por isso o sistema produtivo não admite a existência de distinções entre os trabalhadores em vista de suas limitações, dificuldades peculiaridades. A única distinção admitida é “capaz” ou “incapaz” de realizar a tarefa, de modo a permitir, como retratado na música “*Aguateiro*”, do trabalho de crianças, realidade que felizmente hoje é detida pela legislação protetiva às crianças, embora nem o trabalho infantil, nem o trabalho análogo ao escravo tenham deixado de existir na realidade brasileira e nos Códigos legais.

b) Divisão do trabalho

“Trabalhei num saladeiro, de aguateiro, lavando pata de boi”

“Mais adiante eu fui bucheiro, e pandilheiro, bem mais tarde carneador.”

O trabalho no saladeiro é apresentado na música através de algumas de suas funções especializadas: aguateiro, bucheiro, pandilheiro e carneador⁶. Estas funções, já eram observadas à época do Brasil Imperial e, mesmo com a abolição do trabalho

5 Para Marx “[...] o processo de trabalho envolve três momentos simples: a atividade orientada a um fim, ou o trabalho propriamente dito; em segundo lugar, seu objeto e, em terceiro, seus meios [...]. O trabalho que consegue articular livremente esses três momentos simples descritos é uma atividade positiva para a sociedade e seus integrantes. (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 60).

6 Muitas outras funções compunham a “linha de produção” de uma charqueada: “[...] os carneadores, descarneadores, charqueadores, tripeiros, salgadores, sebeiros, chimangos, graxeiros e serventes, além dos aprendizes” (VARGAS, 2017, p. 159).

escravizado no Brasil, o a República instaurada em 1889, tais atividades se mantiveram, uma vez que se mantiveram as bases materiais das relações e trabalho. Mesmo quando do ingresso de trabalhadores livres nestes estabelecimentos, ou com a mecanização rudimentar, as funções e as relações sociais, grosso modo, se mantiveram.

A divisão do trabalho é evidente na composição. É representada pela execução de uma tarefa por um trabalhador especializado. Esta especialização liga um trabalhador a uma função, de modo que o trabalhador é reconhecido pela função que realiza e não por sua própria identidade pessoal/humana⁷.

b.1) Linha de montagem e linha de desmontagem

É importante considerar que a “superespecialização”, comumente impede o acúmulo de funções (por limitações de tempo e/ou habilidade). A cadeia produtiva assim dividida impede que o resultado final do trabalho chegue às mãos do trabalhador. E, não lhe chegando às mãos, este não se identifica com o fruto ou consequências de seu trabalho. Este modelo de produção quando se desenvolve segundo estes parâmetros, realiza uma espécie de sequestro da condição de sujeito que o trabalhador possui enquanto ser humano. Essa é a alienação: “[...] quando o Sujeito não se reconhece como produtor das obras e como sujeito da história, mas toma as obras e a história como forças estranhas, exteriores, alheias a ele e que o dominam e perseguem [...]” (CHAUI, 1991, p. 41). O trabalhador nesta condição, observa o mundo como obra de outros e encara as suas funções laborais como sendo a atribuição que lhe coube por um poder externo, seja este poder o Estado, a Sociedade ou um poder divino. O trabalhador alienado não percebe que o Estado e a Sociedade são obras históricas e culturais, ou seja, humanas.

Na charqueada, a produção depende primeiro de uma “linha de desmontagem” do animal abatido (no caso, *vacum*), separando-se produtos como o sebo, chifres, patas, carne, etc. A carne separada é então beneficiada e preparada para sua comercialização, cujo produto final lhe escapa à percepção, assim como lhe escapam os benefícios que tal comércio proporcional.

Tanto a linha de “desmontagem” do gado quanto a de “montagem” do charque, ocasiona a desmontagem do trabalhador enquanto ser humano. Sua condição humana se dilui no sistema produtivo, até que se sobressaia, para identificá-lo, apenas sua posição na linha de produção. O ser nesta condição é uma engrenagem em um sistema. Apresentando defeito ou mau funcionamento, é rapidamente substituída por outra, buscada no mercado (mercado de escravos até a Lei Áurea e no mercado de trabalho de hoje).

⁷ As diferentes ocupações/funções especializadas que suprimiam as identidades pessoais foram surgindo com o desenvolvimento da atividade: “carneadores e graxeiros aparecem nos inventários desde a década de 1810. Os serventes, os salgadores e os sebeiros só começam a aparecer a partir da década de 1820. Os primeiros chimangos discriminados como tal só surgem nos plantéis da década de 1840. Os escravos mais especializados como os tripeiros surgem somente nos inventários da década de 1850 e os descarnadores na década de 1860. Tal fenômeno não significa que as atividades executadas pelos tripeiros e descarnadores, por exemplo, não eram realizadas anteriormente, mas sugere que a intensificação das mudanças de ordem técnica passou a exigir cada vez mais o treinamento e a especialização de alguns escravos do plantel, ao ponto de eles serem reconhecidos pelos avaliadores como experts naquele ofício” (VARGAS, 2017, p. 159, 16)

c) Alienação:

"Converso com o saladeiro, companheiro, dos meus tempos de guri.

Só respondem "alicerços", eu já disperso, na Barra do Quaraí."

"Me fiz homem nessa lida divertida, trabalhando com amor."

O termo "alienação" "[...] vem do latim *alienus*, que significa "alheio", "o que pertence a um outro" (BODART, 2013). Este termo foi empregado em diferentes ciências e com diferentes significados. Mas, no geral, sempre manteve uma correspondência com a ideia de desconexão entre o "eu" e algo "que me pertence" (identidade, consciência, propriedade, fruto do trabalho, etc.). Deste modo, "o 'sentido fundamental do termo significa *perda de controle*: sua corporificação numa *força externa* que confronta os indivíduos como um poder *hostil e potencialmente destrutivo*" (MÉSZÁROS, *apud* ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 63, grifo do autor). Com relação ao mundo do trabalho capitalista, observa-se a existência de uma forma específica de atividade laboral: o trabalho alienado, que é aquele em que o sujeito perde o controle das etapas da produção.

A apresentação do trabalho em "Aguateiro" é feita não através do seu produto final o charque, que sequer é mencionado na composição, mas sim, através das etapas da linha de montagem. Os trabalhadores envolvidos na produção de charque pouco ou nenhum contato tinham com o produto final, a não ser aqueles responsáveis pelas últimas etapas. Nesse processo de ruptura ente a experiência da vida laboral e a o fruto do trabalho faz com que "[...] as condições reais de existência social dos homens não lhes apareçam como produzidas por eles, mas ao contrário, eles se percebem produzidos por tais condições e atribuem a origem da vida social a forças ignoradas alheias às suas [...]" (CHAUÍ, 1991, p. 86, 87).

A alienação no trabalho neste contexto não é ponto de chegada. É sim, o ponto de partida de um processo social de dominação de classe através de ideais e de valores. Marx já fazia esse alerta, ao indicar que:

Sob o capitalismo [...] [há] basicamente, quatro características da alienação, que repercutem em pessoas que não conseguem ser sujeitos da sua própria atividade produtiva, sendo subordinadas a estruturas alheias à sua vontade: "a) o homem está alienado da *natureza*; b) está alienado de *si mesmo* (de sua própria *atividade*); c) de seu "*ser genérico*" (de seu ser como membro da espécie humana); d) o homem está alienado do *homem* (dos outros homens)" (MÉSZÁROS, *apud* ARAUJO; DOURADO e SOUZA (2016, p. 63, grifo do autor).

A alienação laboral é a primeira etapa de uma série de ocultações, que levam à fragilização das capacidades do sujeito de "perceber" e "compreender" a realidade, pois se torna refém das impressões imediatas colhidas em seu dia a dia⁸ junto às instituições,

8 "A sociedade [...] se realiza através de um conjunto de instituições sociais encarregadas de permitir a reprodução ou a reposição das relações sociais – família, escola, igrejas, polícia, partidos políticos, imprensa, meios de informação, magistraturas, Estado, etc. Ela é também lugar onde essas instituições e o conjunto das relações sociais são pensadas ou interpretadas por meio das ideias – jurídicas, pedagógicas, morais, religiosas, científicas, filosóficas artísticas, políticas, etc." (CHAUÍ, 1991, p. 75).

entidades, etc. individual e coletiva. O trabalhador submetido a este regime “se aliena em relação ao fruto de seu trabalho e [também] a sua própria essência e espécie” (BODART, 2013). Assim, em um panorama mais amplo, percebe-se que o trabalhador se aliena do mundo natural (dos recursos e matérias-primas, as quais pertencem ao capital); do seu trabalho e dos frutos do seu trabalho (que pertencem ao capitalista), de si mesmo (deixa de ser/sentir que é algo mais que um trabalhador ou sua função); da sociedade (o mundo externo à atividade laboral lhe é estranho, algo que não lhe pertence e por isso, não lhe diz respeito).

A alienação nesta forma limita a capacidade de participação do indivíduo em outros espaços e assuntos sociais, pois interfere no sentido e no sentimento de pertencimento do ser. Faz com que os indivíduos não consigam “[...] discernir e reconhecer nas formas sociais o conteúdo e o efeito da sua ação e intervenção; assim, aquelas formas e, no limite, a sua própria motivação à ação aparecem-lhes como alheias e estranhas” (NETTO *apud* DUBOC, DURIGUETTO, 2019, p. 274). Deste modo, não apenas o fruto do trabalho lhe é estranho, como o próprio efeito do seu trabalho na realidade social é lhe estranho (no sentido de não percebido).

Alienação também se evidencia em relação aos outros homens. Na música, o trabalhador dialoga com os alicerces do estabelecimento. É com elas que interage, inclusive emocionalmente. Não há menção aos outros trabalhadores. Não há menção de laços de solidariedade.

d) Mais-valia:

“Dois mil réis eu recebia, cada dia, tempito que já se foi.”

“Ajudei muito ingleses, muitas vezes, a encher de libras surrões.

A herança recebida nessa lida foram noites de serões.”

“Encher de libras surrões” e “noites de serões” dizem respeito a dois conceitos maxianos: a mais-valia e o “trabalho não-pago”. A mais-valia é a diferença entre os custos de produção (inclusive com mão-de-obra) e valor pelo qual é vendida a mercadoria. É um valor que nasce do labor do trabalhador e que “[...] a acumulação privada de capital” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 66). Este valor é apropriado pelo dono dos meios de produção, ou seja, é um determinado *quantum* de trabalho não-pago e [...] [é] precisamente esse trabalho não-pago [que] é a fonte normal de seu lucro” (MARX, 1996, p. 179).

e) Ideologia:

“Me fiz homem nessa lida divertida, trabalhando com amor.”

“Aprendi a ser brasileiro, meu parceiro, sem desfazer nos demais.

Sou um homem de charqueada, faça afiada pra defender meus ideais.”.

A ideologia é uma construção orientada a um propósito. Este propósito, invariavelmente diz respeito aos valores daqueles que a gestam e que, por intermédio de algum poder (político ou econômico, por exemplo), conseguem impô-la à sociedade

através das instituições e d manifestações, como as artísticas. Nesse sentido, destacam-se as classes dominantes como construtoras de ideologias, as quais, “[...] em uma dada época, conseguem, a partir do seu poder econômico, criar um conjunto de instituições que propagam e reproduzem seus valores sociais e ideias” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 66).

Sua capacidade de inserção social e de convencimento convertem as ideologias em um “[...] poder capaz de impor significações como legítimas, dissimulando as relações de força” (STRECK, 2004, p. 108), negando, muitas vezes, as tensões sociais advindas das relações desiguais de forças entre indivíduos e classes. Assim, criadas por uns e, consumidas por outros, as ideologias ao desempenharem suas funções evidenciam a existência de uma sociedade dividida entre dominantes e dominados.

A ideologia deste modo é sempre um mecanismo de dominação social. Uma espécie de “meio”, imprescindível a qualquer sociedade desigual, onde as riquezas são distribuídas de forma manipulada por intermédio de alguma forma de poder. Sua função é “[...] produzir ideias que confirmem [...] [a] alienação, fazendo, por exemplo, com que os homens criem que são desiguais por natureza e por talentos, ou que são desiguais pelo desejo próprio (CHAUÍ, 1991, p. 78), mas jamais pro causa das condições materiais de existência na sociedade desigual.

A sustentação de um modelo social em que haja exploradores e explorados, por exemplo, apenas se pereniza se os explorados não perceberem sua condição e, se percebendo, concordem com essa condição. De fato, “em outros termos, o conceito marxiano de ideologia se refere a uma percepção parcial ou falsa de mundo, e não a um agregado de ideias qualquer” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 67).

A ideologia é também uma forma de “ver o mundo”, forma esta que é dividida entre aqueles que “vivem” a “ideia” através dos espaços de poder que a institucionalizam E, uma vez institucionalizada, passa a ser defendida como uma síntese dos “valores” que põe em evidência, como se aqueles valores fossem universais. E, o sujeito social imerso nesta “realidade” e modelado por discursos, instituições, organizações e políticas públicas criadoras e difusoras, têm limitadas capacidades de perceber-se dentro de uma “realidade montada”, que o torna, antes de sujeito, um executor pré-programado de tarefas e de sentimentos.

Não há restrições espaciais à ideologia. Das atividades individuais, às coletivas, das domésticas às públicas, a ideologia influencia inclusive as formas de representar o mundo através das manifestações artriticas. É difícil, quando não impossível ao sujeito, pensar fora da rede de sentidos que o envolve. Até mesmo conceitos como “certo” e “errado”, “belo” e “feito” são orientados programações ideológicas de maneira que aquilo que é vivido em sociedade assume a aparência de “[...] um **discurso universal, natural**, óbvio, cuja tipicidade não é percebida e com relação ao qual todo “exterior” é relegado à categoria de **margem ou desvio**” (STRECK, 2014, p. 97, grifo nosso).

O senso comum desempenha importante papel na consolidação da ideologia. A partir dele determinadas opiniões ou intenções são postas à sociedade como universais e naturais a partir do poder de um indivíduo ou segmento social sobre outros indivíduos e segmentos sociais. Opiniões e intenções são repetidas até tornarem-se proverbiais: “*Deus ajuda quem cedo madrugada*”, é uma expressão curiosa (quando dita por um trabalhador), em uma “[...] sociedade que organiza sua produção e circulação de mercadorias baseada no lucro de quem é dono do espaço de trabalho” (ARAUJO; DOURADO e SOUZA, 2016, p. 61).

O senso comum corrobora situações degradantes que a ideologia consagra. Este contexto admite, por exemplo, como na música “Aguateiro” que uma criança poderia (para atender os condicionantes da realidade social) ter que acordar de madrugada, ser serviçal em um trabalho insalubre e, ainda, trabalhar com amor. E, tal realidade tende a ser mantida, pois em uma sociedade de classes com diferentes capacidades e graus de poder e de exercício de controle ideológico, não há espaço para revolta ou desvios à regra, pois o “revoltado ou desviante” que foge à “natural e universal”; passa a ser o desajustado/criminoso.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música *Aguateiro* possui claro conteúdo romântico, embora a atividade que represente seja insalubre e alienadora do trabalhador. Algumas situações representadas na música, quando ultrapassadas a dimensão estética e cênica, ganham destaque em virtude da crueldade que mascaram: o trabalho insalubre de crianças, a exploração do trabalhador, a não participação na riqueza produzida, a celebração da alienação do trabalhador de si mesmo e da convivência dos outros homens, no passado e no presente. Estas situações em seu conjunto mascaram as tensões sociais existentes, históricas e contemporâneas, em cumprimento (consciente ou não) dos padrões ideológicos vigentes, de modo a evidenciar como ponto principal não a verdade histórica do trabalho, mas sim, a ideologia dominante no âmbito cultural da sociedade que elaborou a composição musical e que a consome.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Ludwig Glauco, DOURADO, Ivan Penteadado, SOUZA, Vinicius Rauber. Clássicos da sociologia: Durkheim, Weber e Marx – Passo Fundo: Ed. UPF, 2016. Disponível em: http://editora.upf.br/images/ebook/os_classicos_da_sociologia.pdf. Acesso em: 15 de out. de 2020.

CHAUÍ, Marilena de Souza. O que é ideologia. 34ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BODART, Cristiano das Neves. Você é alienado, alienante ou “alienista”? Blog Café com Sociologia, 2013. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/voce-alienado-al...nte-ou-alienista/>. Acesso em 15 de out. de 2020.

DUBOC, Jéssica Ribeiro; DURIGUETTO, Maria Lúcia. As categorias da alienação e do fetichismo na teoria social marxiana. In: Revista Katálysis. Florianópolis, v. 22 (Conflitos sociais, ideologia, cultura e Serviço Social), n. 2, p. 273-283, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/1982-02592019v22n2p273/40697>. Acesso em 30 de out. de 2020.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. – São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FREITAS, Telmo de Lima. Musica Aguateiro. Letra. Disponível em: <https://musicatradicionalista.com.br/album/1899/o-canto-de-telmo-de-lima-freitas.html>: acesso em 17 de out. de 2020.

MARX, Karl. O Capital: crítica da economia política. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. Tomo 2 (capítulos XIII A XXV). Nova Cultural. São Paulo, 1996.

SANTOS, Andre Luiz Machado dos. O charque e sua presença histórica, cultural e gastronômica em Pelotas-RS [Brasil]: possibilidades para o turismo. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/10280/Disserta%20a7%20Andre%20Luiz%20Machado%20dos%20Santos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 05 de jul. de 2022.

STRECK, Lenio Luiz. *Hermenêutica jurídica e(m) crise: uma exploração hermenêutica da construção do Direito*. 11 ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2014.

VARGAS, Jonas Moreira. “As mãos e os pés do charqueador”: o processo de fabricação do charque e um perfil dos trabalhadores escravos nas charqueadas de Pelotas, Rio Grande do Sul (1830-1885). SÆCULUM - REVISTA DE HISTÓRIA [36]; João Pessoa, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/download/27484/19638+&cd=5&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 17 de out. de 2020.

CAPÍTULO 6

BANDAS INSTRUMENTAIS NA REGIÃO DE MONTENEGRO: UMA PESQUISA DOCUMENTAL

Data de aceite: 01/09/2022

Data de submissão: 09/08/2022

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs). Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado Profissional (PPGED-MP)
Osório – RS

<http://lattes.cnpq.br/8275456979754488>

<http://orcid.org/0000-0002-7204-7292>

RESUMO: A Região de Montenegro/RS tem sido palco de inúmeras apresentações musicais ao longo das décadas. A existência de bandas instrumentais é uma das principais influências culturais para o desenvolvimento educativo-musical. Considerando-se esses pressupostos, esta pesquisa objetivou investigar a contribuição das bandas instrumentais, a partir dos documentos disponíveis, para a construção da Educação Musical. A metodologia pressupôs a abordagem qualitativa, a pesquisa documental como método e a coleta de documentos como técnica para a coleta dos dados. A análise de conteúdo foi utilizada para a análise dos dados. O referencial teórico fundamentou-se em conceitos de Educação e Sociologia. Com ênfase nos dados coletados e analisados, foi possível inferir que, nos últimos anos, os meios de comunicação da localidade, tais como jornais, revistas e *sites*, veicularam informações acerca da existência, bem como das apresentações das bandas instrumentais presentes na Região de

Montenegro/RS, desvelando sua importância e potencialidade para a Educação Musical.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical; Bandas Instrumentais; Região de Montenegro/RS.

INSTRUMENTAL BANDS IN THE REGION OF MONTENEGRO: A DOCUMENTARY RESEARCH

ABSTRACT: The Region of Montenegro/RS has been the scene of numerous musical performances over the decades. The existence of instrumental bands is one of the main cultural influences for the educational-musical development. Considering these assumptions, this research aimed to investigate the contribution of instrumental bands, from available documents, to the construction of Music Education. The methodology assumed a qualitative approach, documentary research as a method and document collection as a technique for data collection. Content analysis was used for data analysis. The theoretical framework was based on concepts of Education and Sociology. With emphasis on the data collected and analyzed, it was possible to infer that, in recent years, the local media, such as newspapers, magazines and websites, have conveyed information about the existence, as well as the presentations of instrumental bands present in the Region of Montenegro/RS, revealing its importance and potential for Music Education.

KEYWORDS: Music Education; Instrumental Bands; Region of Montenegro/RS.

1 | CULTURA MUSICAL NA REGIÃO DE MONTENEGRO

Montenegro tem uma longa e rica história no cenário estadual, desde 1740, quando seu território começou a ser desbravado, até se tornar a cidade que hoje é, principalmente em se tratando da questão cultural.

Originalmente, em 24 de maio de 1870, por Ato do presidente da Província, Dr. João Sertório, foram criadas as Colônias Conde D'Eu e Dona Isabel, medindo 32 léguas quadradas, na então Vila de São João do Monte Negro, posteriormente elevado a município autônomo, conforme Lei Estadual nº 885, de 5 de maio de 1873. A seguir, em 11 de outubro de 1890, conforme Ato nº 474, o governo do Estado desmembrou a Colônia Dona Isabel de São João do Monte Negro para constituir o novo município de Bento Gonçalves, instalado oficialmente em 23 de outubro de 1890. Após deu-se a emancipação da Colônia Conde D'Eu, conforme Decreto Estadual nº 327, publicado no Diário Oficial do Estado, de 31 de outubro de 1900, com o nome de Garibaldi, instalado oficialmente em 25 de novembro de 1900. Ao ser criado em 5 de maio de 1873, conforme Lei Estadual nº 885, desmembrado de Triunfo, o município de São João de Montenegro tinha sob sua supervisão os territórios dos atuais municípios de Bento Gonçalves e Garibaldi, desmembrados em 1890 e 1900, para se constituírem em municípios autônomos (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Posteriormente, a divisão territorial de Montenegro apresentava-se com 11 distritos no interior e a sede municipal. Mais tarde, desmembraram-se os 11 distritos do interior, restando hoje somente o da sede, 1º distrito (Montenegro). Os onze distritos eram: São Vendelino, Brochier, Harmonia, Barão, Badenber (criado em 1897 e extinto em 1914, com sua sede transferida para o Distrito de Barão, emancipado), Bom Princípio, São Salvador (criado em 1900 e emancipado em 1963 com o nome de Salvador do Sul), Tupandi (criado em 1911, anexado a Bom Princípio e, posteriormente, município autônomo em 1988), Poço das Antas (criado em 1912, extinto em 1924, recriado em 1924, integrado a Salvador do Sul em 1963 e emancipado em 1992), Pareci Novo (criado em 1929 e emancipado em 1992), Maratá (criado em 1930, emancipado com Brochier em 1988, sendo Brochier do Maratá, em 1992 desmembra-se, tornando-se Maratá) (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Há anos a Região de Montenegro¹ tem sido palco de apresentações artísticas de diversas modalidades, incluindo a Música, as Artes Visuais, o Teatro e a Dança. Em se tratando da Música, foi marcante a influência que os conjuntos instrumentais de anos anteriores tiveram na formação do cenário musical da localidade. Atualmente, ainda podem ser encontradas referências sobre esses grupos que contribuíram para a formação da cultura musical local. Dentre estes, destacam-se as bandinhas típicas alemãs.

¹ Região de Montenegro é um termo criado pela pesquisadora Cristina Rolim Wolfenbüttel, para incluir distritos atuais e que anteriormente faziam parte do município. Fazem parte da Região de Montenegro: Alfama, Bananal, Batinga Norte, Batinga Sul, Bom Jardim, Brochier, Campo do Meio, Chapadão, Costa da Serra, Despique, Estação Esperança, Faxinal, Fortaleza, Harmonia, Lajeado, Linha Dom Diogo, Linha Pinheiro Machado, Macega, Maratá, Matiel, Montenegro, Muda Boi, Novo Pareci, Pareci Velho, Passo da Cria, Passo da Pimenta, Passo da Serra, Pinheiros, Porto Pereira, Salvador do Sul, Santos Reis, Serra Velha, Sobrado, Vapor Velho, Vitória e Uricana.

Composta pela cidade de Montenegro, seus atuais distritos e distritos emancipados, a Região de Montenegro contou com dois tipos de grupos musicais: um deles com repertório erudito, incluindo trechos de ópera, danças de balé, músicas de concerto, entre outros gêneros musicais. E, outro tipo, com repertório popular, que executava músicas populares alemãs – pois houve um predomínio efetivo desta etnia dentre os instrumentistas – músicas brasileiras, músicas populares regionais – como as rancheiras, xotes, baiões, dentre outros – e músicas estrangeiras em geral – com ênfase, em alguns anos, no Jazz. Contudo, o que predominou na época foi mesmo a bandinha típica alemã (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Buscando a origem da banda, verifica-se que é o conjunto de instrumentos musicais de sopro e percussão, às vezes ligados à música militar. Todavia, no Brasil, houve uma diferenciação entre banda militar e banda civil. A diferença encontra-se em algumas particularidades.

As bandas militares, de formação variada, atendem, às necessidades da caserna [...] as bandas civis se transformaram em instituição de importância ímpar na vida musical, social e cultural do interior brasileiro [...] participam da vida na comunidade tocando em festas, enterros, solenidades [...] apresentam-se [...] com flautim, flauta, requinta, clarinete em si bemol, trompetes, bombo, caixa clara, surdo e pratos. (ZAHAR, 1985, p. 33).

Nas bandinhas típicas da Região de Montenegro também predominavam os instrumentos musicais mencionados anteriormente.

A Banda São João, de Harmonia, uma das bandas muito mencionada nas entrevistas realizadas durante ampla pesquisa sobre o assunto, foi formada no ano de 1919, tendo durado até 1929, quando veio a se dissolver (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Após a dissolução da Banda São João, alguns integrantes resolveram organizar outros grupos instrumentais. Surgiu, então, a Banda Ideal constituída em 1942. Sua duração, porém, foi curta, pois em 1947 finalizou suas atividades (WOLFFENBÜTTEL, 1996)



Figura 1: Banda São João, de Harmonia (15/08/1927).

Fonte: Wolfffenbüttel (1996).



Figura 2: Banda Ideal, de Harmonia (18/12/1949).

Fonte: Wolffenbüttel (1996).

Anos mais tarde, em 1964, a região pôde ver a formação da Banda 1° de Abril. Esta banda, de acordo com Libório Rudolf Hartmann, em entrevista realizada no dia 29 de maio de 1993, em Harmonia, “foi fundada com alguns dos músicos que integravam as antigas bandas. Era, porém, um grupo um pouco menor, o qual incluía, até, um acordeão [...]” (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Estas, porém, não foram as únicas bandas de Harmonia, tampouco, as mais antigas. Por volta de 1889 já funcionava um grupo musical com um número um pouco menor de instrumentistas.

Dentre os gêneros musicais executados apareciam valsas, polcas, dobrados, xotes, corridos, marchas e mazurcas. As músicas de origem europeia e, principalmente, as alemãs, também eram utilizadas pelos grupos. Muitas das partituras provinham diretamente da Alemanha; outras, em menor número, eram adquiridas no Brasil. Outras músicas, ainda, eram compostas pelos próprios integrantes das bandas, bem como pelos seus regentes (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Tanto a música era um elemento constante na vida do povo local – o que ainda vigora – que as bandas da região foram muito reconhecidas, tanto em âmbito nacional, quanto internacional. Foi o que aconteceu à Banda Luar, de Brochier, fundada em 1958. De acordo com as pesquisas realizadas junto à comunidade local, a Banda Luar era uma das melhores do país, apreciada por muitos.

Na mesma localidade da Banda Luar, em Brochier, na década de 1940, foi possível presenciar o surgimento de um grupo de músicos que já cultivava outros gêneros musicais, além das músicas da bandinha típica alemã. Era o aparecimento do jazz no interior de Montenegro. No entanto, no interior de Montenegro, há alguns exemplos da difusão deste gênero musical no meio das bandinhas, o que foi demonstrado nos conjuntos Jazz Brasil que, mais tarde, mudou o nome para Jazz Brochiense.



Figura 3: Primeira Banda de Música de Harmonia (fundação em 1889)

Fonte: Wolffenbüttel (1996).



Figura 4: Jazz Brochiense, de Brochier (25/09/1943).

Fonte: Wolffenbüttel (1996).

Na cidade de Montenegro, sede do município, também foi grande o número de grupos instrumentais, tanto as bandinhas típicas alemãs, quanto de jazz, bem como as de caráter mais erudito. Na última década do século XIX, havia duas bandas de música, a de Abel Z. da Paixão e a de Antônio Kroeff. Estes grupos instrumentais animavam a maioria dos eventos da localidade, como casamentos, jogos de futebol, festas de tiro ao alvo, corridas no antigo prado e nos coretos (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Posteriormente, surgiram outros grupos, dentre os quais podem ser citados a Banda José Rodrigues da Silva, a Banda de Getúlio da Paixão, a Banda de Miguelino Silveira, a Banda de Osvaldo Cornélius, e a Banda de Afonso Franco Martins, todas elas surgidas no início deste século. Em 1917 foi fundada a Banda de Oto Steigleder. Em 1920, com a mudança do maestro Maurice Maissiat para a cidade de Montenegro, também foi fundada uma grande banda. Esta, todavia, durou pouco, pois o maestro teve de transferir novamente

sua residência para Uruguiana, decretando a finalização de suas atividades. Três anos após, em 1923, foi criada a Banda de Música Independência, cuja regência ficou a cargo do maestro Leopoldo Gemmer.

Em meados de 1937, com a vinda do maestro Gustavo Koetz para a cidade, foi fundada a Banda de Música Gustavo Koetz. De acordo com as informações de Adenilo Edgar Rübnick, em entrevista datada de 28 de maio de 1991, havia uma grande carência de conjuntos musicais e, por esta razão, a Associação Comercial de Montenegro decidiu adquirir um conjunto completo de instrumentos musicais, com o intuito de formar uma Banda Municipal. Em pouco tempo foram recrutados os músicos necessários para a sua formação e, em seguida, a banda já estava se apresentando em diversos locais da cidade. Atingiu seu auge entre 1931 e 1932, quando chegou a contar com vinte e um instrumentistas. Ao mesmo tempo foi formada uma orquestra com repertório erudito, cujo intuito era atuar em bailes e outros eventos (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

A Orquestra Melódica Abílio Marca, que depois trocou o nome para Orquestra Marajoara, atuou em bailes e demais festas em Montenegro e outros municípios. Dentre os instrumentos musicais constavam, além do regente, pianista, baterista, contrabaixista e acordeonista.



Figura 5: Orquestra Melódica de Abílio Marca, Carnaval em Montenegro (1950).

Fonte: Wolffenbüttel (1996).

Mais tarde, em meados de 1960, foi fundada a Bandinha Rosa da Primavera, com instrumentistas provenientes de diversos locais da região. Animavam bailes e festas no interior. Por volta de 1973, a Bandinha Rosa da Primavera encerrou as atividades.

Outras bandas apareceram na região, sendo que algumas incluíram o jazz em seu repertório. Com esta proposta, em 1938, surgiu o Jazz Guanabara, organizado por Artur Gallas. No mesmo ano, outro conjunto, o Jazz Azul, também atuava bastante. Este grupo foi organizado e dirigido pelo maestro Emílio Cornelius. Formado por doze músicos, possuía

um repertório bastante extenso, incluindo boleros, tangos, valsas argentinas, rumbas e mambos, sendo que este último gênero musical consagrou o grupo (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Posteriormente, outros grupos musicais foram surgindo. Por volta de 1950, João Carlos Marca montou o Jazz Montenegro. Entre tantos conjuntos, alguns continuaram em atividade, ao passo que outros foram desfeitos. Apareceram grupos como Trio Montecarlo, Conjunto 2001, Show Ritmo 100, Tip Top, The Red Dragons, Taboo, Conjunto Irmãos Rosa, Grupo Experiência, Banda Verde, Santo de Casa, Locomotiva, Champion, Amazônia, Flor da Serra, Som Arte, dentre os que foram encontradas informações durante pesquisas desenvolvidas neste sentido (WOLFFENBÜTTEL, 1996).

Considerando-se a riqueza da cidade e de toda a Região de Montenegro, compreende-se a existência de tantas bandas na localidade. Os inúmeros grupos instrumentais existentes na região, os quais foram mencionados anteriormente com vistas a exemplificar e como uma primeira aproximação ao objeto de estudo, permitem entender que a tradição é longa. Nesse sentido, alguns questionamentos se apresentam nesse processo: Quais partituras musicais eram executadas pelas bandas instrumentais da Região de Montenegro? Essas partituras ainda existem? Estão disponíveis? Quais gêneros musicais têm sido executados pelas bandas instrumentais da Região de Montenegro ao longo dos anos? Qual o espaço dado, ao longo dos anos, pelos meios de comunicação locais às bandas instrumentais da região? Como as bandas instrumentais têm sido noticiadas na mídia local ao longo dos anos? Qual a importância das bandas instrumentais na Região de Montenegro? Qual a contribuição das bandas instrumentais para a construção de uma identidade pedagógico-musical e artística na Região de Montenegro?

Entende-se que o alcance das respostas para esses questionamentos seja relevante, com vistas a entender a importância dessas bandas na localidade. Além disso, toda essa efervescência cultural e musical pode ter contribuído com o desenvolvimento da Educação Musical na localidade. Uma hipótese desta contribuição é a existência de escolas de Arte e de Música, as quais foram surgindo ao longo dos anos. Nesse sentido, a presente pesquisa objetivou investigar a contribuição das bandas instrumentais, a partir dos documentos disponíveis, na construção da Educação Musical e formação de músicos na Região de Montenegro.

2 | CAMINHOS METODOLÓGICOS

O desenho metodológico utilizado na investigação consistiu na abordagem qualitativa, na pesquisa documental como método, e na coleta de documentos como técnica para a coleta dos dados. A análise dos dados foi realizada por meio da análise de conteúdo.

De acordo com Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa pode se apresentar com diferentes significados, de acordo com o complexo campo histórico existente, bem

como a diversidade de cada contexto. Nessa perspectiva e, conforme os autores, entende-se a pesquisa qualitativa como:

[...] uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

Denzin e Lincoln (2006) destacam que a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista e interpretativa do mundo. Nesse sentido, e de acordo com os autores, investigações nessa perspectiva estudam os objetos de suas pesquisas nos cenários nos quais os fatos ocorrem, tendo em vista entender ou interpretar os fenômenos em termos dos significados conferidos a eles por parte dos participantes das investigações (DENZIN; LINCOLN, 2006). Além disso, os autores esclarecem que a

[...] pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. Portanto, os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

Bogdan e Biklen (1994) argumentam que as investigações qualitativas apresentam cinco características, havendo possibilidades de, em alguns estudos, as mesmas se apresentarem em maior ou menor grau. Para os autores, não se trata de determinar se a investigação é qualitativa ou não em sua totalidade, mas de analisar o quanto o estudo é qualitativo, tendo em vista o grau de aparecimento das características inerentes ao tipo de estudo, tendo em vista que a fonte de dados é o ambiente natural, a descritividade, a ênfase no processo ao invés do produto, o uso da forma indutiva na análise dos dados, e a atenção especial que é destinada ao significado. Os autores também argumentam que o “processo de condução de investigações qualitativas reflete uma espécie de diálogo entre investigadores e os respectivos sujeitos, dado estes não serem abordados por aqueles de uma forma neutra” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 51).

Conforme Gil (2010), a pesquisa documental tem semelhanças com a pesquisa bibliográfica. Desse modo, é desenvolvida a partir de um material já elaborado, “constituído principalmente de livros e artigos” (GIL, 2010, p. 50).

Conforme Oliveira (2007), a diferença entre a pesquisa bibliográfica e a documental reside nas fontes que cada uma utiliza. Conforme a autora, a pesquisa documental “caracteriza-se pela busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes gravações, fotografias, entre outras matérias de divulgação” (OLIVEIRA, 2007, p. 69). É o

tipo de pesquisa desenvolvido a partir do uso de documentos, quer sejam atuais ou antigos, considerados autênticos (PÁDUA, 1997).

Conforme Bravo (1991), toda a sorte de produções das pessoas que se mostram como indícios de sua ação e que podem revelar suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver são consideradas documentos. Pode-se, portanto, considerar como documentos textos escritos, numéricos, estatísticos, reproduções de sons e imagens, entre outros (BRAVO, 1991).

Conforme Gil (2010), o primeiro passo na pesquisa documental reside na exploração das fontes documentais, que são numerosas, incluindo documentos que não receberam tratamento analítico – como documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações, entre outros tipos de documentos. Há, também, segundo Gil (2010), os documentos que, de algum modo, já foram analisados, como relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas, etc.

A pesquisa do tipo documental tem sido utilizada amplamente na investigação histórica em ciências sociais, com vistas a descrever e comparar fatos sociais, com vistas a estabelecer características e tendências (PÁDUA, 1997).

A técnica que utilizada para a coleta dos dados na investigação foi a coleta de documentos. Conforme (SILVA; DAMACENO; MARTINS; SOBRAL, 2009),

a coleta de documentos apresenta-se como importante fase da pesquisa documental, exigindo do pesquisador alguns cuidados e procedimentos técnicos acerca da aproximação do local onde se pretende realizar a “garimpagem” das fontes que lhes pareçam relevantes a sua investigação. (SILVA; DAMACENO; MARTINS; SOBRAL, 2009, p. 4558).

Para as autoras é importante que a aproximação aos documentos seja formalizada, a fim de que seja possível alcançar objetivos de pesquisa. Do mesmo modo, é importante que os procedimentos sejam seguidos, pois é determinante para que se tenha acesso aos acervos e às fontes da pesquisa.

Os espaços da pesquisa e os tipos de informação são diversos, dependendo da natureza da pesquisa que está sendo empreendida. Para tanto, é importante que o pesquisador conheça os tipos de materiais que deverá procurar em sua coleta. A esse respeito, Silva, Damaceno, Martins e Sobral (2009) explicam:

Todos esses conhecimentos são necessários a quem se propõe a realizar a pesquisa documental, bem como o gerenciamento equilibrado do tempo que se tem disponível para realizar a pesquisa. Ao recolher documentos de forma criteriosa o pesquisador passa a gerenciar melhor o tempo e a relevância do material recolhido. (SILVA; DAMACENO; MARTINS; SOBRAL, 2009, p. 4558).

Nesta investigação foram coletados diversos tipos de documentos, incluindo notícias nos diversos meios de comunicação – impressos e virtuais – sobre as bandas instrumentais, fotografias, programas das apresentações musicais realizadas pelas bandas, partituras musicais e gravações das bandas. Os materiais coletados possibilitaram a construção

do cenário musical da localidade, apontando bandas instrumentais em cada época. Além disso, esse procedimento auxiliou na análise da contribuição das bandas instrumentais, a partir dos documentos disponíveis, na construção da Educação Musical e formação de músicos na Região de Montenegro.

A coleta e análise das notícias nos meios de comunicação permitiram o mapeamento das bandas instrumentais existentes na localidade. As fotografias, os programas relativos às apresentações destas bandas, além das partituras musicais e das possíveis gravações existentes ajudarão a construir este mapa das bandas, desvelando seu repertório.

Segundo Yin (2005), uma análise de dados “consiste em examinar, categorizar, classificar em tabelas, testar ou, do contrário, recombina as evidências quantitativas ou qualitativas para tratar as proposições iniciais de um estudo” (YIN, 2005, p. 137).

A análise dos dados oriundos da investigação foi realizada através do uso da análise de conteúdo. De acordo com Moraes (1999):

A análise de conteúdo constitui uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum. (MORAES, 1999, p. 9).

Olabuenaga e Ispizúa (1989) complementam o entendimento da análise de conteúdo ao explicarem que a mesma é uma técnica para ler e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos que, ao serem realizados os procedimentos necessários, possibilitam o conhecimento de aspectos e fenômenos da vida social, inacessíveis de outro modo.

De acordo com Moraes (1999), existem cinco etapas a serem trilhadas, a saber, preparação das informações, unitarização ou transformação do conteúdo em unidades, categorização ou classificação das unidades em categorias, descrição e interpretação.

A primeira, preparação, consiste em identificar amostras de informação a serem analisadas. O procedimento para isto acontece a partir da leitura dos documentos no todo, decidindo sobre quais deles estão, efetivamente, de acordo com os objetivos da pesquisa.

A segunda etapa, unitarização, implica na leitura atenta de todo o material, a fim de definir a unidade de análise. De acordo com Moraes (1999), a unidade de análise é o elemento unitário de conteúdo que será classificado posteriormente.

Realizados estes procedimentos, todos os materiais serão relidos, identificando as unidades de análise, codificando-as. Após estas codificações, cada unidade de análise será isolada, sendo reescrita e salva em arquivos virtuais, devidamente identificados.

A categorização configura no agrupamento dos dados, considerando a parte comum existente entre eles, sendo classificados por semelhança ou analogia, originando categorias temáticas.

Moraes (1999) argumenta que a análise dos dados ocorre de forma cíclica e circular,

e não sequencial e linear. Os dados não falam por si, mas eles precisam que, deles, seja extraído o significado o qual não é alcançado em um único esforço. É indicado um retorno periódico aos dados para o refinamento das categorias

As categorias, por sua vez, precisam ser válidas, pertinentes, adequadas, exaustivas e homogêneas. A classificação de qualquer elemento do conteúdo deve ser mutuamente exclusiva. E, por fim, a classificação deve ser consistente, objetiva e fidedigna. Todas estas características das categorias prepararão a etapa da descrição.

De acordo com Moraes (1999), a quarta etapa do processo de análise de conteúdo é a descrição. Definidas as categorias e identificado o material de cada uma delas, passa-se à comunicação dos resultados. A descrição é o primeiro momento desta comunicação.

A última etapa, interpretação, objetiva a compreensão. A tarefa da interpretação é exercitar com maior profundidade a interpretação, incluindo a literatura especializada e demais experiências da investigação, além daquelas vividas pelo pesquisador.

3 | REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico da pesquisa baseia-se em conceitos da Educação e da Sociologia. Da Sociologia utiliza-se a teoria simbólica de Elias (1994). Segundo o autor, o conhecimento da linguagem é passado de maneira intergeracional e coletiva. Com isso, o fenômeno dos símbolos usados para representar algo nos idiomas são criados e fixado por convenção de um coletivo, e são passados de geração em geração. Com isso, quando uma pessoa nasce, ela aprende o seu idioma materno interagindo com outras pessoas do seu meio social, por isso chamada de coletiva, e, também, aprende símbolos fixados por gerações passadas, daí a passagem intergeracional. Segundo Elias (1994):

Há vários tipos de representações simbólicas. Os mapas são apenas um deles. As línguas são outro. As pessoas que falam inglês quando pretendem fazer uma observação sobre o céu noturno podem utilizar o padrão sonoro *moon*. Na sua língua, este padrão sonoro representa simbolicamente o corpo celeste mais volumoso do céu noturno. Com o auxílio de uma ampla gama de padrões sonoros como este, os seres humanos têm a capacidade de comunicar entre si. Eles podem armazenar conhecimento na sua memória e transmiti-lo de uma geração para outra. Uma forma muito definida de standardização social permite que, no interior de uma mesma sociedade, os mesmos padrões sonoros sejam reconhecidos por todos os membros mais ou menos com o mesmo sentido, ou seja, como símbolos que representam o mesmo tipo de conhecimento. (ELIAS, 1994, p. 4).

O autor complementa, explicando que:

A modalidade da transmissão intergeracional de experiências não é em si um mistério. As experiências ancestrais podem ser depositadas nos conceitos de uma língua e ser, assim, transmitidas através de uma linha de gerações de uma extensão considerável. A própria ordem sequencial das experiências geracionais pode ter um significado importante para o padrão de experiências

transmitido de geração em geração. Os depósitos de experiências anteriores podem ser reforçados, bloqueados e, tanto quanto sabemos, talvez mesmo extintos pelos depósitos de gerações posteriores. Por enquanto, será suficiente chamar a atenção para a imperfeição das técnicas dominantes utilizadas para relacionar os padrões da sorte dos grupos e das características dos grupos. (ELIAS, 1994, p. 16).

No que diz respeito à Educação, parte-se da teoria de Educação a Distância, de Gonzáles (2005). O autor define um método e aprendizado de três etapas, sendo elas, as salas de aula, aprendizado independente e a junção desses dois em uma coisa só. Por salas de aula, entende-se a maneira da aprendizagem presencial, com o aluno encontrando o seu professor fisicamente. Já na aprendizagem independente, o aluno aprende de maneira autônoma, usando materiais adquiridos de variadas maneiras, mas sem um tutor presencial. Segundo Gonzalez (2005),

[...] os alunos podem fazer o curso independentemente do local onde estão e não precisam se adequar às escalas fixas de horários. Os estudantes recebem vários materiais de estudo, incluindo um programa de curso. A instituição coloca à disposição do aluno um monitor ou tutor que o acompanhará, fornecendo orientações, respostas e avaliando seus exercícios e testes. A interação entre o monitor e o estudante é viabilizada através de variadas tecnologias, tais como: telefone, fax, chats, correio eletrônico e correio tradicional. Não há aulas "no sentido clássico da palavra". Os alunos estudam de forma independente, buscando seguir o mais fielmente possível o programa do curso e podem interagir com o tutor e, alguns casos, com outros estudantes. (GONZALEZ, 2005, p. 78).

Nessa pesquisa parte-se da segunda proposta do autor, do aprendizado independente. Desse modo, entende-se a potência da análise da aprendizagem independente, por parte de estudantes de música e músicos da região, tendo como inspiração o conhecimento da trajetória de músicos de bandas locais. Assim, trata-se de uma transmissão de conhecimento musical de maneira coletiva e intergeracional, tendo em vista estudantes de música e integrantes de bandas mais novas, os quais vão aprendendo, independentemente, tomando por base o conhecimento adquirido com conjuntos musicais mais antigos.

4 | RESULTADOS E ANÁLISE DOS DADOS

Os dados aqui relacionados foram coletados através de varreduras realizadas no *site* do Jornal Ibiá, um dos jornais locais da Região de Montenegro; nos Relatórios Anuais da Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE), dos anos de 2014 a 2016, os quais contem, dentre outras informações, a relação de Bandas Musicais que se apresentaram no teatro da instituição, cuja formação se deu na própria cidade ou em outras localidades compreendidas na região; e em páginas da rede social *Facebook*, relacionadas às Bandas Musicais da Região.

Nesse sentido, foram identificados 21 grupos musicais, cujas formações ocorreram

entre os anos de 1977 a 2017. Destacam-se, dentre os estilos musicais executados, músicas típicas de “Bandinhas alemãs”, músicas autorais, além de *country rock*, gêneros brasileiros, *hardcore*, *jazz*, marcha, *pop*, *pop rock* nacional e internacional, *reggae*, *rock* nacional e internacional, dentre outros.

Os grupos musicais têm formações diversificadas, variando entre duos, trios e grupos com mais de três integrantes. Contam, também, com uma gama variada de instrumentação, incluindo desde vocal e naipe de cordas, a acordeom, bandoneon, bateria, contrabaixo elétrico, guitarra, percussão, saxofone, teclado, trombone, trompete, tuba, violão e violão de sete cordas.

O quadro, abaixo, relaciona o surgimento dos grupos musicais, de acordo com o ano de sua fundação.

Ano de Fundação	Número de Grupos Musicais
1977	1
1994	2
2004	1
2007	1
2010	1
2011	1
2012	2
2013	2
2016	2
2017	3
Não identificad	5
TOTAL	21

Quadro 1: Fundação dos Grupos Musicais

Fonte: Autora.

A Camerata de Montenegro, grupo formado por instrumentos de cordas, teve sua formação em 1977, sendo este o mais antigo a ser identificado nesta varredura. Posteriormente, em 1994, surgiram a Guitarband, relacionada à FUNDARTE, e formada por vocais, guitarras, contrabaixo elétrico, teclado e bateria, dedicada a execução de músicas populares e *rock*; e a Banda Escolar Ivo Bühler, formada por instrumentos de percussão (bumbos, taróis, pratos e surdos), voltada à execução de marchas e cadências percussivas.

Em 2004 surgiu a Orquestra de Sopros da FUNDARTE, destinada à execução de vários estilos musicais, e com formação de instrumentos de sopro. Alguns anos depois surgiu o Tenet Trio, formado por contrabaixo elétrico, bateria e teclado, voltado ao *jazz*

e gêneros brasileiros. E, ainda na primeira década dos anos 2000, surgiu a Mig Musical, fundada em 2010, com a formação de voz, violão, teclado e percussão, executando variados estilos musicais.

A Banda 0800, fundada em 2011, de estilo musical germânico ou “banda típica alemã”, tem sua formação caracterizada pelos instrumentos musicais trompete, trombone, bateria, saxofone, acordeom, contrabaixo elétrico, tuba, além de vocal. Em 2012, houve a formação de mais dois grupos musicais. O *Black Blood*, grupo destinado à execução do estilo musical *rock*, formado por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria; e o Musical ACEFH, dedicado à execução dos estilos musicais como vaneira, *pop* e *rock*.

O ano de 2013 também teve dois grupos musicais relacionados. O Tottem, dedicado ao *rock* e formado por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, e a Banda *Hartfield*, de estilo *country rock*, formada por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico, acordeom e teclado.

No ano de 2016 surgiram o Livramente, grupo destinado à execução de músicas em estilo *rock* e *hard rock*, formada por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, e o Velaz, dedicada ao *reggae* e *rock*, cuja informação sobre a formação instrumental não foi identificada até o momento da investigação

O ano de 2017 foi o ano com maior incidência de formação dos grupos musicais, com três grupos relacionados, quais sejam, Uhane, dedicado à execução de *reggae*, *rock* e *hardcore*, formado por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, e de mesmo formação instrumental, o grupo Os Lobos Não Usam Sombreiro, entretanto, dedicado à execução dos estilos musicais *Stoner*, *Post-Hardcore* e *Hard Rock*. E, destinado ao estilo de Bandinhas, conforme declarado no histórico do grupo, o Quebra Galho, formado por naipe de metais, acordeom e percussão.

Além destes grupos, os quais tiveram sua formação vinculada há algum ano específico, foram identificamos outros cinco grupos musicais cujo ano de sua formação não foi declarado nos históricos e/ou nas fontes de informações encontradas, quais sejam, o Conjunto Instrumental; o Duo Castilhos Araújo, destinado ao estilo latino-americano e formado por violão de sete cordas, bandoneon e acordeom; o grupo Jâbulas, destinado à execução de musicais autorais, dentre outros estilos, formado por violão, guitarra, contrabaixo elétrico, teclado e bateria; o grupo Planeta Sul, de estilo *pop rock* nacional e internacional, com formação instrumental guitarra, contrabaixo elétrico, teclado, bateria e vocal; e o Nahê, destinado à execução de *reggae*, formado por vocal, guitarra, contrabaixo elétrico, percussão e teclado.

Com ênfase nas informações relacionadas, propõe-se a seguir a responder os questionamentos que nortearam o desenvolvimento da investigação.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar os dados analisados, compreende-se que, quanto à questão relativa

aos gêneros musicais que têm sido executados pelas bandas instrumentais da Região de Montenegro, observou-se que os grupos se dedicam a execução de repertórios musicais variados, como o *rock*, o *reggae*, o *pop*, o *jazz*, e o *country*, dentre outros. Entretanto, não obstante aos estilos musicais que antes eram executados pelas bandas musicais, encontra-se presente na Região de Montenegro bandas que se dedicam à execução de repertórios musicais voltados à música germânica, como as bandinhas típicas alemãs, existentes na atualidade.

Além disso, adicionalmente, acrescenta-se que os instrumentos musicais encontrados na pesquisa também variaram ao decorrer do tempo, considerando-se o que cada estilo ou gênero musical necessita. Nesse sentido, as formações instrumentais das bandas da Região passaram a ter, em sua essência, além dos instrumentos de sopro, tradicionalmente encontrado nas formações de bandas mais antigas, a integração da guitarra, do contrabaixo elétrico, da bateria e do teclado, por exemplo.

Outro questionamento ao qual a pesquisa se propôs refere-se ao espaço destinado, ao longo dos anos, pelos meios locais de comunicação às bandas instrumentais da Região. Nesse sentido, a coleta dos dados revelou que as informações relacionadas, tiveram sua veiculação através de *sites* em rede social, bem como em meios midiáticos da região, como o Jornal Ibiá e os informativos da Fundarte, os quais relacionam informações culturais da Região. São variados materiais e matérias, o que permite inferir que o espaço destinado é amplo e que permite divulgar o trabalho das bandas.

Durante as buscas realizadas via *Internet*, não foi possível encontrar partituras musicais utilizadas pelas bandas da região. Entretanto, durante algumas visitas à biblioteca da Fundação Municipal de Artes de Montenegro, foram encontrados cadernos pedagógicos relacionando algumas das partituras musicais utilizadas pelos grupos musicais formados na instituição de ensino.

Todavia, é possível inferir que o conhecimento, quer seja por meio das matérias nos diversos meios de comunicação, que as bandas instrumentais, as vidas de seus integrantes, bem como tudo o que está, de um ou de outro modo, atrelado aos aspectos musicais, tem contribuído fortemente para a construção de uma identidade pedagógico-musical e artística na localidade. Os músicos, em seu início de carreira, de certo modo, espelham-se em seus ídolos, objetivando executar seus instrumentos como os músicos que consideram de excelência. Este é um aprendizado musical que, mesmo à distância, e tratado no coletivo, possibilita o desenvolvimento da musicalidade na região.

Por fim, compreende-se que a finalização desta investigação auxilia no entendimento sobre a Educação Musical na Região de Montenegro, considerando-se que grupos musicais identificados em anos posteriores e na atualidade contribuem, ao que se pensa, na contemporaneidade, para o desenvolvimento educativo-musical local.

REFERÊNCIAS

- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.
- BRAVO, Restituto Sierra. **Técnicas de investigação social**: Teoria e ejercicios. 7 ed. Ver. Madrid: Paraninfo, 1991.
- CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, J. *et al.* **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, Vozes, 2008.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna (orgs). **Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2 ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006.
- ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. 2ª Ed. Portugal, Oeiras: Celta Editora, 1994.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª Ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- GONZALEZ, Mathias. **Fundamentos da tutoria em educação a distância**. São Paulo: Avercamp, 2005.
- KAUTZMANN, Maria Eunice Müller *et al.* **Montenegro de ontem e de hoje**. São Leopoldo: Rotermond, 3º vol., 1986.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et. all.]. 4ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996 (Coleção Repertórios).
- MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Educação**, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, ano XXII, n.37, pp.7-31, março 1999.
- OLABUENAGA, José I. Ruiz; ISPIZUA, María Antonia. **La descodificación de la vida cotidiana**: metodos de investigacion cualitativa. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, Vozes, 2007.]
- PÁDUA, Elisabete Matallo Marchezine de. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. 2. ed. Campinas: Papiros, 1997.
- SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351>>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da; DAMACENO, Ana Daniella; MARTINS, Maria da Conceição Rodrigues; SOBRAL, Karine Martins. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. **Anais**. Porto Alegre. 26 a 29 de outubro de 2009. PUCRS.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. **A música na região de Montenegro**. Porto Alegre: Mercado Aberto/FUNDARTE, 1996.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman. Tradução de Daniel Grassi, 5ª ed., 2015.

ZAHAR. **Dicionário de música Zahar**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

SOBRE A ORGANIZADORA

GEUCIANE FELIPE GUERIM FERNANDES - Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (2013), Pós graduação em Psicopedagogia Institucional e Clínica pela FACIBRA (2015), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (2017). Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (2018- 2021). Professora colaboradora na Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP e Pedagoga da Secretaria de Educação do Estado do Paraná (SEED/PR). Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Ação docente, Educação infantil, Estratégias de leitura, Atitudes leitoras na infância. Desenvolve atividades e orientações de estágio, oficinas e cursos de formação inicial e continuada

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arte 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 26, 27, 28, 30, 31, 36, 38, 47, 48, 49, 50, 66

B

Bandas instrumentais 60, 66, 68, 69, 74

C

Conto 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37

Cotidiano 3, 22, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 44

Cultura popular 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 40, 44, 45

Culturas populares 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 24

D

Desenvolvimento infantil 1, 2, 7, 8, 12

E

Educação 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 24, 60, 66, 69, 70, 71, 74, 75, 77

Educação musical 60, 66, 69, 74

H

História cultural 14, 15, 16, 19, 24

I

Ideologia 47, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 59

M

Música 2, 28, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 74, 76

P

Preconceito 26, 32, 33, 35, 36

Psicologia 8, 26, 27, 30, 31, 36

R

Região de Montenegro/RS 60

T

Trabalho 7, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 74

ARTE e CULTURA:

Desenvolvimento
intelectual e
cognitivo



ARTE e CULTURA:

Desenvolvimento
intelectual e
cognitivo



Atena
Editora

Ano 2022

www.atenaeditora.com.br 
contato@atenaeditora.com.br 

@atenaeditora 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 