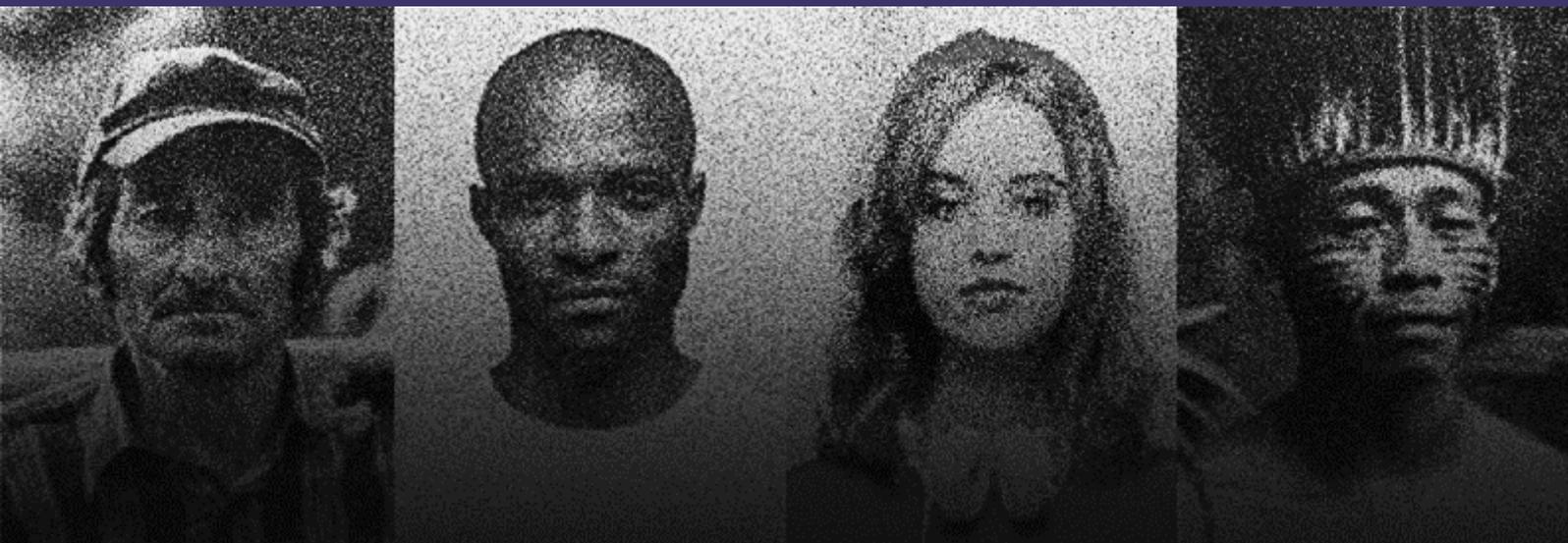


Organização

Eliane Cristina da Silva

Márcio José Pereira

Ozias Paese Neves



Cultura, resistência e autoritarismo





Universidade Estadual de Maringá
Av. Colombo, 5790
Bloco H-12, sala 16
Maringá/PR
CEP: 87020-900

Conselho editorial

Alexandre Fortes (UFFRJ)
Angelo Priori (UEM - Coordenador Editorial)
Cláudia Viscardi (UFJF)
Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP)
Carlos Gregório Lopes Bernal (Universidad de El Salvador)
Francisco Carlos Palomanes Martinho (USP)
Gilmar Arruda (UEL)
Luiz Felipe Viel Moreira (UEM)
João Fábio Bertonha (UEM)
José Luiz Ruiz-Peinado Alonso (Universitat Barcelona, Espanha)
Peter Johann Mainka (Universität Würzburg, Alemanha)
Ronny Viales Hurtado (Universidad de Costa Rica)
Solange Ramos de Andrade (UEM)

Copyright © 2021 para os organizadores Eliane Cristina da Silva, Márcio José Pereira e Ozias Paese Neves.

Todos os direitos reservados. Autorizada a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo mecânico, eletrônico, reprográfico etc., com a obrigação de citar a fonte.

EQUIPE TÉCNICA

Revisão textual e gramatical: Os autores

Normalização textual e de referências: Os autores

Projeto gráfico/diagramação: Eliane Cristina da Silva

Foto Capa: Folder de divulgação do II Colóquio Internacional de Direitos Humanos e Políticas de Memória.

Ficha catalográfica: CBL

Tamanho da obra: 21 x 29,7 cm

Fonte: Avenir Next LT Pro

Publicação online disponível no site: <http://eventos.idvn.com.br/coloquio2021/>

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586c Silva, Eliane Cristina (et. all.).

Cultura, resistência e autoritarismo / organização de Eliane Cristina da Silva, Márcio José Pereira e Ozias Paese Neves. Prefácio de Miliandre Garcia e Rodrigo Czajka. -- Maringá, PR : Edições Diálogos, 2021.

3810 kb. PDF.

Coleção: Direitos humanos e políticas de memória: ódio e resistência em tempo de exceção. Volume I.

ISBN: 978-65-00-25952-0.

1. História. 2. Direitos Humanos. 3. Políticas de memória. 4. Cultura. 5. Autoritarismo. 6. Resistência. I. Silva, Eliane Cristina (org.) II. Pereira, Márcio José (org.). III. Neves, Ozias Paese (org.). IV. Título.

CDD 341.481

370.152-2

981.063

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO	6
PREFÁCIO	9
TRADUÇÕES DA "FRANÇA LIVRE" EM TEMPOS DE GUERRA E ESTADO NOVO: MAPEANDO UM CIRCUITO GAULLISTA NO BRASIL (RIO DE JANEIRO, 1940-1945) Caroline Aparecida Guebert	12
"O GOLPE DE ESTADO" (1976), DE PATRÍCIO GUZMÁN: DENÚNCIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA Cristiane A. Fontana Grüm	22
"BASTARDIZAÇÃO" DA CULTURA AFRICANA: A LITERATURA NEGRA E A LEI 10.639/03 Daniel Carlos Camargo Ferreira Eloá Lamin da Gama	33
A GRANDE MÍDIA NO FINAL DO GOVERNO GOULART Gabriel Metran Cassab Ozias Paese Neves	43
O PASQUIM E O DISCO INDEPENDENTE NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980 Icaro Bittencourt	52
O FOTÓGRAFO COMO TESTEMUNHA OCULAR: EVANDRO TEIXEIRA E O MOVIMENTO ESTUDANTIL EM 1968 Maria Fernanda Almeida Torres Márcia Neme Buzalaf	61
AMARELO, É TUDO PRA ONTEM: O DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA AFRO-BRASILEIRA NO DOCUMENTÁRIO DE EMICIDA Mariana Bruno Pinto José Ricardo Rodrigues Bileski	72
TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO E SUA RECEPÇÃO PELO REGIME AUTORITÁRIO Mariana Dias Antonio	81
TENDA DOS MILAGRES: REPRESENTAÇÕES DO ENGAJAMENTO DO INTELLECTUAL EM JORGE AMADO Mariana Figueiró Klafke	90
A LITERATURA COMO RESISTÊNCIA AO AUTORITARISMO DA DITADURA CÍVICO-MILITAR BRASILEIRA Natália Centeno Rodrigues Rodrigo Fernandes Teixeira	99

**DIREITOS HUMANOS E RESISTÊNCIA FEMINISTA NA ESCOLA: DIÁLOGOS ENTRE
MARINA COLASANTI E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**

Sônia Bratifich Savaris

109

UNIDOS CONTRA O FASCISMO: O CARNAVAL DE 1943

Tadeu Alencar de Azevedo Santana Lemos

117

APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, escreveu Camões. Reflexão válida para a nossa realidade, pois, também estamos nós diante de novos tempos, cujas vontades são refletidas por um agir que não nos permite estancar as lutas pelos direitos, pela igualdade, pela justiça social e pela dignidade da pessoa humana. Vivemos tempos difíceis, fraturados, enviesados de ódios tácitos e explícitos. Vilipendiados por desinformação política, desrespeito às ciências, manutenção de privilégios e atingidos por uma pandemia ocasionada por um vírus mortal, que já dura 16 meses e é responsável por mais de quinhentos mil óbitos somente no Brasil.

É nesse contexto que essa coleção intitulada “Ódio e resistências em tempo de exceção” vem à público. Organizada em quatro volumes cujos resultados foram obtidos durante o **II COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DIREITOS HUMANOS E POLÍTICAS DE MEMÓRIA**, que foi realizado virtualmente entre os dias 16 e 18 de março de 2021. O evento que originalmente aconteceria no ano anterior e seria sediado na Universidade Federal do Paraná, na cidade de Curitiba teve que ser reestruturado, repensado e reinventado diante das impossibilidades impostas pela pandemia mundial.

O que era antes um conglomerado de incertezas foi ganhando formato e o evento aconteceu sob os cuidados e promoção do Grupo de Pesquisa em Direitos Humanos e Políticas de Memória (DIHPOM/UFPR/UEM) e os Programas de Pós-Graduação em História da UFPR e da UEM, tendo como tema central: Ódio e resistências em tempo de exceção, que dá título a esta coleção.

Desejamos proporcionar uma reflexão sobre a invisibilidade e subalternidade a que se veem submetidos determinados grupos sociais que sequer podem ser enquadrados nos tradicionais quadros teóricos que classificavam as camadas mais pobres da sociedade que, conquanto sua condição humilde, faziam-se representar por organizações por elas mesmas criadas; sem representatividade, sem coesão social, sem uma estrutura organizativa, estes subalternos, até há pouco tempo denominados como minorias, hoje adquirem cada vez mais expressividade numérica, sendo expostos, por vezes, à hipervisibilidade (povos originais,

refugiados, sem-teto, minorias étnicas), e à invisibilidade (sem parcela, sem individualidade). São também conhecidos pelo próprio governo como populações vulneráveis, expostas a práticas insidiosas de violência (que resultam, na maioria das vezes, numa contra violência) ou a diversas medidas que tornam permanente o estado de exceção.

Discutir a questão do “direito a ter direitos” desses segmentos é o objetivo basilar dos debates previstos para esta coleção, que foi dividida em quatro volumes que reflexionam os debates realizados durante todo o evento.

No primeiro volume **“Cultura, resistência e autoritarismo”**, são doze artigos que avançam para além das fronteiras regionais e nacionais, sobre as experiências artísticas e intelectuais que em diferentes contextos histórico-geográficos enfrentaram regimes políticos de natureza autoritária, metamorfoseando-se em resistência cultural às forças repressivas.

No segundo volume **“Violências interseccionais e resistência”**, são vinte e um artigos que fazem parte de um rico debate sobre as diferentes experiências profissionais, projetos de pesquisa, de extensão e produção de conhecimento perpassando fronteiras interseccionais, transversais, interdisciplinares entre as categorias violências de gênero, de raça/etnia, de classe, geração, incapacidades, entre outras.

No terceiro volume **“Experiência de exceção no pós-ditadura”**, são dezessete artigos que partem da inquietação sobre as recentes violações aos Direitos Humanos em nossa história contemporânea, com destaque para o período posterior à ditadura civil-militar no Brasil, encerrada em 1985. Artigos que entendem que o período ditatorial brasileiro foi marcado por claras violações às liberdades individuais e coletivas, bem como atos de violência e arbítrio e que entendem o retorno à democracia como uma esperança de que garantias e direitos estabelecidos com a Constituição de 1988 fossem respeitados e ampliados.

No quarto volume **“O estatuto da vida em tempos de exceção”**, são treze artigos cujas discussões, direta ou indiretamente, estão relacionadas ao estatuto da vida nos tempos modernos e contemporâneos, que compreendem o termo “vida” em suas múltiplas expressões e acepções, desde uma vida-política qualificada quanto a degradação da vida no nível da bestialidade e que levam em consideração

a conceituação biopolítica de que cada vez mais nos períodos modernos a vida torna-se objeto de escolhas políticas e econômicas

Em suma, esperamos contribuir para futuras reflexões acerca dos Direitos Humanos e das Políticas de Memória, bem como, popularizar o debate e o interesse acerca de temas que fazem parte da nossa própria forma de existir e conviver. Agradecemos à **Fundação Araucária**, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (**CNPq**), ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (PPH/UEM) e todas as universidades parceiras, que possibilitaram a viabilidade do evento e desta publicação.

Maringá, Julho de 2021.

Os organizadores.

PREFÁCIO

Dra. Miliandre Garcia (Unespar/Curitiba I/Embap)

Dr. Rodrigo Czajka (UFPR)

Dentro da coletânea Direitos Humanos e Políticas de Memória: ódio e resistência em tempos de exceção o presente volume, intitulado, **Cultura, Resistência e Autoritarismo** nasceu da necessidade de se refletir, para além das fronteiras regionais e nacionais, sobre as experiências artísticas e intelectuais que em diferentes contextos histórico-geográficos enfrentaram regimes políticos de natureza autoritária, metamorfoseando-se em *resistência cultural* às forças repressivas.

Regimes autoritários, pela sua natureza repressiva e centralizadora, costumam modificar as estruturas de representação do sistema político, bem como a forma de participação e engajamento de grupos e indivíduos que resistem a eles. Em muitos casos e por inúmeros motivos, a organização da luta contra os governos autoritários não se limita ao campo político, mas se expandem para outros setores, entre eles o cultural. Essa reconfiguração das estruturas sociais em contextos autoritários, da mesma forma alteram a dinâmica dos grupos e dos indivíduos que organizam a oposição política em inúmeras frentes. Tal como ocorreu no Brasil durante as ditaduras Vargas e militar, bem como nos demais países da América Latina que passaram por processos análogos.

Por isso, o tema da resistência em suas múltiplas dimensões é um assunto controverso por vários motivos. Primeiro, porque a historiografia que procura defini-lo como conceito não é de modo algum consensual e toda escolha nesse sentido é permeada por riscos e apostas. Segundo, porque no Brasil especificamente o tema da resistência está diretamente associado à construção de uma perspectiva analítica que situa, de um lado, a sociedade como expressão da democracia, vítima da ditadura; de outro, os militares como encarnação do mal que se impôs sem consentimento sobre a população. Entretanto, dispomos de inúmeras pesquisas acadêmicas e farta documentação que demonstram que diferentes

estratos da sociedade brasileira apoiaram e respaldaram sucessivos golpes contra o Estado democrático.

Atualmente, historiadores em diversas partes do mundo debruçam-se sobre o fenômeno da resistência em regimes de exceção. Empenhados em evidenciar a construção dessa memória gestada por diferentes grupos, procuram pormenorizar as abordagens simplistas que se sustentam numa dicotomia e obstam a complexidade inerente aos processos histórico e social.

Hoje temos claro que parte significativa da sociedade que foi permissiva e silenciou-se diante da “escalada autoritária”, construiu uma memória da repressão e da própria resistência. Ao isentarem-se de responsabilidade, posicionaram-se favoravelmente à implementação de regimes autoritários e totalitários ao longo do século XX e, nas palavras do filósofo francês Jean-Paul Sartre, fizeram do silêncio uma tomada de posição. E uma vez instaurado o domínio autoritário, instaram os governos, as forças repressivas, as políticas de austeridade de controle moral para que servissem à “higienização social” e ao “saneamento econômico”, sem questionar a forma pela qual foram implementadas.

Esse volume da coletânea buscou situar-se, portanto, no campo dessa historiografia mais atual, preocupada em desconstruir os artifícios dessa memória construída em torno da *formação* da resistência em regimes autoritários. Não tem, nesse sentido, o menor interesse em reforçar a construção dualista *resistência* versus *cooptação*, mas contemplar a *resistência cultural* como fenômeno social, também como objeto de pesquisa. Por seu turno, levando em consideração que este debate não se furta às diferentes dimensões sociais e históricas da resistência em si. Noutras palavras, seu objetivo foi discutir as diferentes práticas de resistência ao autoritarismo no campo artístico e intelectual, considerando os processos de continuidade e ruptura dessas experiências, bem como os dilemas e ambivalências da produção e da circulação cultural. Da mesma forma, não negligenciou as experiências de silenciamento social diante da violência (material ou simbólica) e das medidas tomadas para impô-la, nem as reivindicações de recrudescimento destas por parte da sociedade.

Tomando esse objetivo com guia, selecionamos 33 trabalhos, que foram apresentados de forma remota nos três dias do evento e abordam a produção

intelectual e artística nas mais diferentes regiões do Brasil e da América Latina e nos mais diversos campos (jornalismo, literatura, poesia, teatro, música, fotografia, propaganda, cinema, entre outros), todos estes submetidos de alguma maneira a forças repressivas.

TRADUÇÕES DA “FRANÇA LIVRE” EM TEMPOS DE GUERRA E ESTADO NOVO: MAPEANDO UM CIRCUITO GAULLISTA NO BRASIL (RIO DE JANEIRO, 1940-1945)

Caroline Aparecida Guebert

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

carolineap.guebert@gmail.com

Introdução

Esta comunicação está atrelada a uma proposta de pesquisa no exterior, bem como ao segundo capítulo da minha tese de doutorado em construção¹. A tese propõe, no campo da História Intelectual e dos Intelectuais, um estudo da trajetória de Beatrix Reynal no Brasil, pseudônimo assumido por Marcelle Jaulent dos Reis (1892-1990), uma francesa que a partir de 1915, radicou-se na cidade do Rio de Janeiro, em função de circunstâncias ligadas à Primeira Guerra Mundial e que, após um processo de ascensão social, tornou-se dona e agenciadora de um salão literário em Ipanema, que funcionou entre meados dos anos 1930 e meados dos anos 1940. Neste período ela também atuava como colecionadora e mecenas de artes plásticas, filantropa e poeta. Durante a Segunda Guerra Mundial, Beatrix Reynal se engajou no movimento “França Livre”, como uma espécie de adido cultural informal, organizando eventos e campanhas de arrecadação de fundos para a Cruz Vermelha Francesa, a França Combatente, a Legião Brasileira de Assistência e a recém-criada Força Expedicionária Brasileira (FEB), entre outras instituições. Entre 1940 e 1942, ela publicou uma série de poemas em “O Jornal”, que ficaram conhecidos como poemas de guerra, que aliás foi o título do livro que os reuniu em 1943 “Poemes de Guerre” (editora Perfecta, Rio de Janeiro), e, além disso, a partir desse livro, criou um programa de rádio chamado “Franceses, nós cremos em vós” (em alusão ao título de um dos referidos poemas), no qual recebeu diversos convidados palestrantes, franceses e brasileiros, em transmissões semanais, que duraram pouco mais de um ano, entre abril de 1943 e maio de 1944.

¹ A pesquisa foi aceita pelo Professor Dr. Olivier Compagnon, no IHEAL-CREDA (Sorbonne Nouvelle) em Paris, prevista para iniciar no segundo semestre de 2021.

A fim de compreender historicamente o lugar ocupado por Beatrix Reynal no movimento “França Livre”, tornou-se relevante analiticamente, historicizar o próprio movimento, que era uma das formas de oposição e de resistência ao Regime de Vichy, que se instaurou na França, em colaboração com os nazistas, a partir de 1940. O movimento, que se institucionalizou ao longo do período da Segunda Guerra Mundial, e cujas dinâmicas então articuladas globalmente, ainda foram muito pouco estudadas a partir do Brasil. Com o objetivo de realizar um mapeamento dos circuitos políticos e diplomáticos nos quais Beatrix Reynal esteve inserida e atuou, torna-se possível situar um processo de formação de um circuito Gaullista (em alusão à liderança de Charles de Gaulle) no Brasil. Enfocando tramas articuladas entre a cidade do Rio de Janeiro e diversas outras cidades do globo, existiu um grupo de intelectuais que reclamou para si a identidade geo-política e simbólica de “franceses livres” e que foram reconhecidos dessa forma por outros, em alusão às suas tomadas de posição. Quem institucionalizou e assumiu posições oficiais e/ou nos bastidores do movimento “França Livre” no nosso país? Quais foram seus principais interlocutores e mediadores? Quais foram as condições de produção de novos circuitos franco-brasileiros de pessoas e ideias em torno dessa questão, circuitos estes que marcaram não só as experiências dos envolvidos, mas também parte significativa traduções que engendraram a transmissão cultural da Segunda Guerra Mundial e da “tragédia da França” no Brasil?

Em 1939, ano de início da guerra, os termos “França” e “Livre”, quando conectados, tinham variadas conotações no debate público local e internacional, bem como usos de amplo espectro (GARCÍA, 2019; MARÈS, 1982), que se transformam mediante os acontecimentos, isto é, à medida em que a França, no ano seguinte, sofreu derrota militar e assinou o acordo franco-alemão. O termo composto “França Livre”, aos poucos, ganhou corpo como categoria de pensamento político, mobilizada na imprensa ao redor do mundo e, também, como um signo de pertencimento a uma de “Duas Franças”, por parte dos membros da comunidade nacional (ou mesmo francófona e francófila) que não se viam representados pelo Regime de Vichy em diferentes graus, modalidades e direcionamentos ideológicos contrários a esse regime e/ou ao nazi-facismo. “França Livre” passou a funcionar, por extensão, como uma espécie de pronome de

tratamento, como tomada de posição, que atravessou o processo de comunicação sobre a guerra na imprensa. “As conversas, convivências e discussões com amigos francófilos e francófonos permitiam [...] discutir as questões da guerra, da modernidade [...] Esse era o Brasil das elites, que Bernanos conheceu, frequentou” (NITRINI, 2006, p. 353).

Vale ressaltar que pelo Decreto-lei 383 de 1938, o Presidente Getúlio Vargas vetou qualquer atividade política aos estrangeiros no Brasil. A maior parte da população brasileira e/ou imigrante residente no país, que vivenciou os anos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), não participava fisicamente dos campos de batalha. No entanto, a guerra “foi comunicada, compartilhada, pensada e experienciada de diversas formas, a partir de ideias e imagens que circulavam em notícias, programas de rádio, panfletos, cartas, ações de assistência social, etc” (GUEBERT, 2020, p. 62). O Estado Brasileiro se manteve neutro até 1942, quando se posicionou junto aos Aliados, após a declaração da entrada dos Estados Unidos no conflito global, decisão que se atrelou aos interesses políticos e comerciais dominantes no Continente Americano, e após o bombardeio de navios brasileiros pelos alemães ter sido explícito publicamente (PEREIRA, 2014; SUPPO, 2016).

Na primeira metade dos anos 1940, intelectuais franceses radicados no Brasil estabeleceram novas relações sociais de interdependências entre si e também com membros das elites culturais brasileiras, especialmente com diplomatas, que atravessavam suas relações com pessoas e instituições situadas na França e/ou em lugares do mundo que se tornaram sedes da “França Combatente”. Para isso, mobilizaram repertórios identitários que, em função das circunstâncias até aqui mencionadas, implicavam condições (individuais e coletivas) específicas de atuação política e de produção cultural.

Do ponto de vista da história das relações internacionais (e de fontes dos Arquivos Diplomáticos), os trabalhos de Suppo (1995), Dumont (2018), Pereira (2014) e Silva (2016) sobre as políticas culturais francesas no Brasil e na América do Sul durante a Segunda Guerra Mundial, possibilitaram vislumbrar as estratégias gaullista e vichysta em vigência naquele período, não apenas como ações de propaganda política no estrangeiro, direcionadas às elites locais, mas também como indicadores das interdependências complexas entre formas de colaboração

e de resistência francesa que atravessaram o Atlântico. Por um lado, após o armistício franco-alemão de 1940, o “isolacionismo político francês, a perda de prestígio, e as limitações de uma França reduzida [...] levaram o governo a optar pela via cultural, única saída possível de ação no exterior” (SUPPO, 1995, p. 75), por outro lado, a política cultural não foi uniforme. Suppo (1995) demarca que as práticas do Consulado em São Paulo e as da Embaixada no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1943, chegaram mesmo a se opor com relação à “missão” dos professores franceses que lecionavam nos liceus e universidades brasileiras: o primeiro, com uma política de controle anti-gaullista rigorosa, o segundo, com uma moderada.

Após romper relações diplomáticas com o Eixo, o próprio governo brasileiro passou a tolerar o movimento gaullista. Na segunda metade de 1943, o “Comité Français de Liberation Nationale” foi reconhecido pelos países Aliados como representante legítimo da França. Durante esse percurso, um campo de lutas se abriu no debate público². Entre 1940 e 1945, tomaram forma diversas iniciativas privadas, informais, institucionais e para-estatais ligadas à “França Livre” liderada pelo General Charles de Gaulle. O “Comitê De Gaulle”, fundado no Rio de Janeiro em 1941, foi inspirado no Comitê de mesmo nome, que o precedeu em Buenos Aires. Inicialmente, a instituição foi perseguida pela Polícia Política de Vargas, mas a partir de 1942, renomeada “Comitê dos franceses livres”, passou a atuar mais publicamente de forma crescente, quando o Brasil deixou de ser neutro na guerra e à medida em que o movimento gaullista se institucionalizou globalmente, obtendo legitimidade conferida pelos países Aliados. As relações diplomáticas na embaixada carioca, mediadas por Londres e Washington, sem dúvida contribuíram para legitimar a atuação do comitê. Enquanto Paris estava sob administração nazista, o Rio de Janeiro, assim como São Paulo, Buenos Aires, Santiago, etc., foi um lócus das rotas epistolares da “França Livre” na América do Sul.

² Antes de 1942, o governo brasileiro reprimiu atividades de oposição ao Regime de Vichy. Após o desembarque das tropas americanas na África, as relações diplomáticas de Vichy com os EUA e com o Brasil foram rompidas e, a essa altura, três forças reivindicavam a representação da nação francesa: 1) Giraud / Comitê de Argel; 2) De Gaulle / França Combatente de Londres; 3) Pétain / Estado de Vichy. Inicialmente, o governo brasileiro seguiu Washington, apoiando Giraud e seu representante (o embaixador Saint Quentin) no Brasil. Em 1943, o Comité Français de Liberation Nationale surgiu como aliança entre Londres e Argel e foi reconhecido pelos Aliados como a França legítima. Entre fins de 1943 e de 1944, Jules-François Blondel foi Embaixador do Governo Provisório da República Francesa no Rio de Janeiro. Depois, François d’Astier assumiu essa Embaixada até 1946 (SUPPO, 1995).

Nos espaços das elites (como no Salão de Beatrix Reynal e nos eventos do Itamaraty e das Embaixadas) e também nos meios de comunicação de massa (jornais, revistas e rádio), um conjunto de traduções da “França Livre” circulou e a sua legitimação dependeu, em grande medida, das condições prévias de exílio, inserção, posição e situação social dos seus porta-vozes autorizados. Considerando a densidade histórica das relações culturais entre Brasil e França, a presente pesquisa se interessa por enfoca “exercícios ativos de filtro, ressignificação e reelaboração nas instâncias de recepção de agendas e de linguagens”, e agentes que “delineiam caminhos de transmissão cultural a partir de diferentes pontos da trama [...] no processo da circulação e dos intercâmbios institucionais” (SOARES; FLECHET; COMPAGNON, 2019, p. 10)³.

Objetivos

O objetivo geral da pesquisa, que ainda está em fase inicial, é investigar a formação de uma rede franco-brasileira de intelectuais e diplomatas, buscando compreender o lugar ocupado por cada um (e pelo grupo) no movimento gaullista globalmente articulado no período de 1939 a 1946: as relações que estabeleceram entre si, com interlocutores e mediadores brasileiros e com políticas culturais, atrelados tanto à Vichy quanto às diretrizes do General de Gaulle, e sobretudo, a relação que os produtos culturais que eles criaram (programa de rádio, campanhas, livros, artigos, etc.) estabeleceram com a categoria “França Livre”. Parte-se do pressuposto que essa categoria foi performatizada pela guerra e esteve atrelada a um campo semântico, do qual também fizeram parte termos como “mundo livre”, “países livres” e “nações unidas”, que lhe conferiram legitimidade no debate público global e, especificamente, no brasileiro. O objeto de estudo circunscreve um circuito de pessoas e ideias, com diferentes modalidades de participação

³ Na tese, busco articular dois conceitos analíticos principais: 1) relações sociais de interdependências entre indivíduo e coletividade (ELIAS, 1994), demarcando disposições oriundas da socialização, pela incorporação e ativação de conjuntos de “habitus” específicos. 2) transferências culturais (ESPAGNE, 2012), considerando que as interdependências dos “franceses livres” definem (e são definidas por) transferências culturais entre França e Brasil: coloca-se metodologicamente em evidência as imbricações entre espaços culturais, para se compreender mecanismos pelos quais as formas identitárias podem se alimentar-se, os caminhos usados, o processo de recepção e as novas construções que dão lugar.

(formal e informal) no “Comitê de Gaulle” / “Comitê dos Franceses Livres” (RJ) e que, de forma mais ampla, marcaram o processo de transmissão cultural da Segunda Guerra Mundial a partir do eixo Brasil-França \ América do Sul-Europa.

Objetiva-se formar e analisar um *corpus documental* capaz de lançar luz às trajetórias, às dinâmicas e às redes de agentes em torno do “Comitê dos Franceses Livres do Rio de Janeiro” (e para além dele), bem como à institucionalização do movimento. Dito em outras palavras, fazer uma história dos circuitos gaullistas franco-brasileiros, que foram criados e atualizados em função e no decorrer da guerra. Trata-se de uma pesquisa documental e qualitativa, que suscita uma questão de ordem prática: faz-se necessário o uso de documentação conservada em arquivos franceses. Tendo isso em vista, adota-se um percurso metodológico dividido em três etapas. A primeira etapa é de acesso e consulta, usando como instrumentos para orientar as visitas técnicas nos arquivos, os principais guias especializados sobre os fundos do tema/período, como: “La Seconde Guerre mondiale. Guide des sources conservées en France 1939-1945” (BLANC; ROUSSO; TOURTIER-BONAZZI, 1994); “Archives du général de Gaulle, 1940-1958” (CALLU, 2003), entre outros que descrevem os arquivos do “Comitê Central da França Livre” e do seu presidente, e cuja leitura será filtrada por palavras-chave (Brasil, Itamaraty, Rio de Janeiro, nomes dos indivíduos e do Comitê, etc.).

A segunda etapa é a da sistematização do conteúdo e tratamento preliminar dos dados, que exige uma crítica documental externa atenta para qualificar o tipo de suporte, a língua, o âmbito em que foi produzido, o público para o qual foi destinado, enfim, as especificidades materiais e da linguagem de cada tipo de fonte, a serem levadas em conta no momento da transcrição e do cruzamento, considerando-as complementares. Parte delas foi produzida na esfera pública (jornais e revistas, depoimentos), mas a maior parte surgiu no âmbito privado e semi-público (periódicos clandestinos e correspondências)⁴. Uma tabela

⁴ Sob a guarda dos Arquivos Nacionais em Pierrefitte-sur-Seine, há 2 fundos relevantes ao problema: “Archives du général de Gaulle, chef de la France libre et de la France combattante 1940-1944” (sub-série AG/3 1) e “Archives du Comité d’histoire de la Deuxième Guerre mondiale - France libre et résistance extérieure” (Sub-série 72AJ). Além disso, textos de periódicos combatentes e gaullistas, como o *Journal officiel de la France libre* (Londres) e o *Pour la France Libre* (Santiago), que circulavam via correspondências, podem servir de indícios sobre como tais veículos receberam os “franceses livres do Brasil” e seus produtos em nome da libertação da França do outro lado do Atlântico, consultando-se o acervo de periódicos da Biblioteca Nacional Francesa (BNF).

de metadados deverá ser preenchida com informações sobre os correspondentes e o conteúdo, atentando-se aos comentários sobre as iniciativas franco-brasileiras e aos repertórios simbólicos evocados. A terceira etapa, dependente das primeiras, é a da análise, via crítica interna do *corpus documental* reunido. Como boa parte das fontes orbita em torno de relações epistolares, considera-se cada carta uma “conversa com um ausente”, permeada por fatores sociais, culturais e políticos na destinação e subscrição, que dotam o funcionamento desse tipo de comunicação de características próprias. Conforme sugere Haroche-Bouzinac (2016), perguntar-se-á “o que se lê nessas mensagens que não se pode ler em outro lugar?”, como as projeções de imagem dos destinatários pelos agentes, mediante diversas modalidades (distância geográfica, posição social, etc.) que atravessam o vocabulário, a estética, a escrita alusiva e as adaptações frente à cada interlocutor. Os dados produzidos na França poderão ser cruzados com fontes previamente trabalhadas no Brasil, de modo que o recorte considere transferências recíprocas.

Resultados

De acordo com a pesquisa realizada a partir da Hemeroteca Digital Nacional do Brasil e do inventário da Coleção Beatrix Reynal (Biblioteca Nacional), foi possível pré-mapear os integrantes publicamente mais atuantes de um grupo gaullista no Rio de Janeiro, todos franceses: Auguste Rendu, engenheiro civil que morou na cidade desde os anos 1930 e foi presidente do “Comitê dos Franceses Livres” da cidade entre 1941-1945; Georges Bernanos, escritor que viveu no Brasil entre o fim dos anos 1930 e 1945, publicando textos via tradução de Lúcia Miguel Pereira⁵; Léo Poldès (1891-1970), ex-diretor do “Club du Faubourg” (Paris) existente desde os anos 1920, que em função da Segunda Guerra Mundial se exilou na América do Sul e fundou, em fins de 1942, a “Tribuna Livre Franco-Brasileira”, devido à qual foi perseguido pelo Estado Novo, exilando-se no Uruguai; Charles

⁵ “Os sete anos no Brasil foram de produção intensa, durante os quais redigiu mais de 250 artigos para a imprensa, a maior parte publicada em português em *O Jornal* [...] e dezenas de panfletos [...] para a BBC. Compôs três livros editados no Brasil [...] e outros três lançados na França: [...] nos quais analisa o processo que levou à capitulação da Europa, [...] Ainda no Brasil foi escrita parte considerável da correspondência reunida em *Combat pour la Liberté*”(MACHADO, 2005, p. 252).

Ofaire, editor-fundador da Editora Atlântica (Rio de Janeiro), que publicou Bernanos e também a primeira biografia de Charles de Gaulle (uma tradução) no Brasil daquele período; Beatrix Reynal, autora do livro "Poemes de Guerre" (1943), patrocinadora do programa de rádio "Franceses, Nós Cremos em Vós" (1943), e filantropa de inúmeras campanhas de assistência social para órfãos, feridos, ex-combatentes, que foi apelidada como "poetisa da vitória" na imprensa. Esses agentes produziram registros sobre a "ocupação/libertação" da França em suportes culturais diversos. Alguns deles já foram estudados individualmente (caso, especialmente de Bernanos), mas ainda não foram estudados como um grupo ou nem mesmo como membros de uma rede. Há especificidades de posição e de situação social e política de cada um, bem como dos usos diferenciados de repertórios culturais, que marcaram suas relações e interações internacionalizadas (dentro e fora do Comitê dos Franceses Livres), e o reconhecimento que tal pertencimento gerou a cada um.

Circunscreve-se Bernanos, Beatrix Reynal, Charles Ofaire, Auguste Rendu e Léo Poldès como um grupo de intelectuais franceses que, durante a Segunda Guerra Mundial, atuou em nome da "França Livre" no Brasil, por meio de ações políticas, estratégias diplomáticas e/ou produtos culturais, partilhando uma tomada de posição gaullista, que marcou suas relações sociais de interdependências mais amplas. O "Comitê dos Franceses Livres" (RJ) serve como ponto de partida e um critério inicial de mapeamento de pessoas, ideias e iniciativas que se institucionalizaram no Brasil, em meio a trânsitos de nível global, quando não se sabia ainda o rumo da França e nem da própria Guerra. Os circuitos franco-brasileiros enfocados, por sua vez, representam uma escala mais ampla de análise que a da instituição, pois a atravessam e vão além dela no tempo e no espaço. Para dar conta deles, recorre-se à produção de dados sociográficos numa dimensão inter-individual: pela criação de fichas sobre os indivíduos que se articularam em rede e que foram vinculados informalmente e formalmente ao Comitê, a fim de apreender suas trajetórias diversificadas, possíveis conflitos entre eles e suas disposições socioculturais e políticas em comum.

Considerações Finais

O recorte histórico dessa pesquisa, que parte do “Comitê dos Franceses Livres”, numa abordagem processual, possibilitará lançar luz sobre uma das principais (se não a principal) modalidade(s) da Resistência Francesa no Brasil e suas interligações com o movimento global da “França Livre”. Também permitirá estudar como a contingência histórica da Segunda Guerra Mundial suscitou mudanças e esforços em torno da fraternidade entre Brasil e França. Os circuitos franco-brasileiros que deram base à configuração carioca dos “franceses livres”, institucionalizados no Comitê, surgiram num período de crise sem precedentes nas relações de consumo cultural entre os dois países, o que, por outro lado, reinvestiu de capital simbólico alguns intelectuais franceses residentes no Brasil, que ativaram certos repertórios de identidade afrancesados, por meio de práticas bem acolhidas pelas elites culturais brasileiras, especialmente aquelas que partilhavam uma experiência geracional francófila na sua relação com a própria cidade do Rio de Janeiro e com as atividades intelectuais consideradas legítimas, e que se tornaram amigos e colaboradores dos projetos em nome da “França Livre”.

Atente-se que Lèò Póldes e Bernanos retornaram à França, respectivamente em 1945 e 1946. Ambos foram condecorados pela Quinta República Francesa com a Legião de Honra ligada à Resistência Francesa. Já Beatrix Reynal, permaneceu no Brasil até o fim da vida. Nas décadas do pós-guerra, circulou na imprensa uma reclamação pública por parte de interlocutores brasileiros, criticando a demora da Quarta República Francesa em reconhecer o papel de Beatrix na Resistência externa. Tendo isso em vista, a periodização se estende depois do término da Segunda Guerra Mundial (1946), para abarcar o período inicial de tais reconhecimentos públicos, de modo que a “França Livre” seria, depois, evocada sucessivamente no campo da memória para disputas sociais. Mas antes de mais nada, o gaullismo configurou uma ideologia em circulação e em disputa naquele período e o caso franco-brasileiro permitirá historicizar não só um braço da “França Livre” externa, como também um fenômeno de transferências culturais a ser considerado como relevante para a própria história intelectual

brasileira.

Referências Bibliográficas

BLANC B., ROUSSO H., TOURTIER-BONAZZI, C. **La Seconde Guerre mondiale**. Guide des sources conservées en France 1939-1945. Paris: Archives Nationales, 1994.

CALLU, Agnès. **Archives du général de Gaulle, 1940-1958**. Paris: Archives Nationales, 2003.

COMPAGNON, Olivier. Influences? Modèles? Transferts culturels? Les mots pour le dire. **América: Cahiers du CRICCAL**, v. 1, n. 33, p. 11-20, 2005.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e história do livro. Trad. Valéria Guimarães. **Livro**, São Paulo, n. 2, p. 21-33, 2012.

GUEBERT, Caroline A. "Como Vê Você Paris Libertada?": um concurso de desenhos e a memória da resistência francesa nos periódicos cariocas (1945). **Plural**, São Paulo, n. 27, v. 2, p. 61-85, 2020.

MACHADO, Ubiratan. A literatura francesa no Brasil durante a II Guerra Mundial. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-261, 2005.

NITRINI, Sandra. A biblioteca brasileira de Bernanos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 346-355, 2006.

PEREIRA, Marcio Rodrigues. **La politique culturelle française du Brésil de 1945 à 1970: institutions, acteurs, moyens et enjeux**. Histoire: Université de Strasbourg, 2014.

SILVA, Daniel Afonso. A presença do general ou notícias da visita do presidente Charles de Gaulle ao Brasil em outubro de 1964. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 307-337, 2016.

SOARES, G. P.; FLÉCHET, A.; COMPAGNON, O. Apresentação: Dossiê histórias culturais transatlânticas. **Revista USP**, São Paulo, n. 123, p. 9-12, 2019.

SUPPO, Hugo Rogélio. Intelectuais e artistas nas estratégias francesas de "propaganda cultural" no Brasil (1940-1944). **Revista de História**, São Paulo, n. 133, p.75-88, 1995.

“O GOLPE DE ESTADO” (1976), DE PATRÍCIO GUZMÁN: DENÚNCIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Cristiane A. Fontana Grumm

Instituto Federal Catarinense (IFC)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
cristianegrumm@gmail.com

Introdução

Nas décadas de 1960 e 1970 vários países da América Latina compartilharam dois processos históricos. Por um lado, violentos golpes de Estado envolvendo as forças armadas, segmentos da sociedade civil, empresários, instituições e partidos políticos sob vigilância, tutela e financiamento dos Estados Unidos. A partir dos golpes, institucionalizaram-se e consolidaram-se as ditaduras de segurança nacional, marcadas pelo terrorismo de Estado que usurpou direitos civis e políticos, utilizou diferentes mecanismos de violência e violou direitos humanos.

Por outro, compartilhou o alvorecer de um cinema comprometido com as questões políticas e sociais. O gênero documentário, nesse contexto, era entendido como um eficiente mecanismo de luta, resistência, militância e denúncia política e social: “como a alternativa frente ao discurso dominante” e “a forma franca do discurso de conscientização política” (MOUESCA, 2005, p 37).

Entre as obras cinematográficas latino-americanas mais emblemáticas do período está “A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas”, produzida pelo diretor chileno Patricio Guzmán e sua “Equipe do Terceiro Ano” - um símbolo do cinema político e testemunhal. O documentário está dividido em três partes: “A Insurreição da Burguesia”, “O Golpe de Estado” e “O Poder Popular”.

O objetivo central do artigo é analisar a sequência final da segunda parte do documentário, intitulada “O golpe de Estado” (1976), como denúncia do uso da violência, da violação dos direitos humanos e do seu silenciamento pelo Estado implantado no imediato pós-11 de setembro de 1973.

Cinema como fonte histórica: testemunho e “voz do documentário”

O cinema como fonte documental para a pesquisa histórica tem, nas últimas cinco décadas, ampliado o debate e a sua importância para a historiografia e a compreensão dos processos históricos (FERRO, 1995; SORLIN, 2008; LAGNY, 2009; 2012). Considera-se, neste artigo, que os filmes são representações e precisam ser problematizados (SORLIN, 2008; LAGNY, 2009; 2012).

No cinema, o “testemunho” e a temporalidade estão interconectados porque: a) há uma contemporaneidade entre a testemunha, quem filma e o que é filmado; b) a câmera e os seus movimentos podem conservar o “testemunho”; c) o espectador pode ter acesso ao que olhar da câmera e das personagens “testemunhou”, conectadas através da montagem (LAGNY, 2012, p.27)

Segundo Nichols (2016, p. 37) no filme documental, o diretor explora, de um lado, a liberdade artística da ficção, e de outro, tem a responsabilidade e o compromisso com a realidade histórica e social. Portanto, para Nichols (2016, p. 19) o compromisso do documentário reside em “transmitir a impressão de autenticidade”. No entanto, o cineasta e a sua equipe o fazem a partir da “voz do documentário”: a representação é plausível com a realidade, mas é construída do ponto de vista dos realizadores e da forma como eles se comprometem, se envolvem e se implicam.

A montagem para Xavier (2008, p. 24) “será o lugar por excelência da perda da inocência”: “a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação”. Daí a importância do método da decupagem técnica - processo de decomposição do filme, das sequências, cenas e plano - para problematizar a essencialização da montagem e da continuidade.

Cinema como produção cultural, artística e intelectual

O presente artigo compreende o cinema como uma prática socio-cultural, produzindo sentidos, significados e gerando práticas sociais (LAGNY, 2009) e como uma produção cultural, artística e intelectual (WILLIAMS, 2003). Nesse sentido, a

obra cinematográfica interrelaciona-se com a sociedade em sua materialidade e historicidade. Portanto, o filme não é uma ilustração ou imitação da sociedade, nem a sociedade um pano de fundo para essa obra. Ele é, ao mesmo tempo, produto de uma cultura (em sua materialidade e historicidade) e produtor de cultura (reproduz e produz significados e valores).

Segundo Williams (2003, p. 38-39), uma produção cultural, artística e intelectual é resultado da capacidade criativa do seu realizador, mas também está sujeita às ações do espectador: “o artista compartilha com outros homens o que denomina-se ‘imaginação criativa’”. A imaginação criativa está relacionada diretamente à capacidade de transmissão de experiências. Nas palavras do autor, “a natureza especial da obra do artista consiste no uso de uma destreza aprendida num tipo particular de transmissão da experiência”.

Portanto, a finalidade da produção cultural, artística e intelectual é a comunicação de experiências. Quanto mais “habilidades comunicativas”, mais eficiente será a transmissão de “uma experiência valorada”. Nesse sentido, a obra, a sociedade e o seu realizador estão imersos em materialidade e historicidade. É impossível separar obra e conteúdo. Para cumprir seu objetivo - comunicar experiência - o realizador faz escolhas, abandonando, deliberadamente (ou não), a suposta neutralidade ou objetividade.

“A Batalha do Chile”: testemunha, memória, denúncia e resistência

“A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas” (1975-1979) foi produzida pela “Equipe do Terceiro Ano”, composta por Jorge Müller, Federico Elton, Bernardo Menz e José Bartolomé, sob direção de Patricio Guzmán e a montagem por Pedro Chaskel. O documentário é composto por imagens filmadas em Santiago entre fevereiro e setembro de 1973 e cenas de dois documentários produzidos por Patricio Guzmán - “O primeiro ano” (1971) e “A resposta de outubro” (1972) - além de imagens de televisão e outros cinegrafistas e diretores.

Após o golpe (11/09/1973) o material bruto foi levado para a Europa, pela embaixada da Suécia, e depois para Cuba. No ICAIC (Instituto del Arte e Industria Cinematográficos) ocorreu a montagem do material: “e é graças ao apoio

generoso, solidário, de Cuba Revolucionária, que este documentário de tão longa elaboração pode ser terminado" (GUZMÁN; SEMPERE, 1977, s/p).

A proposta de Patricio Guzmán e da "Equipe do Terceiro Ano" era o "cine testemunhal", realizando o registro "no calor da hora". Isso remete a pensar e problematizar "A Batalha do Chile" a partir da perspectiva do "testemunho" e da "voz do documentário". Nas palavras de Mouesca (1988, p. 73), Guzmán em suas películas da década de 1970 apresenta-se como vivendo-os desde seu interior como sujeito ativo, participando, de um modo diferente de como se dá no documentário - panfleto clássico, porque aqui se trata de olhar (ou mostrar) vivendo paralelamente a reflexão sobre o que se vê".

Segundo Aguiar (2015, p. 129-130), Guzmán definia seu trabalho como "cinema testemunhal" e destaca que o cineasta preferia o "documentário direto", as "tomadas de primeira mão", sem o uso do recurso dos arquivos. Sua concepção era filmar a "história que estamos vivendo" e "deixar testemunhos desses dias".

A proposta inicial dos registros que compõem a película "A Batalha do Chile" era representar o terceiro ano do governo de Salvador Allende, mas a trilogia tornou-se um "ícone" do "cinema de exílio", nas palavras de Aguiar (2015, p. 147-148): "feito por realizadores exilados e para um público também ausente do território nacional" e revelou uma "tentativa desesperada de denunciar as manobras que havia resultado no golpe, rebatendo o discurso oficial".

Segundo Jurado (2018, p. 61), um documentário político como "A Batalha do Chile" apresenta testemunhos das experiências dos cineastas e entrevistados que produzem "aparatos visuais e narrativos de resistência" que "constroem através da montagem um significado" e, no final, o filme contém "uma resistência interna que se projecta como um discurso militante".

Dittus (2013, p. 85-86) apresenta que "o dispositivo documental político é um mecanismo de construção de significado" que "funciona como um filtro" ao ordenar, selecionar, hierarquizar discursos, testemunhos, valores, textos, fatos e acontecimentos, imagens, sons e, ao fazê-lo, orienta e abre o espaço para os espectadores participarem e compartilharem essa "realidade referenciada".

Para a analisar a sequência selecionada, partiu-se dos seguintes pressupostos: a) o documentário não é "testemunho" isento, objetivo e imparcial

dos realizadores; b) o documentário é, como qualquer outra obra cinematográfica, uma representação; c) no documentário, os realizadores mantêm o compromisso com a autenticidade, mas o fazem a partir de pontos de vista, de comprometimento, engajamento e militância (“voz do documentário”) d) o objetivo de uma obra cinematográfica é o compartilhamento de experiências valoradas e da realidade referenciada; e) no processo de montagem articulam-se os pressupostos anteriores; f) a obra cinematográfica possui uma historicidade e uma materialidade.

“O Golpe de Estado” (1976): compartilhamento de experiências valoradas e denúncia das violências e violações dos direitos humanos

O documentário “A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas” é composto por três partes: “A Insurreição da Burguesia” (1975), “O Golpe de Estado” (1976) e “O Poder Popular” (1979). As duas primeiras partes apresentam o processo histórico de organização, alianças e ações de segmentos da sociedade civil, partidos políticos e forças armadas - sob orientação, anuência e financiamento dos Estados Unidos - para derrotar o governo de Salvador Allende.

A primeira parte inicia-se com as eleições parlamentares de março de 1973 e termina com a tentativa de golpe de um segmento do exército em 29 de junho de 1973 (episódio conhecido como *El Tancazo*). Entre esses dois acontecimentos, a equipe registra o clima de polarização política nas eleições e as artimanhas das classes dominantes associadas aos partidos de direita para enfraquecer o governo da Unidade Popular (mercado paralelo, boicote parlamentar, locaute dos transportes, interrupção na produção das fábricas e minas).

A segunda parte inicia-se com *El Tancazo* (29/06/1973) e encerra-se com o bombardeio ao palácio *La Moneda* (11/09/1973) e a repressão logo nos primeiros dias após o golpe. Entre esses acontecimentos, são apresentados como a oposição torna-se mais violenta e como os apoiadores do governo da Unidade Popular se articulam e organizam para garantir a continuidade da produção e barrar as tentativas dos opositores em pressionar Salvador Allende a conter as suas manifestações com uso do aparato das forças policiais e militares estatais.

Apresenta também, como, enquanto alguns homens das forças armadas mantêm-se como legalistas, segmentos das forças armadas articulam o golpe.

A terceira parte explora, como sugere o próprio título, o “Poder Popular”: protagonismo, resistência e enfrentamento das diferentes organizações dos trabalhadores nas Juntas de Abastecimento Popular (JAPs), nos Cordões Industriais, nas estratégias para superar a falta de transporte e a paralisação patronal das fábricas.

A partir do pressuposto de compartilhamento de experiências valoradas, de uma realidade referenciada com base no conceito de “voz do documentário”, selecionou-se a sequência final de “O Golpe de Estado” para ser analisada. Essa sequência, não foi filmada pela “Equipe do Terceiro Ano”. As cenas são de cinegrafistas estrangeiros que permaneceram no Chile, com autorização do Estado instaurado após o golpe de 11 de setembro de 1973, e registram cenas icônicas dos primeiros mecanismos de repressão da ditadura recém instaurada.

Na segunda parte do documentário (“O Golpe de Estado”), após o bombardeio do palácio *La Moneda*, são inseridas imagens televisivas do primeiro pronunciamento da Junta Militar e, logo em seguida, a sequência analisada que possui aproximadamente dois minutos. As primeiras imagens que o espectador observa são tanques do exército com soldados armados, ao fundo um conjunto de prédios. Os tanques direcionam-se para uma região com casas populares, a julgar pelo vazio e falta de estrutura das ruas, é uma zona periférica da cidade. Enquanto ouve-se a voz *off* do narrador, continua-se a ver os tanques passando e soldados do exército entrando nas casas.

Logo, num campo, com algumas árvores ao fundo, é possível observar mais de uma dezena de soldados armados caminhando em direção a algumas casas. Não é dado sequência ao que aconteceu, mas, imediatamente, é apresentado ao espectador uma cena bastante simbólica e sugestiva: na rua de terra tem um tanque e alguns soldados. No primeiro plano, um civil com roupas muito simples, está com as mãos na cabeça e sob a mira de uma arma que é apontada em suas costas e segurada por um soldado. Um soldado desce do tanque e vai em direção ao homem e ao soldado.

Um novo corte, o espectador agora é convidado a ver em detalhes as casas e a ação desses soldados. As casas são simples, de madeira, algumas improvisadas e provavelmente com aproveitamento de materiais. Dois homens estão de frente para a parede de uma das casas com as mãos levantadas e as pernas abertas. Há dois militares armados. Um deles revista e examina com uma das mãos os dois homens; na outra, segura sua arma. O segundo soldado observa e mantém-se atento a qualquer movimento, está armado.

Na sequência: três soldados abordam um homem na rua. Ele está com a cabeça abaixada e suas mãos sobre ela. Um dos soldados chuta seu pé. Logo, o homem tira suas mãos da cabeça, permanece semi-curvado com as pernas abertas, mas agora seus braços estão na frente do seu corpo. Ele abre e fecha as mãos várias vezes. Outro soldado bate em seu braço para que o mantenha erguido. Em seguida, há um homem de frente para a parede de uma casa com as mãos ao alto. É possível ver que as janelas da casa, de madeira e sem vidro (papelão ou plástico grosso). Há três soldados, um deles com um cassetete. Ele bate no braço civil.

O espectador presencia cinco soldados prendendo um homem. Eles saem de uma minúscula casa. Há mulheres com crianças no colo assistindo a cena. Quando o homem chega na rua, sem calçamento, é possível ver vários soldados. Em outra cena, soldados tentam abrir com suas mãos e com uso de força as janelas de madeira de uma casa. Voltando às ruas, um jipe do exército leva dois civis. Em outro, há um homem com as mãos na cabeça.

Durante toda essa sequência de cenas (de 1h26min38s até 1h28min47s) o espectador ouve a voz *off* do narrador:

A partir de 11 de setembro, todos os recursos do exército chileno são utilizados para reprimir o movimento popular, com assessoria do exército norte-americano. A primeira resistência armada oferecida por alguns cordões industriais, populares, minas e fundições, é reprimida rapidamente em luta desigual. Centenas de pessoas morrem e os principais estádios se convertem em campos de concentração. A democracia representativa mais longa da história da América Latina deixa de existir. No entanto, a partir do mesmo dia 11 de setembro, as forças populares começaram a reorganizar-se pouco a pouco e na clandestinidade e adotam todas as formas de resistência. A batalha do Chile não terminou (O GOLPE..., 1976, 1h26min48s até 1h28min47s)

Apesar da sequência descrita ter pouco mais de dois minutos, o espectador é convidado, a partir da montagem das cenas, a presenciar toda violência e violação dos direitos humanos no imediato pós-11 de setembro. O alvo são os bairros populares, afastados da cidade e sem infraestrutura, e os trabalhadores apoiadores do governo da Unidade Popular e protagonistas do "Poder Popular". Observam-se tanques e soldados armados. Civis são abordados e logo transformam-se em vítimas de violência. Casas são invadidas. Trabalhadores são detidos irregularmente e levados pelos militares. O texto do narrador é bastante preciso. As cenas não são meras ilustrações do que está sendo narrado. Nem o texto é uma mera descrição das cenas. A sequência precisa ser pensada e analisada na combinação das imagens e do texto.

A narração destaca que o Estado chileno, sob comando da Junta Militar, usou todos os recursos para reprimir com violência os trabalhadores, especialmente os cordões industriais, defensores da Unidade Popular. A violência e a repressão ocorreram no imediato pós-golpe com o objetivo de impedir e destruir a resistência que operários, mineiros, populares representavam.

Três aspectos se destacam: a) a denúncia da violência e da violação dos direitos humanos e a consequente morte de muitas pessoas; b) a denúncia que os estádios foram convertidos em "campos de concentração"; em locais de prisão e extermínio daqueles considerados "inimigos" ou ameaças à segurança nacional; c) as forças populares se reorganizaram na clandestinidade e apresentaram diversas formas de resistência.

Analisando as cenas e a narração, especialmente destacando esses três aspectos, consegue-se identificar a realidade referenciada, o compartilhamento da experiência referenciada e o compromisso de denunciar a violência e violação dos direitos humanos. Cabe destacar que Patricio Guzmán descreve como a equipe tentou gravar imagens depois do bombardeio ao *La Moneda*, o clima das ruas vazias, a presença e movimentação de militares, os tiros que podiam ser ouvidos, sem identificar a direção. Descreve como foi abordado por policiais que o fizeram levantar os braços para ser revistado. Nos arredores de sua casa havia presença de muitos policiais e pessoas, inclusive mulheres sendo retiradas de casa e detidas.

Nas palavras de Guzmán, sobre um domingo, às 18 horas: "apresenta-se na porta, um oficial de polícia acompanhado de um ajudante, ambos com metralhadoras. Pergunta-nos quem vive no apartamento em frente". Respondem que estava vazio há meses. Os policiais saem, mas, "voltam, golpeiam e entram em nossa casa, revistando-a toda. O oficial diz que devo acompanhá-lo". Foi levado ao quartel: "Outro policial permanece apontando-me um fuzil automático". Chegou a perguntar o porquê estava sendo detido: ser amigo de Eduardo Paredes, presidente da *Chile Films*, fuzilado no mesmo dia do golpe (GUZMÁN; SEMPERE, 1977, s/p).

É interrogado e são apresentadas provas para a prisão. Em seguida "ordenam que volte ao muro, as pernas separadas e as mãos contra a superfície". Ficou assim uma hora e foram trazidos mais materiais retirados de sua casa. Novos interrogatórios e retornos ao tal muro; mais prisioneiros são trazidos ao mesmo local. Por fim, "logo os policiais falam do Estádio e dizem que ali levariam a todos, não sabiam se ao Nacional ou ao Chile. Voltam outra vez a falar em fuzilar-nos, mas não aqui, mas em um desses dois lugares, onde supostamente seremos trasladados" (GUZMÁN; SEMPERE, 1977, s/p).

Além dessas experiências, cabe destacar a condição de exílio: "a saída da equipe aconteceu pausadamente e sem recorrer ao exílio político" (GUZMÁN; SEMPERE, 1977, s/p). Foi na condição do exílio que "A Batalha do Chile" foi concluída e havia a necessidade de denunciar a violência e a violação dos direitos humanos que ocorria após o golpe e que foram presenciadas pela equipe. E por fim, o destaque às diversas formas de resistência encontradas pelos trabalhadores e populares que se organizavam na clandestinidade. Compreende-se que o cinema é uma delas.

Considerações preliminares

Como conclusões preliminares observou-se que é possível pensar a sequência analisada a partir do trinômio resistência / memória coletiva / direitos humanos. Assim, "O Golpe de Estado" (1976) pode ser compreendido como: 1) uma versão contra-hegemônica da "história oficial", ao denunciar o processo do

golpe e a violência; 2) registro ou indício da violência e violação dos direitos humanos; 3) denúncia dos crimes cometidos pelo Estado e o seu silenciamento e ocultamento.

Fonte Fílmica

O GOLPE de Estado (A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas). Direção de Patricio Guzmán. Roteiro de Patricio Guzmán com colaboração de Pedro Chaskel, Jose Bartolome, Julio Garcia Espinosa, Frederico Elton, Marta Harnecker e Chris Marker. Cuba / França. Produzido por Equipo Tercer Ano, ISKRA (Chris Marker), ICAIC, Distribuição: ICAIC, 1976. (88 min.); 16 mm, p&b.

Referências Bibliográficas:

AGUIAR, Carolina Amaral de. O cinema latino americano de Chris Marker. São Paulo: Alameda, 2015.

DITTUS, Rubén. El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. In: **Cuadernos.info**, v. 33, p. 77-87, 2013.

FERRO, Marc. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1995. p. 199-215.

GUZMÁN, Patricio; SEMPERE, Pedro. **Chile**: el cine contra el fascismo. Valência: F. Torres, 1977.

JURADO, David. Imágenes de resistencia, resistencia de las imágenes: cine militante y terrorismo de Estado (Las tres "A", La batalla de Chile y El grito). In: **Montajes**: Revista de Análisis Cinematográfico, n. 07, p. 43-63, jul-dec. 2018.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. In: **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile**: veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

MOUESCA, Jacqueline. **El documental chileno**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

RUFFINELLI, Jorge. **El cine de Patricio Guzmán**: en busca de las imágenes verdaderas. Santiago: Uqbar Editores, 2008.

SORLIN, Pierre. Cine e Historia, una relación que hace falta repensar. In: CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de (orgs.). **Una ventana indiscreta**: la historia desde el cine. Madrid: Ediciones JC, 2008. p. 19-31.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

A PERSISTÊNCIA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA FRENTE AOS PROCESSOS DE "BASTARDIZAÇÃO" DA CULTURA AFRICANA: A LITERATURA NEGRA E A LEI 10.639/03

Daniel Carlos Camargo Ferreira

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
dccf.1993@gmail.com

Eloá Lamin da Gama

Universidade Estadual de Londrina (UEL)
elo_lamin@hotmail.com

Introdução

Este artigo tem como objetivo central compreender a literatura afro-brasileira como um recurso educacional que surge a partir da persistência das expressões e manifestações culturais negras que, para resistirem aos processos históricos de embranquecimento cultural e epistemológico promovidos oficialmente pelo Estado, e simbolicamente pelo imaginário social, tiveram que se reafirmar enquanto literatura nos debates e produções literárias brasileiras. Para tal, fazemos uso da Lei Federal 10.639, implementada no ano de 2003, como uma ferramenta didática-pedagógica que traz em seu cerne político a resistência ao *epistemicídio*, valorizando os saberes produzidos pela população negra e rompendo com narrativas escolares eurocêntricas, generalizantes e que hierarquizam os conhecimentos dinamizados em sala de aula.

A fim de refletirmos acerca das políticas de embranquecimento implementadas pelo Estado brasileiro ao longo da história, utilizamos o conceito de *bastardização*, proposto por Abdias Nascimento (2016). Em sua obra clássica "O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado", o autor situa o embranquecimento da população negra como uma estratégia de genocídio deste grupo racial, que, ao alocar as manifestações culturais advindas de África como inferiores e de menor valor artístico, científico e social, acaba por anular e cercear as epistemologias negras.

Tendo em vista os objetivos deste artigo em expandir discussões antirracistas por meio do currículo educacional brasileiro, fazemos uso da obra literária “Becos da Memória” (2006), de autoria da escritora Conceição Evaristo, uma das mais significativas expoentes da literatura negra no Brasil e que revela algumas ligações influentes entre literatura e sociedade.

Objetivos

Os objetivos traçados para este artigo são: apontar a produção literária de autoria negra como um potente recurso para ampliar e naturalizar as premissas antirracistas da Lei 10.639/03 na Educação brasileira; bem como evidenciar a importância dessa lei para a inserção de narrativas literárias de protagonismo negro em sala de aula, negligenciadas por um currículo eurocêntrico.

Logo, ressaltar a literatura negra como um mecanismo de subversão às práticas de genocídio, bastardização e branqueamento da cultura africana e afro-brasileira no Brasil, realocando tais literaturas, juntamente com os seus sujeitos produtores, no espectro da visibilidade e da intelectualidade, torna-se imprescindível para as discussões disparadas no presente escrito.

Por fim, buscamos situar a obra *Becos da Memória*, de autoria de Conceição Evaristo, no currículo educacional brasileiro como uma produção literária negra de grande relevância para a promoção de conhecimentos e ricos debates em sala de aula ao discorrer as relações de influência entre obra e sociedade.

Alguns apontamentos acerca do embranquecimento e do genocídio cultural

Trazer à luz uma temática que aborda a persistência da cultura afro-brasileira frente aos processos de bastardização da cultura africana é um movimento que intenciona discussões acerca do desprezo, desrespeito e desvalorização que atingem historicamente as ancestralidades e cosmovisões advindas de África. Segundo Abdias Nascimento (2016), estudioso e desenvolvedor das premissas do teatro negro no Brasil, dentre outras epistemes, o genocídio do negro brasileiro se

dá por meio dos processos estruturais do racismo, camuflados pelo mito da democracia racial todavia.

A partir de sua consolidação teórica acerca da bastardização da cultura negra no Brasil, é possível compreender que as estratégias de preservação cultural desenvolvidas pelo africano escravizado se constituem em “[...] fenômenos referentes às pressões culturais, e o decorrente sincretismo imposto” (p. 142). Neste sentido, sua reflexão histórica traz a cultura afro-brasileira como consequência das heranças histórico-culturais de África, em especial das religiosas, e um fator originário para o desdobramento e compreensão das artes negras no Brasil (NASCIMENTO, 2016).

De acordo com da Costa (2010), as expressões da cultura afro-brasileira foram dispostas nas estruturas sociais pelas políticas de embranquecimento cultural, concebidas por meio dos ideais do racismo científico, teorias elaboradas no final do século XVIII e que defendiam a superioridade da raça branca. No Brasil, as teorias do racismo científico tiveram que se readaptar a uma realidade social que apresentava um significativo percentual de maioria negra (COSTA, 2010).

Logo, com o medo da elite escravocrata de revoluções negras no Brasil, o racismo científico agiu através de políticas de omissão da responsabilização do Estado pela escravidão, proibição de práticas culturais e religiosas herdadas de África, como a criminalização da capoeira e das religiões de matriz africana no Código Penal de 1890, e por políticas de subsídio da imigração europeia em massa como estratégia de embranquecimento físico e cultural da maioria negra.

O embranquecimento cultural perpassa uma organização estrutural que dissimula uma aceitação do descendente do africano, principalmente no período pós-Abolição, porém, que não garante direitos básicos para a sua inserção social, mantendo o negro sob políticas institucionais de manipulação e controle sociocultural (NASCIMENTO, 2016). Com isso, o Estado retira sua responsabilização acerca de séculos de exploração compulsória, atribuindo à própria população negra o fardo de inserir-se em uma sociedade que perpetua o imaginário escravocrata.

Em razão das especificidades históricas da realidade brasileira, Nascimento (2016) evidencia a bastardização da cultura negra como um dos processos de

embranquecimento, que ao desprezar as manifestações culturais negras considerava “[...] a arte afro-brasileira como representativa do “comportamento arcaico”, o qual obviamente, está no outro lado, o lado oposto da lógica racional, premissa inevitável do *comportamento clássico*” (NASCIMENTO, 2016, p. 143). Se para a cultura dominante havia uma lógica racional de representação das expressões artísticas e uma lógica racional de defini-las para o parâmetro clássico deste comportamento lógico, “os produtos de criatividade religiosa afro-brasileira e dos africanos de modo geral não passavam de curiosidade etnográfica” (NASCIMENTO, 2016, p. 144).

É compreensível estabelecer uma relação dialética ao entender que o embranquecimento cultural aloca a cultura afro-brasileira num lugar de bastarda, isto é, ilegítima, ilegal, indigna e anormal. Para Abdias Nascimento (2016), é a partir do período colonial no Brasil onde a cultura, a identidade, a organização política e social da população negra escravizada são controladas não somente pelas instituições detentoras de poder, mas também

(...) as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação em massas - a imprensa, a rádio, a televisão - a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

Desta maneira, compreende-se que todas essas organizações que estruturam o “lugar” do negro no Brasil operam de forma eficiente contra a afirmação da existência da negritude, espoliando a população trazida de África e seus descendentes de suas identidades, integridades que são elementos fundamentais para compreensão da cultura e da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 2016).

A dominação colonial, a partir de suas formulações enrijecidas de racismo, deslegitima as narrativas que perpassam as expressões, os valores, a dignidade da negritude, e, ao pensar em branqueamento cultural, observa-se a menção do sistema educacional como responsável pela permeação de uma discriminação

cultural “em todos os níveis do ensino brasileiro – primário, secundário, universitário – o elenco de matérias ensinadas” (NASCIMENTO, 2016, p. 113).

Portanto, como instituição oficial de disseminação de ideias, culturas e valores, a escola também contribui com a bastardização da cultura africana e afro-brasileira ao silenciar, omitir ou negar os conhecimentos advindos das dinâmicas, manifestações e experiências históricas da população negra do Brasil. É daí que surge a necessidade de construção e consolidação de políticas públicas educacionais que rompam com o apagamento das epistemologias negras em sala de aula ao considerá-las como de imprescindível presença nas narrativas oficiais de ensino.

A lei 10.639/03 com instrumento educacional antirracista

A Lei 10.639/03, sancionada em 9 de janeiro de 2003, alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (nº 9.334) de 1996 ao implementar a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira em todas as instituições escolares do Brasil, visando assim, uma reformulação nos parâmetros curriculares conforme as demandas da diversidade cultural brasileira (BRASIL, 2003).

A partir da promoção de uma nova dinâmica nas práticas curriculares das escolas brasileiras, estabelecidas pelas legislações em destaque, situamos a literatura afro-brasileira como um instrumento didático-pedagógico, que sob a proteção da Lei 10.639/03, propicia um panorama cultural marcado pelas narrativas do pertencimento racial negro e que está pronto para ser consolidado oficialmente ao cânone literário nacional, dada a dimensão que seu *corpus* proporciona com suas obras e autores e autoras (DUARTE, 2015).

Pode-se ponderar que, através das elucidações provocadas pela Lei 10.639/03 e seu parágrafo primeiro, a cultura herdada de África, a luta da população negra brasileira frente aos processos históricos de escravidão e resistência, são elementos fundamentais para a emancipação histórico-cultural que atravessa a trajetória da população negra (BORGES, 2018). É preciso aprender a ensinar as relações étnico-raciais no Brasil, pois

[...] o processo de educar as relações entre pessoas de diferentes grupos étnico-raciais tem início com mudanças no modo de se dirigirem umas às outras, a fim de que desde logo se rompam com sentimentos de inferioridade e superioridade, se desconsiderem julgamentos fundamentados em preconceitos, deixem de se aceitar posições hierárquicas forjadas em desigualdades raciais e sociais (SILVA, 2007, p. 490).

Desta maneira, entende-se que educar é abranger as imediações culturais e o desenvolvimento intelectual e ético de cidadãos e cidadãs, dispostos a entender a relevância e iminência de promover condições sociopolítico-culturais “dos direitos de ser, viver, pensar, próprios aos diferentes pertencimentos étnico-raciais e sociais” (SILVA, 2007, p. 490), desencadeando discussões que se enlaçam na capacidade de disseminar experiências culturais de grupos historicamente marginalizados.

Assim, é a partir da necessidade de estabelecer uma política educacional que amplia o enfrentamento a narrativas que desconsideram e desautorizam a intelectualidade negra, que as ações afirmativas tornam-se importantes para o combate ao racismo institucional no Brasil. É sob a luz da obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana nas escolas que poderemos conduzir a cultura negra ao reconhecimento e valorização nos aparatos curriculares, ao destacar a importância de epistemologias, sejam elas literárias, históricas, filosóficas dentre outras, que dialoguem com uma democracia plena (GOMES, 2012).

Uma relação entre obra e sociedade: a arte literária como expressão do imaginário social

Com os possíveis diálogos que a Lei 10.639/03 enquanto instrumento pedagógico tenciona no contexto educacional brasileiro, entende-se que a produção literária de autoria negra, a fim de viabilizar e visibilizar narrativas antirracistas, é capaz de estabelecer um paralelo na compreensão da literatura afro-brasileira como expressão da sociedade, como é descrito por Candido (2014). Ao focalizar em vários níveis das dimensões sociais e da ocorrência destas nas obras literárias, Candido propõe um aprofundamento teórico calcado em bases da crítica

sociológica, expandindo neste estudo uma compreensão plural, acerca do “estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social”, sem desfigurar o caráter artístico da obra literária, isto é, sem comprometer a análise estética (CANDIDO, 2014, p. 13).

Deste modo, é importante apontar de que maneira as epistemologias discutem os desdobramentos culturais acerca da produção literária de autoria negra através do que pode ser chamado de bastardização, um instrumento de controle cultural por meio das estruturas políticas, econômicas e sociais, iniciado com o processo de colonização e escravização (NASCIMENTO, 2016). Essencialmente presente nas narrativas literárias, Conceição Evaristo é uma autora que se destaca ao longo de nomes como Carolina Maria de Jesus, modelando as perspectivas culturais no campo da literatura e fazendo uso de sua escrevivência para revelar a afro-brasilidade na poética (EVARISTO, 2009).

As ideias postuladas por Evaristo (2009) de que pensar a literatura afro-brasileira é intensificar as análises desde a sua produção, a idealização e difusão do texto literário de autoria negra no imaginário literário vernacular, são concomitantes às palavras de Nascimento (2016), de modo a constatar que não somente a literatura negra, mas as várias produções culturais negras, estão resistindo à “violação e à interdição do negro, impostas pelo sistema escravocrata em nossa sociedade, realçando as marcas profundas que essas formas de resistência imprimem na nação brasileira”. (EVARISTO, 2009, p. 17).

Por meio da obra literária *Becos da Memória* (2007), Conceição Evaristo abrange no campo da literatura o olhar dinâmico e essencial de sua escrevivência, termo cunhado pela própria autora. Apesar de ser o primeiro romance escrito por Evaristo, difundido na literatura nacional somente na década de 2000, é classificado como “um dos romances mais importantes e memorialista” (EVARISTO, 2017).

Silva se preocupa, em sua pesquisa, em desvendar as complexidades causadas pela desigualdade social e o racismo influenciado na subjetividade e na forma de vida dos personagens negros, sobretudo das personagens mulheres negras dentro das favelas (2014). Além do mais, não somente para a literatura brasileira mas para a literatura universal, temáticas sociais ainda são delicadas por

estarem interseccionadas nas narrativas literárias transfigurações de uma realidade de subalternização e discriminação do gênero e da raça (SILVA, 2014).

No romance de Evaristo, “a identidade negra é mostrada através de costumes de matriz africana” (SILVA, 2014), reafirmando as retomadas históricas que Nascimento traça ao tencionar que apesar das estruturas genocidas, a cultura e expressão negra ainda vive, desconstruindo a noção hegemônica e embranquecida de cultura.

Considerações finais

Embora a chegada dos negros africanos escravizados no território colonizado tenha sido caótica e a exploração indígena tenha sido um atentado aos povos e suas culturas, é urgente entender a influência contributiva cultural vinda de África e suas expressões que desenvolveram a cultura afro-brasileira. Foi através do fenômeno artístico literário de autoria negra brasileira que se entendeu a necessidade de consolidar no currículo educacional a pluralidade de perspectivas artísticas e estéticas influenciadas pelos movimentos da sociedade.

A Lei 10.639/2003, ao aparecer no cenário educacional brasileiro como uma ferramenta que encaminha narrativas antirracistas, evidenciando a urgente necessidade didática de alforriar a história e cultura afro-brasileira das amarras coloniais, seja através do resgate histórico diaspórico ou pelas experiências contemporâneas, proporciona não somente aos professores, mas a toda a sociedade de estudantes estar em contato com obras como “Becos da Memória”, em que constantemente o público é confrontado com os atravessamentos de ser e estar na sociedade.

A partir da busca pela compreensão dos processos de genocídio cultural da população negra descendente de África e sua subjetividade, é inevitável que haja um desdobramento decolonial que, além de estar presente na literatura, configura-se como aposta antirracista em todo o âmbito educacional.

Referências bibliográficas

BORGES, Jorgeval Andrade. Perspectivas De Africanistas Sobre O Ensino De História Da África No Brasil Após A Lei 10.639/03. **Rev. Novos Olhares Sociais**, v. 1, n. 1, p. 135-168, 2018. Disponível em:

<https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/419/0>. Acesso em 30/04/2021.

BRASIL. **Lei nº 10.639/03**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em: 15/04/2021.

COSTA, Elizange de Lana. Becos da Memória e do Esquecimento. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 67-86, 2014. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5821911>. Acesso em: 15/04/2021.

COSTA, Ricardo César. O pensamento social brasileiro e a questão racial: da ideologia do "branqueamento" às "divisões perigosas". **Rev. África e Africanidades**, v. 3, n. 10, agosto, 2010.

DUARTE, Angelina. **Uma década depois: a implementação da lei 10.639/03 nas escolas estaduais de Paranavaí (2003-2014)**. Dissertação (Mestrado). Orientador Prof. Ricardo Tadeu Caires Silva. Universidade Estadual do Paraná. Centro de Ciências Humanas e Educação, Programa de Pós-graduação em Ensino, 166 (f.), 2015. Disponível em:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwinbyg4KbwAhUil7kGHQOSBVgQFjABegQIAhAD&url=http%3A%2F%2Fppifor.unespar.edu.br%2Ffiles%2Fdissertacao_Angelina_Duarte.pdf&usg=AOvVaw1eWlyxJwaKtzaB3SlzXS-U. Acesso em: 30/04/2021.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009. Disponível em:

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 20/04/2021.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: resignificando e politizando a raça. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012 Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/es/v33n120/05.pdf>. Acesso em: 20/04/2021.

_____. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: um processo de racismo mascarado**. 3ª. ed. - São Paulo: Perspectivas, 2016.

SANTOS, Elisabete Figueroa dos; PINTO, Eliane Aparecida Toledo; CHIRINEA, Andréia Melanda. A Lei nº 10.639/03 e o Epistemicídio: relações e embates. **Educ. Real**. Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 949-967, set. 2018. Disponível em:

www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362018000300949&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15/04/2021.

SILVA, Márcia Maria Oliveira. **As Mulheres de “Becos da Memória”: reflexões sobre gênero e raça no ambiente da favela.** II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjhrYDC4abwAhV_JLkGHWWFAEMQFjACegQIBRAD&url=https%3A%2F%2Fwww.periodicos.ufes.br%2Fnafricab%2Farticle%2Fdownload%2F9491%2F6504&usg=AOvVaw2jfyhEFRqGigFUzq_edOjK. Acesso em: 30/04/2021

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. **Educação.** Porto Alegre/RS, n. 3 (63), p. 489-506, set./dez. 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2745/2092>. Acesso em: 20/04/2021.

_____. Educação das Relações Étnico-Raciais nas Instituições escolares. **Educ. Rev.,** Curitiba, v. 34, n. 69, p. 123-150, junho 2018. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000300123. Acesso em: 20/04/2021.

A GRANDE MÍDIA NO FINAL DO GOVERNO GOULART

Gabriel Metran Cassab

Universidade de São Paulo (USP)
gabrielmetran1@usp.br

Ozias Paese Neves

Universidade de São Paulo (USP)
ozias.pn@gmail.com

Introdução

O presente artigo tem o objetivo de investigar as narrativas produzidas pelos jornais sobre o discurso de Jango no Comício da Central do Brasil (13 de março de 1964) e da Mensagem Presidencial enviada ao Congresso Nacional (15 de março de 1964). Para isso, a base da reflexão historiográfica foi a “história política renovada”⁶.

O discurso de João Goulart no Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, foi bastante emblemático das tensões do Brasil dos anos 1960. Jango subiu ao palanque e discursou para cerca de 200 mil pessoas de forma improvisada⁷, defendendo uma pauta de Reformas de Base bastante extensa. Após o Comício, o então presidente enviou uma Mensagem Presidencial ao Congresso Nacional, no dia 15 de março de 1964, dando concretude às ideias propostas pelo seu discurso anterior.

A historiografia⁸ descreve o momento até a chegada do discurso como bastante conturbado. Encontravam-se presentes crises nos campos político e econômico bastante acentuadas; crises políticas, como a do sistema partidário e as diversas movimentações políticas de setores populares e as respostas dos militares e empresários a eles; e, por fim, o aumento das mobilizações do sindicato operário e dos trabalhadores do campo, evidenciando no momento “um inédito acirramento

⁶ MATTOS, Marcelo Badaró. O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica. **Revista Brasileira de História**, v. 28, n. 55, p. 261, 2008.

⁷ FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. **Jango: as múltiplas faces**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. P. 191

⁸ A historiografia utilizada como fundamentação no artigo é chamada “história política renovada” proposta na análise do Badaró em: MATTOS, Marcelo Badaró. O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica. **Revista Brasileira de História**, v. 28, n. 55, p. 261, 2008.

da luta ideológica de classes”⁹. Nesse contexto, Jorge Ferreira coloca quatro possíveis cenários para Jango. O primeiro cenário seria não fazer nada até o final de seu governo, o que desencadearia um descontrole financeiro significativo. O segundo seria aliar-se ao PSD e a UDN, aceitando as condições do FMI, implementando, portanto, uma política mais conservadora e mais danosa aos trabalhadores. A terceira via seria apoiar a Frente Progressista e seguir San Tiago Dantas, tornando-se refém ao projeto das reformas do PSD e se distanciando permanentemente da classe trabalhadora. Havia ainda, segundo Ferreira, a opção que se efetivou aliar às esquerdas de maneira mais concreta e confiar no poder que elas diziam possuir.¹⁰

Outra visão é de Marcos Napolitano, que destaca um panorama de diversos eventos complexos que culminaram no afastamento político de Jango. Entre eles, está o silêncio que Goulart fez após sua posse, aceitando a ideia do parlamentarismo - esse momento causou um estranhamento com os grupos de esquerda, sem agradecer aqueles que o ajudaram no momento conturbado; e a não aceitação do plano trienal tanto por grupos de direita, quanto de esquerda. Desse modo, as escolhas feitas por Jango afunilaram sua forma de decidir, até o momento em que não possuía mais opção.¹¹

A resposta às manifestações de João Goulart foram bastante intensas. No dia 19 de março de 1964, estima-se que cerca de 500 mil pessoas na cidade de São Paulo participaram pela primeira vez da “Marcha da família com Deus pela Liberdade”, motivadas por ideias de setores políticos antijanguitas, e protestaram contra o governo¹² “A Marcha da Família com Deus e pela Liberdade foi o comício da Central do lado conservador, ou seja, um evento altamente impactante no que tange à mobilização antiesquerdista”¹³.

⁹ TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História** [online]. v. 24, n. 47, p.13, 2004.

¹⁰ FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: _____; DELGADO, Lucília de A. N. **O Brasil Republicano**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 376 e 381.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. **1964: a história do regime militar**. São Paulo: Contexto, 2013.

¹² FERREIRA & GOMES, op. cit., p. 192.

¹³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “João Goulart e a mobilização anticomunista de 1961-1964”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. **João Goulart: entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 139.

Objetivos

O propósito deste artigo é analisar como foi tratada a imagem de Jango nesse breve período pesquisado através dos jornais. Em um primeiro momento, será feita uma leitura individual dos veículos de comunicação, passando por pontos próprios de cada um deles. Depois, fazer-se-á um estudo comparativo, mostrando pontos de aproximação e afastamento entre eles.

Resultados

O Correio da Manhã postula a imagem de Jango e de Brizola em oposição a de Lacerda. A argumentação do Correio é que ambos eram extremos que deviam ser evitados. Vale ressaltar, que essa leitura do veículo de comunicação em questão inicia após o Comício da Central do Brasil. Antes disso, as críticas estabelecidas eram apenas voltadas a Lacerda e a Brizola.

Há ainda a considerar o problema das reformas de base. Não podem ser adiadas. Não podem continuar servindo de pretexto para intimidações e manobras extremistas. Entre o anti-reformismo generalizado do sr. Lacerda e o reformismo indefinido do sr. Brizola e Arraes não há diferença. Há a mesma deturpação tendente a criar o clima de agitações e temores artificiais hoje implantado no País. É pura farsa.¹⁴

Os demagogos da direita que conclamam o povo contra os comícios e os demagogos do gênero Brizola que procuram articular um movimento contra o Congresso, não conseguirão atingir senão as minorias mobilizadas por imediatos interesse financeiros ou políticos.¹⁵

O jornal estabelece, também, comparação entre os dois líderes acima - Goulart e Lacerda - com figuras do século XX. O primeiro é comparado com o líder egípcio Gamal Abdel Nasser, que foi considerado inimigo do eixo capitalista durante a Crise do canal de Suez em 1956, mobilizando tropas contra Israel, Reino Unido e França. Já o segundo é comparado com o líder fascista da Itália, Mussolini, inimigo combatido durante a segunda guerra. Colocando ambos como líderes totalitários com eixos diferentes.

¹⁴O comício. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1964, p. 6.

¹⁵ Reformar e resistir. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1964, p. 6

Pode acontecer que o golpe seja superado e, se possível, radicalizado pelos próprios aliados de hoje do sr. João Goulart: sejam as forças sindicalistas, sejam certos grupos militares que assumiram o papel de um Nasser e de nasseristas brasileiros.

Mas o jogo arriscado do sr. João Goulart também é capaz de provocar resistências outras, comparáveis menos a Nasser do que a Franco. Ambições dessa natureza também existem. E encontrariam logo um aliado no governador da Guanabara, cujo antidemocrático Serviço de Repressão às Atividades Antidemocráticas já acaba de estabelecer aqui no Rio de Janeiro o estado de emergência que é, desde anos, o programa do sr. Carlos Lacerda.¹⁶

A Folha de São Paulo possuía em um primeiro momento uma visão parecida do Correio da Manhã. O jornal também arquitetou a ideia de um de dois extremos, tanto da esquerda, como de direita. Entretanto, o veículo de comunicação não estabelece nomes explicitamente, apenas menciona a oposição dos grupos através do evento que estavam para acontecer, no caso, O Comício da Central do Brasil.

As providências nesse sentido, alardeadas com grande alarido, devem portanto inserir-se no rol de provocações de que o comício desta tarde é fértil. O radicalismo de esquerda, cuja fina flor deve comparecer ao palanque, parece empenhado em atizar o radicalismo de direita para a prática de atos insensatos. A provocação vai além, e atinge os setores descomprometidos com os extremismos, e interessados apenas na preservação da ordem das instituições.¹⁷

Porém, logo após a realização do Comício o veículo de comunicação não mencionou mais a ideia de um duplo extremismo, e volta suas críticas apenas a esquerda e a degradação da imagem de Jango. Nesse sentido, a Folha de São Paulo no editorial do dia 14 de março Goulart foi tratado como um candidato a ditador, que pretendia através desse evento, lançar sua candidatura para presidente, apesar de no momento ser inconstitucional.

O que mais preocupa, entretanto não é isso. É que a organização e o tom do discurso têm muito dos movimentos que os candidatos a ditador seguem, para matar a democracia - a democracia tão rudemente caricaturada pelo presidente em suas palavras. Embora o sr. João Goulart haja declarado que não tem propósitos pessoais e que apenas pensa no povo e em seu sucessor, as aparências permitem raciocinar às avessas. O

¹⁶ Os golpes e a democracia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1964, p. 6

¹⁷ Comício-provocação. Editorial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 março. 1964, p. 4.

comício de ontem, se não foi um comício de lançamento de um espúrio movimento de reeleição do próprio sr. João Goulart.¹⁸

Assim como no Correio da Manhã, após a Mensagem Presidencial, a crítica da Folha de São Paulo à um possível golpe de esquerda se intensifica. Dessa forma, o jornal fortalece a imagem de Jango como um ditador, através da narrativa de supressão dos poderes Legislativo e Judiciário, sob o poder Executivo. Além disso, também se utiliza da argumentação de uma política direta para com as massas através de plebiscitos.

A mesma confissão de inépcia e fraqueza que o parlamento daria delegando poderes existiria na sua concordância com consultas populares, em determinadas circunstâncias. Quem seria o árbitro dessas circunstâncias? Quem decidiria que abriu "uma brecha entre as aspirações populares e as instituições responsáveis pela ordenação da vida nacional", ou seja, o poder Legislativo? Evidentemente, é o Executivo que se arroga esse arbítrio. Tolere-o, o Congresso, e desaparecerá o sistema representativo, substituído pelas decisões populares diretas, tão caras à ditadura, mesmo porque, com a força de que o Executivo dispõe, pode influenciá-las à vontade.¹⁹

Apesar dos dois outros jornais - Estado de São Paulo e Jornal do Brasil - não teceram a narrativa de um duplo golpe, ou vindo da esquerda ou da direita, a imagem de Goulart é tratada por ambos como a de autoritária. Para isso, a imagem de Jango é recorrentemente colocada em comparação com líderes totalitários como Mussolini ou uma figura de autoridade de massas denominando-o como "caudilho". Desse modo, é construída a ideia de Goulart como um presidente autoritário que pretende subverter a ordem a qualquer momento. Essa narrativa por parte dos veículos de comunicação se intensifica após os dois momentos analisados - Comício da Central do Brasil e a Mensagem Presidencial ao Congresso Nacional -

O jornal Estado de São Paulo produziu a imagem autoritária de Jango antes do Comício acontecer. O jornal estabelece a comparação com os métodos de ação feitos por diversos líderes fascistas como Mussolini, Hitler e Franco, se referindo à grandes comícios. O intuito dessa perspectiva do jornal é equiparar o evento que

¹⁸ JG surpreende o país: refinarias encampadas. Editorial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 mar. 1964, p.4.

¹⁹ Reformas e Congresso. Editorial. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1964.

estava programado, o Comício, com os feitos por essas personagens históricas. Desse modo, o jornal direciona qual é a imagem que ele possui de Goulart e que tipo de evento eles consideravam que estava para acontecer.

[...]patrocinados pelo Estado, saberiam que nada é mais fácil do que realizar manifestações gigantescas quando um poder discricionário as promove e financia. Mussolini, Hitler, Franco, reuniam, nos tempos áureos do fascismo, mais de 500.000 pessoas nas praças públicas para ouvir suas arengas.²⁰

Além disso, o jornal aproxima a imagem de Jango, como a figura de um “caudilho”. Essa perspectiva de comparação acompanha o jornal, desde antes do Comício até depois da Mensagem Presidencial enviada ao Congresso Nacional. Ao se referir ao caudilho para estigmatizar a figura de Goulart, o jornal quer retratar um homem que deixa de governar com as instituições democráticas e passa a governar através de uma política de massas, com plebiscitos, comícios e entre outros eventos populares.

Segundo a importância atribuída à arenga pelo próprio caudilho, um décimo, um terço, ou mesmo metade da população da capital tem de acorrer a ouvi-lo durante longas, intermináveis horas. O volume da assistência depende apenas das instruções emanadas dos órgãos competentes da ditadura.²¹

Nessa primeira passagem o jornal já atrela a imagem do caudilho e do evento que estava para acontecer – o Comício da Central do Brasil-, como um momento de ditadura, ou seja, o Estadão já encarava uma eminência de golpe por parte do Goulart antes do Comício acontecer. Após a Mensagem presidencial, essa imagem se intensifica e o editorial do jornal ganha o seguinte título: “O caudilho, o congresso e a nação”²². Neste texto, a imagem supracitada de Jango ganhará força por parte do jornal. A argumentação estabelecida por ele será de um governo para com as massas, passando o poder Executivo por cima do Judiciário e do Legislativo.

²⁰ Os grandes comícios. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 mar. 1964, p. 3.

²¹ Ibidem.

²² O caudilho, o congresso e a nação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 mar. 1964, p. 3.

Entre a portaria em que baseou, durante quinze anos, o seu poder absoluto o ditador Getúlio Vargas, e a carta em que pretende basear o seu poder o atual presidente da República, nenhuma diferença existiria. Apenas as distinguiria o fato de, se aceita a mensagem presidencial e substituída a Constituição De 1946 por aquela cujos traços essenciais se acham consubstanciados nos princípios que insinuam este comentário, passar o Direito Público a registrar uma nova forma de governo, o cesarismo, o qual se caracteriza exatamente por aquilo que o caudilho considera a própria Democracia, isto é, o colóquio direto, sob a forma plebiscitária, entre a massa popular e o chefe do governo, tendo como disfarce a permanência, para constar e tornar ainda mais inabalável o poder absoluto do Executivo, de uns resquícios de Judiciário e Legislativo.²³

A imagem de Jango pelas lentes do Jornal do Brasil foi a que equiparou e colocou no mesmo patamar de seu cunhado. Essa relação de ofuscamento se inicia logo após o Comício da Central do Brasil, em que jornal estabelece o título de seu editorial como “Os inelegíveis”²⁴. Dessa forma, o protagonismo do Comício é tirado de Jango, estabelecendo uma visão de equivalência.²⁵

O Presidente João Goulart lançou seu desafio à ordem democrática brasileira. Entre cada uma das frases do Comício e em cada entrelinha da Mensagem qualquer entendedor medíocre ouviu e leu que o Presidente acha impossível governar dentro dos limites e do sistema de equilíbrio do regime constitucional que jurou defender. Por isso mesmo é inútil e extremamente perigoso menosprezar êsse adversário da democracia brasileira. Aumentou sua periculosidade. Avantajou-se sua estatura. Durante o próprio comício, enquanto discursava o Sr. Leonel Brizola, tinha -se a impressão antiga de que o presidente hesitante usava o destabocado Sr. Brizola para dizer as coisas que êle apenas pensava mas preferia não dizer. Terminando o discurso presidencial os papéis pareciam trocados. E depois da Mensagem bem pode se pode afirmar que agora é o Sr. Brizola dizia até pouco. De qualquer maneira, os dois inelegíveis continuam de mãos dadas. Tôdas as reformas ora propostas da Constituição tendem a desembocar na reforma do capítulo das inelegibilidades. Isto de fôr [sic]necessária, para que se possam eleger um ou outro. Isto se, até lá, impôsto ao País o novo sistema de governo plebiscitário, não virmos o Sr. João Goulart confirmando, num referendo de cabresto, Presidente Perpétuo do Brasil.²⁶

Nessa passagem, o Jornal do Brasil argumentava que o discurso mais inflado de Brizola com Jango ao seu lado, dava a entender que o então presidente defendia

²³ Ibid.

²⁴ Os inelegíveis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1964, p. 3.

²⁵ A historiadora Cristiane Mitsue Correa chegou à mesma conclusão sobre essa perspectiva. Ver em: CORREA, Cristiane Mitsue. **Imagens públicas em disputa: o governo João Goulart através da grande imprensa carioca (1961-1964)**. 2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018, p. 142.

²⁶ Os inelegíveis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1964, p. 3.

as mesmas ideias de seu cunhado. Colocando ambos agindo juntos, como o jornal diz: “de mãos dadas”²⁷. Nessa forma de argumentação, Jango passa a não ser a pessoa mais importante de seu próprio Comício, mas sim parte de um plano com Brizola, elevando este a mesma categoria daquele.

Considerações Finais

Para concluir esta análise é interessante perceber como os jornais se aproximam e se afastam na forma em que foi tratada a imagem de Jango. O Correio da Manhã foi o único jornal que manteve um quadro comparativo entre figura de Goulart e de Lacerda. A Folha de São Paulo fazia o mesmo antes do Comício acontecer, se desvencilha de suas análises de dois extremos, e passa a sugerir o risco Goulart como um candidato a ditador. O Estado de São Paulo criticava Jango como um líder de massas desde antes do Comício, apresentando ele o tempo todo como um caudilho. O Jornal do Brasil estabelecia a diminuição da figura de Jango através do esvaziamento dele perante o Brizola. Por fim, vale ressaltar a característica que aparece em todos os veículos de comunicação analisados neste artigo: a elevação das críticas à Goulart pós-Comício e, principalmente, pós-Mensagem presidencial. Os jornais descreviam uma imagem cada vez mais radicalizada e autoritária de Jango, com o propósito de mostrar que o então presidente estava cada vez mais perto de um golpe de Estado. O Correio da Manhã, que possuía uma visão menos agressiva de Jango antes do Comício, no pós mensagem presidencial ele foi posto como um inimigo da democracia.

Referências Bibliográficas:

CORREA, Cristiane Mitsue. **Imagens públicas em disputa: o governo João Goulart através da grande imprensa carioca (1961-1964)**. 2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

²⁷ Ibid.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: _____;
DELGADO, Lucilia de A. N. **O Brasil Republicano**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 376 e 381.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **Jango: as múltiplas faces**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **João Goulart: entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MATTOS, Marcelo Badaró. O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica. **Revista Brasileira de História**, v. 28, n. 55. 2008.

MOREIRA, Cassio Silva. **O Projeto de Nação do Governo João Goulart: o Plano Trienal e as Reformas de Base (1961-1964)**. 2011. 406 f. Tese (Doutorado em Economia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 312.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: a história do regime militar**. São Paulo: Contexto, 2013.

Silva, Aline de Vasconcelos. **O projeto nacionalista de João Goulart: análise dos discursos de 1961 a 1964**. 2012. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História** [online]. v. 24, n. 47. 2004.

O PASQUIM E O DISCO INDEPENDENTE NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

Icaro Bittencourt

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

icarohistoria@gmail.com

Introdução

Quando da disseminação do lançamento de discos independentes a partir do final da década de 1970, diversas publicações da chamada imprensa alternativa deram espaço à divulgação dos projetos artísticos e das ideias de resistência e autonomia artísticas defendidas por músicos independentes.²⁸ *Movimento, Em Tempo, Cadernos do Terceiro Mundo*, entre outros, deram visibilidade nas suas edições a diversos artistas daquele circuito musical. Entre os mais conhecidos semanários daquela época que tiveram uma história especial relacionada à produção musical independente estava o *Pasquim*, fundado em 1969.

Já no ano seguinte à sua estreia, a publicação investiu na comercialização de compactos vendidos juntos com a revista, lançando três discos entre 1970 e 1971 com o nome de “O Som do Pasquim”. Nestes casos, para a comercialização dos fonogramas, foram feitas parcerias com as gravadoras Copacabana (selo Beverly) e Phonogram.²⁹

Mas foi em 1972, com produção de Sergio Ricardo, que surgiu a primeira tentativa de produção musical do veículo com uma proposta de contraponto ao esquema fonográfico convencional estabelecido no Brasil. Através dos “Discos de Bolso”, que saíram em duas edições, um compositor consagrado, no lado A, era

²⁸ A produção de discos independentes da época reuniu propostas estéticas heterogêneas e aconteceu de diferentes maneiras, tanto através da autoprodução pelos próprios artistas ou através de pequenas e médias empresas que funcionavam como selos fonográficos. Entre os(as) artistas que lançaram sua obra total ou parcialmente de forma independente podemos citar: Antonio Adolfo, Danilo Caymmi, Boca Livre, Francisco Mário, Xangai, Elomar, Luli e Lucina, Aline, Ana Mazzotti, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Joyce, Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Nelson Coelho de Castro, Grupo Um, Tetê Espíndola, Hermeto Pascoal, entre outros. Entre os selos independentes daquele contexto, podem ser citados: Kuarup (Rio de Janeiro), Bemol (Belo Horizonte), Isaac (Porto Alegre), Lira Paulistana e Som da Gente (São Paulo).

²⁹ Em 1970 foram lançados dois compactos: um com *Je t'aime... moi non plus* (Serge Gainsbourg), com Jane Birkin e *Quero voltar p'ra Bahia* (Paulo Diniz e Odibar), com Som Bateau, no Lado A e *Coqueiro Verde e papo com Leila Diniz* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), com Som Bateau no Lado B e outro com *Cosa Nostra* (Jorge Ben) no Lado A e novamente *Coqueiro Verde* (com Trio Mocotó) no Lado B. Em 1971 saiu o *single* completo de Jane Birkin, com novamente *Je t'aime... moi non plus* no Lado A e *Jane B.* (Serge Gainsbourg) no Lado B.

apresentado ao lado de um compositor novato, no lado B, promovendo-se assim uma iniciativa diferenciada de divulgação musical.

Uma década depois, em 1982, o *Pasquim* ainda foi responsável pelo lançamento do “MPB Edição Independente”, um LP e uma revista encartada que reunia diversas expressões da música lançada no esquema fonográfico independente daqueles anos, incluindo também os fonogramas lançados anteriormente nos “Discos de Bolso”.

Devido a essa história interessante, mas pouco comentada, da relação entre imprensa alternativa e produção musical independente, os objetivos deste texto concentram-se em analisar alguns aspectos das iniciativas fonográficas do *Pasquim* (de 1972 e 1982), relacionando-as com as características da produção fonográfica independente e com a multifacetada experiência de resistência cultural que se desenvolveu naquele contexto da ditadura militar brasileira.

Discos de Bolso e MPB Independente: uma década de experiências

Quando as duas edições dos “Discos de Bolso” foram lançadas em 1972, já circulavam no meio musical críticas sobre a ingerência de empresários e gravadoras na autonomia criativa dos artistas da música. Os embates que marcaram os festivais da canção em torno dos temas sobre engajamento e mercantilização da composição musical popular veicularam através dos canais de televisão manifestações artísticas que passavam pela bossa nova e pela canção engajada, pelo legado da Jovem Guarda e pelos contrapontos tropicalistas, todas elas que lidavam de uma maneira particular com a relação entre música e indústria cultural.

Em 1967, por exemplo, um destacado compositor que participou dos festivais, Chico Buarque de Hollanda, escreveu sua peça de teatro *Roda Viva*, encenada no ano seguinte com a direção de José Celso Martinez Corrêa, que abordava a vida de um artista que mudava de nome para se conformar aos ditames da indústria cultural e do consumo popular.³⁰ Também naquele ano, o músico Tom

³⁰ O músico também compôs uma música de mesmo nome, que consta no seguinte álbum: CHICO BUARQUE. **Chico Buarque de Hollanda - Volume 3**. São Paulo: RGE, 1968 (LP).

Zé compôs *Parque Industrial*, lançada em 1968 em seu álbum de estreia.³¹ Na letra da canção, uma abordagem irônica sobre “sorrisos engarrafados” e formas padronizadas da cultura na sociedade industrial.

No início da década de 1970, as preocupações sobre as mudanças provocadas na música pela indústria cultural também adentraram o meio acadêmico brasileiro. Em dissertação de mestrado publicada em livro posteriormente, Othon Jambeiro analisou aspectos da produção e difusão do que ele nomeou como “canção de massa” no Brasil daquela época. Segundo o autor:

Claro está, portanto, que a "canção de massa" é parte integrante, hoje, de um sistema industrial-comercial, desde que se trata de uma forma de arte que depende da indústria. Sua realização como fenômeno social se dá através de um produto material da indústria cultural, o disco, que é o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público (JAMBEIRO, 1975, p. 145).

Para o autor, o sistema industrial-comercial que estruturou o mercado fonográfico teria sido - apesar de sua contribuição para que uma produção artística alcançasse lugares mais longínquos do que aquele de sua origem - um dos responsáveis pela padronização e racionalização da produção artística, em um processo de submissão da criatividade aos interesses comerciais.

A iniciativa dos “Discos de Bolso”, lançados pelo *Pasquim* em 1972, parece ter sido influenciada por essas leituras sobre a relação entre música e indústria fonográfica/indústria cultural que circulavam nos meios intelectuais e artísticos daquela época. Esse aspecto pode ser inferido a partir de um testemunho de Sergio Ricardo sobre o caso:

Um projeto em que me envolvi e que me deu muito prazer foi o do Disco de Bolso, o qual tinha como objetivo divulgar compositores de uma nova geração que surgia e consolidar o trabalho de grandes nomes da MPB por meio de compactos a serem vendidos em banca, trazendo uma música inédita de um compositor conhecido de um lado e, de outro, um compositor desconhecido de grande talento. *O caráter desbravador do Disco de Bolso surgiu para tirar a música popular das redes urdidas pela descartabilidade dos ditames da mídia.* Quando me veio a ideia, Ziraldo e Jaguar se interessaram e o Pasquim entrou na jogada. O administrador do Pasquim resolveu colocar mais uma empresa na roda e foi feito um triângulo: a Philips ficou com a prensagem do disco, o Pasquim com a

³¹ Canção disponível no álbum TOM ZÉ. **Grande Liquidação**. Recife: Rozenblit, 1968 (LP).

Assim, antes mesmo que a produção musical independente se disseminasse no Brasil a partir da segunda metade da década de 1970, a experiência dos “Discos de Bolso” trazia uma interessante proposta para dar visibilidade aos artistas sem passar pelo esquema fonográfico convencional de uma grande gravadora. No entanto, devido a características próprias à produção discográfica daquele momento, era indispensável mesmo assim uma parceria com uma grande empresa que se responsabilizasse pela prensagem do disco, como foi o caso da Philips.

No primeiro exemplar lançado, Tom Jobim apareceu no lado A com a primeira gravação de *Águas de Março* e, no lado B, João Bosco apresentava *Agnus Sei*, uma de suas tantas parcerias com Aldir Blanc. Dessa forma, o disco também serviu, com a ideia de lançar um artista renomado com outro em início de carreira, para sedimentar certas relações entre tendências da música popular brasileira que seriam fortalecidas nos anos seguintes. Nesse caso, por exemplo, uma referência da bossa nova, com uma carreira internacional em ascensão, ganhava a companhia de dois compositores que seriam alçados como legítimos sucessores da MPB oriunda dos festivais da canção.

Na segunda edição, Caetano Veloso foi o artista em destaque, apresentando sua primeira gravação deste seu retorno do exílio com *A Volta da Asa Branca*, composição de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. No lado B, Fagner era apresentado ao público com *Mucuripe*, sua parceria com Belchior. Aqui outra relação interessante se estabeleceu entre a música “nordestina” e seu papel na consagração da sigla MPB.

Nas revistas nas quais os discos de bolso vinham encartados, temas importantes ligados à questão cultural e política foram abordados, como a polêmica sobre direitos autorais na música (através das histórias de “São Diabo”), que estava em processo de grande discussão naquele momento, e sobre os impasses do retorno de Geraldo Vandré ao Brasil e da impossibilidade da retomada de sua carreira artística.

Apesar da ideia promissora dos “Discos de Bolso”, problemas envolvendo a distribuição dos discos restringiram o sucesso comercial da iniciativa. Dessa forma,

apenas duas edições foram lançadas, sendo que, segundo Sergio Ricardo e Eduardo Athayde, outras parcerias de lançamento já estavam previstas, como Geraldo Vandré/Elomar, Egberto Gismonti/Alceu Valença e Gilberto Gil/Geraldo Azevedo, que poderiam ter antecipado a visibilidade de alguns artistas no cenário musical nacional.

É importante destacar, no entanto, que, apesar da curta existência, a iniciativa dos Discos de Bolso pode sim ser considerada uma das pioneiras no lançamento discográfico fora do circuito convencional das grandes gravadoras. Apesar disso, não era usual associar esse tipo de iniciativa como sendo uma produção musical “independente”, como seria corriqueiro a partir do lançamento em 1977 do disco *Feito em Casa*, de Antonio Adolfo. Mesmo que outros artistas tenham gravado discos por conta própria antes, como Lula Côrtes (com Lailson e depois com Zé Ramalho), Ana Mazzotti e Tim Maia, foi Adolfo que começou a veicular com intensidade que sua estratégia de gravação e autoprodução seria uma alternativa promissora frente às multinacionais do disco.

Mas o vínculo do *Pasquim* com a produção fonográfica independente foi retomado uma década depois, em 1982, quando lançou uma edição especial (revista e disco) dedicada à música independente (dessa vez produzida por Belchior). No repertório do disco, músicas que circulavam já em LPs nos últimos anos, como o já citado *Feito em Casa*, formavam uma coletânea de músicas que integraram álbuns lançados entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980.³²

Na revista que acompanhava o disco predominava uma narrativa do pioneirismo do *Pasquim* na empreitada da música independente (atribuída retrospectivamente aos “Discos de Bolso”), mesmo que prestando homenagem também a Antonio Adolfo. Mas, além disso, trazia um farto material de divulgação para os artistas independentes, com um perfil dos intérpretes que constavam no LP,

³² Entre as faixas do LP constam: *Feito em Casa* (Antonio Adolfo), *Monsieur Duchamp* (Aguilar e Paulo Miklos, interpretada por Aguilar e Banda Performática), *Nego Dito* (Itamar Assumpção), *Garotos da Rua* (Caraméz e Sergio Mello, a única música inédita do disco interpretada por Sergio Mello e o Parasol), *Águas de Março* (Tom Jobim) e *Agnus Sei* (João Bosco e Aldir Blanc) no lado A e *Hoje de manhã eu acordei com o sol* (Arnaldo Baptista), *Sonora garoa* (Passoca, interpretada por Eliete Negreiros), *Longos prazeres de amor* (Celito Espindola, interpretada por Tetê Espindola), *Rock Mary* (Lula Martins, interpretada por Paulinho Boca de Cantor), *A Volta da Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, interpretada por Caetano Veloso) e *Mucuripe* (Fagner e Belchior) no lado B.

uma lista com centenas de discos independentes lançados na época (e como adquiri-los) e dicas para o artista que queria lançar um disco por conta própria.³³

Dessa forma, as iniciativas da imprensa alternativa relacionadas à produção musical independente podem ser consideradas como um exemplo importante para analisarmos aspectos dos discursos e práticas da resistência cultural na ditadura militar brasileira. A combinação entre ambos foi uma das formas encontradas pelos agentes culturais de pautar temas e conteúdos associados à autonomia artística e à crítica política do regime ditatorial, incrementando a visibilidade das mensagens produzidas por esses produtores culturais.

Nessa combinação, inclusive, apareceram diversas tendências da resistência cultural. Aparecia principalmente uma tendência nacionalista (em contraponto à influência da música estrangeira e das multinacionais do disco) e de crítica aos esquemas comerciais, apesar da experiência ter aproximado esses agentes do Estado (vários dos independentes participaram das políticas de visibilidade e circulação promovidas pela Funarte) e mesmo do mercado (já que a Shell patrocinou o lançamento do LP de 1982) eventualmente.

Segundo Goodwin (2019), a pluralidade latente da resistência democrática (com a volta dos exilados e com a visibilidade de outros temas, como o feminismo) começou a minar a percepção do *Pasquim* como ícone da resistência cultural na década de 1980. Algumas divergências inclusive podem ser percebidas no próprio disco de 1982, posto que congregava uma diversidade estética entre os independentes, não privilegiando apenas o que seria uma visão “consagrada” da MPB.

Dez anos depois, Belchior procurou o Pasquim com a ideia de relançar o projeto [Disco de Bolso], desta vez em formato LP e com uma revista-encarte. A ideia era mostrar as faixas dos compactos originais e abrir espaços para músicos atuais que produziam à margem das gravadoras (daí o nome “MPB Independente”). Jaguar ficou à frente do projeto, Belchior como diretor artístico e Ricky como editor da revista, junto com Haroldo. Esse lançamento foi mais um exemplo da dicotomia da época entre o novo e o anterior. Quando se esperava um disco de MPB tradicional, ao gosto do pessoal do Pasquim, Belchior abriu para a turma de vanguarda que surgia em São Paulo (Itamar Assumpção, Banda Performática) e até um roqueiro. O público fiel ao Pasquim não gostou. Jaguar e outros da patota detestaram. Quem curti uma parte do álbum não curti a outra parte. O

³³ A lista de discos e parte das dicas para a autoprodução musical foram incorporadas posteriormente no livro do cantor e compositor Chico Mário (1986) sobre “como fazer um disco independente”.

primeiro disco foi mal de vendas e o projeto – mesmo com patrocínio da Shell – ficou por isso mesmo (GOODWIN, 2019).

Essa análise de Rick Goodwin é um exemplo de como a pluralidade das concepções de resistência cultural poderiam estar imbricadas em uma obra específica, demonstrando como, apesar da intencionalidade do *Pasquim* de criar uma espécie de linha do tempo entre os lançamentos de 1972 e 1982, era difícil realizar isso plenamente uma década depois.

Muitas mudanças políticas e culturais ocorreram naqueles dez anos, influenciando as diferentes propostas musicais que compunham o lançamento “MPB Independente” no início da década de 1980 e demonstrando a pluralidade das resistências que foram, para certa memória sobre o final da ditadura, apagadas em detrimento de uma “resistência unificadora” da sociedade civil contra o Estado autoritário (NAPOLITANO, 2017).

Considerações finais

Um exemplo das contradições inerentes à produção independente (que aproximaram jornalistas e músicos) pode ser vislumbrado a partir da ironia apresentada por Millôr Fernandes quando do início da publicação do *Pasquim*. De acordo com Sérgio Augusto (2019):

Millôr, que fez doce, mas afinal aceitou saudar o novel hebdomadário com um texto já no título provocativo: “Independência, é? Vocês me matam de rir”. E que culminava com esta provocativa advertência: “Se esta revista for mesmo independente não dura três meses. Se durar três meses não é independente. Longa vida a essa revista!”.

Nesta questão colocada por Millôr, podemos discutir como muitas vezes a noção de independente era associada a ideia de precariedade e sobrevivência incerta no meio cultural. Essa visão fazia com que a tentativa de sobrevivência de algumas propostas alternativas, que se associavam a patrocínios privados ou a políticas de Estado, fosse criticada por alguns. No entanto, o dilema da realização da proposta independente e de sua difusão em larga escala era uma tensão muitas vezes intransponível e constitutiva das próprias iniciativas independentes.

Esse aspecto pode ser exemplificado com trechos de uma entrevista do músico Itamar Assumpção (que integrou o LP de 1982 da “MPB Independente”):

Eu sempre tentei gravar esse meu disco [Beleléu, Leléu, Eu, de 1980] nas grandes gravadoras. Só optei pelo esquema independente depois de rodar quase todas essas gravadoras, depois de muitas cabeçadas. [...] Se a Globo me quiser no Fantástico, muito bem, eu tenho o maior interesse. Eu não posso acreditar que o caminho será sempre de forma marginal. Eu tenho uma banda com 12 pessoas, eu tenho uma estrutura pra movimentar. É uma forma de sobrevivência sair desse esquema marginal. [...] Se eu estivesse ligado a uma dessas grandes gravadoras, eles já estariam procurando me definir em relação a um público, já iam estabelecer uma faixa de público padrão para as minhas músicas. Eu acredito na sensibilidade do povo, e se existe alguma insuficiência para discernir é porque eles sempre foram marginalizados, mas as pessoas que têm acesso aos meios de comunicação têm mais facilidade de julgar, têm mais disposição para entender o meu trabalho, de Arrigo. Eu acredito que nós estamos passando por um processo de transformação, e eu estou empenhadíssimo nisso. Eu acredito num outro gosto, numa outra visão estética, que começa a tomar força (apud RIBEIRO, 1981, p. 19).

Nessa perspectiva, portanto, a proposta alternativa, desde que respeitada nas suas características e especificidades poderia sim ser veiculada pelos meios de comunicação de massa. No entanto, na medida em que a ingerência na proposta independente extrapolasse determinado limite, a única solução seria, pelo menos provisoriamente, tentar estratégias alternativas de produção e divulgação.

Dada a frequente incompatibilidade entre os independentes e as grandes empresas de comunicação, muitos deles articularam uma crítica mais sistemática e duradoura à relação entre uma proposta alternativa e os meios convencionais e comerciais de divulgação. Sendo assim, mesclar as iniciativas musicais independentes com a imprensa alternativa, como foi o caso do tema analisado neste trabalho, era uma forma de potencializar os discursos e as práticas da resistência cultural ao autoritarismo.

Referências Bibliográficas:

AUGUSTO, Sergio. O marginal que deu certo. **O Pasquim** (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), 2019. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/1969-1979-por-sergio-augusto/>. Acesso: 10/03/2021.

GOODWIN, Ricky. Lendo o Pasquim, do meio para o fim. **O Pasquim** (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), 2019. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20210128110726/https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/ricky-goodwin/>. Acesso: 10/03/2021.

_____. Da Independência Musical. In: MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: Alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 137-155.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

MÁRIO, Chico. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis (RJ): Vozes/IBASE, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios - Casa de Artes e Livros, 2017.

PACE, Eliana. **Sergio Ricardo**: canto vadio. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

O FOTÓGRAFO COMO TESTEMUNHA OCULAR: EVANDRO TEIXEIRA E O MOVIMENTO ESTUDANTIL EM 1968

Maria Fernanda Almeida Torres

Universidade Estadual de Londrina (UEL)
mf_almeidatorres@hotmail.com

Márcia Neme Buzalaf

Universidade Estadual de Londrina (UEL)
marciabuzalaf@gmail.com

Introdução

Este artigo é parte de minha dissertação, para conclusão do mestrado em Comunicação, da Universidade Estadual de Londrina. O objetivo desta pesquisa é revisitar a história do movimento estudantil em 1968 mediante levantamento histórico, análise de imagens e narrativas de Evandro Teixeira e a construção desses símbolos tardios com base em conceitos sobre memória. Considerado um dos principais fotógrafos do período, suas imagens foram e ainda são elementos centrais de representação da ditadura civil-militar e impedem o esquecimento ou abrandamento que o tempo, muitas vezes, lança sobre a história.

Inicialmente, a pesquisa objetivava identificar somente elementos estéticos na fotografia de Evandro Teixeira; posteriormente, seguiu o caminho da compreensão histórica do que representou, de fato, 1968: muito além das imagens (que por si só comunicam em totalidade a violência e a repressão do período) mas, também, a importância da narrativa do fotógrafo como participante ativo desses acontecimentos. Meu primeiro contato pessoal com Evandro Teixeira foi na VII Semana de Comunicação da UEL e sua palestra ocorreu, propositadamente, no dia 1º de abril de 2019. Com extrema simplicidade, era como se estivéssemos ouvindo um contador de histórias - e, de fato, não deixava de ser. Na ocasião, pedi para entrevistá-lo e no dia 25 de julho de 2019, com auxílio e participação especial de minha amiga Renata Cabrera, nos encontramos em seu apartamento no Rio de Janeiro e registramos suas memórias em um valioso conteúdo audiovisual, que serviu de complemento à análise posteriormente desenvolvida.

Em busca de novos caminhos para a pesquisa e partindo para uma abordagem analítico-crítica, a pergunta-problema que guia este trabalho é: de que forma Evandro Teixeira, como testemunha ocular dos fatos e fotógrafo-participativo, contribuiu e ainda contribui com a preservação da memória do movimento estudantil, durante a ditadura civil-militar em 1968? Objetiva-se, também, revisitar a luta do movimento por meio de levantamento histórico, usando como fonte de pesquisa livros e trabalhos acadêmicos sobre a ditadura, bem como bibliografias do Evandro Teixeira.

Evandro Teixeira: fotógrafo e testemunha ocular

Grande parte das informações a seguir foram retiradas do livro biográfico *Evandro Teixeira: um certo olhar*, escrito por Silvana Costa Moreira e publicado em 2014.

Tal e qual suas fotografias, que não passam despercebidas, Evandro Teixeira veio ao mundo numa importante data: 25 de dezembro, em 1935, na cidade de Irajuba - BA. Aos 13 anos, Teixeira mudou-se para Ipiaú, em busca de oportunidades. Mais à frente, em 1952, Teixeira conheceu o fotógrafo do *Jornal Jequié*, Walter Lessa. Com estilo fotojornalístico, Lessa deu os primeiros ensinamentos, o que motivou o fotógrafo aprendiz a adquirir seu primeiro equipamento com a ajuda de seus pais.

Mudou-se para a capital carioca, que, na época, era a capital federal, em 1957. Na virada de 1957 para 1958, recebeu a oportunidade de ser o "santo casamenteiro" - atribuição de menor valor no jornal, mas que abriu-lhe as portas. Em 1961, sua carreira já estava consolidada e foi convidado pelo editor de fotografia do *Jornal do Brasil*, Dilson Martins, a trabalhar na grande escola de jornalismo do país. Sentindo-se despreparado, recusou a oferta. Somente 1963, após muita insistência, entrou para a equipe de fotógrafos do JB.

Naquele ano, o editor-chefe Alberto Dines coordenava uma reforma gráfica no diário. As mudanças propostas por Dines fizeram o JB ocupar uma posição de destaque na imprensa brasileira, o que estimulou a estruturação de outros jornais. Alberto Dines foi o responsável pela criação da editoria de fotografia,

departamento de pesquisa, Agência JB e os Cadernos de Jornalismo. A mudança de departamento fotográfico para editoria não foi apenas nominal: o local passou a funcionar como produtor de conteúdo e informação. As mudanças propostas por Dines impactaram diretamente na profissão dos fotógrafos, que passaram a ter status tal e qual repórteres de texto.

Memórias de 1968

Evandro Teixeira se opôs ao regime militar desde os primeiros momentos em que o golpe foi deflagrado. Acompanhando os movimentos de resistência com sua Leica em punho, Teixeira não apoiava a neutralidade do jornalismo e a ambiência política e cultural fez com que seu posicionamento fosse além do registro: tornou-se um denunciador, uma testemunha ocular com um objetivo: lutar com a 'arma' que se tinha em mãos.

1968 foi um ano incendiário, marcado por explosões e revoltas: operárias, estudantis, ambientais, dos negros, das feministas, dos homossexuais e foi caracterizado por um levante geral ocasionado por um descontentamento social e político, em um cenário de grandes transformações e movimentos de contracultura. Em maio, observou-se a plena efervescência, ao representar o auge de um momento histórico de intensas transformações políticas, culturais e comportamentais que marcaram a segunda metade do século XX.

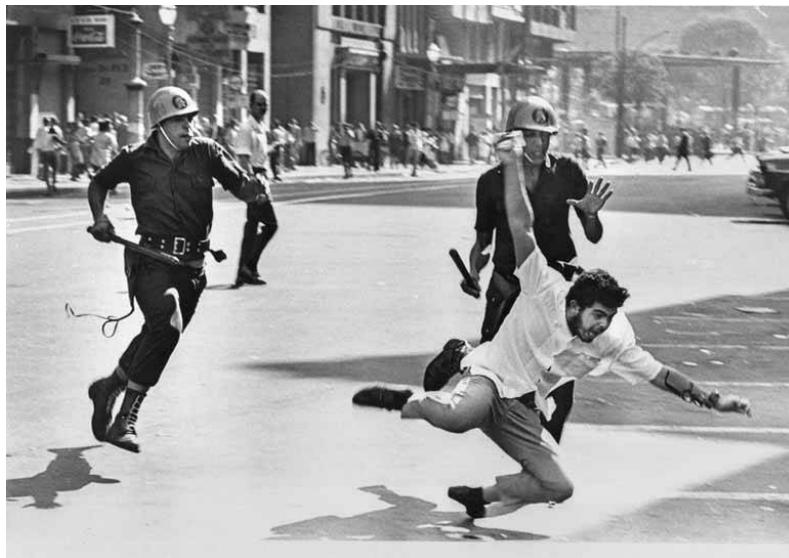
O ano de 68 tem muitas marcas. O mais violento, sem dúvidas, é o mexicano, com mais de 700 mortos na Praça de Tlateloco. O mais famoso é o francês, que registra para a história a marca *Maio de 68*, como sinônimo de todas as lutas daquele ano. Difícil imaginar que Maio de 68 na França tenha começado no mês de março, na Universidade de Nanterre, com um protesto contra os dormitórios masculino e feminino separados. Na terra do amor, o direito dos estudantes dormirem juntos quase derrubou o governo. São muitas as sementes da rebelião, as lutas do terceiro mundo contra o colonialismo e a violência colonial, a utopia anarquista, o socialismo, as experiências lisérgicas, a revolução nos costumes, as lutas antirracistas. Foi como se o mundo inteiro tivesse entrado em ebulição, animado pelas mesmas ideias, pelos mesmos desejos. Passeatas, protestos, revoluções, formavam-se quase que espontaneamente em todas as partes do mundo ao mesmo tempo, sem qualquer planejamento, ou liderança comum. Os alemães chamam essa catarse coletiva de *zeitgeist* -

o espírito do tempo (Trecho do documentário *Utopia e Barbárie*, de Silvio Tandler).

Para Garcia e Vieira (2008), o ano de 1968 representou um fenômeno histórico de vastas proporções e significações. Para aqueles que viveram intensamente esse ano, sobretudo seus protagonistas, acreditava-se que era o início de um novo ciclo revolucionário mundial, mais radical do que os anteriores - "a revolução na revolução". Pensar no protagonismo desse ano é, sobretudo, compreender o comportamento de uma geração, a qual Zuenir Ventura descreveu como "geração de heróis ou um bando de *porralocas*", em seu livro *1968: o ano que não terminou* (1988).

Imagens que contam a história: uma análise sobre "O famoso anônimo" da sexta-feira sangrenta

Figura 1: Sexta-feira Sangrenta na Cinelândia, 1968.



Fotografia: Evandro Teixeira. Fonte: Evandro Teixeira: um certo olhar (2014).

Partindo dos conceitos de Panofsky e Kossoy, a primeira etapa da análise iconográfica parte da busca pela compreensão da fotografia (Figura 1). Ao primeiro olhar, constata-se que é uma imagem em preto e branco, com três pessoas em destaque no primeiro plano, uma pessoa em segundo plano e inúmeras pessoas

em terceiro plano. É uma fotografia que indica uma ação, um movimento, que pode ser observado nos três homens que estão em destaque, dois correndo e outro prestes a cair. O movimento também é observado ao fundo da imagem, que está levemente desfocado.

A segunda etapa - interpretação iconológica - busca detectar os elementos constitutivos da imagem e suas coordenadas de situação, espaço e tempo. Esta fotografia foi tomada por Evandro Teixeira, no dia 21 de junho de 1968, data que posteriormente ficou conhecida por "Sexta-feira Sangrenta".

Quando chegamos na Cinelândia, com câmera na mão, na corrida, tudo na disparada, não era nada parado. Isso aqui se você prestar atenção, se você olhar com muito cuidado, vão ver que ela tá ligeiramente tremida, ela tá tecnicamente...porque era tudo na mão, câmera na mão, corrido, você não parava, era 'pá', disparava e... então o estudante bate a cabeça no meio fio, fica morto ali... ai, que coisa horrível...deu um berro horroroso, morreu ali, ficou ali, como se diz... se 'estribuchando', e eles partiram em cima de mim e eu, como corria muito bem, eu consegui fugir. (Trecho da entrevista concedida à autora, em 25 de julho de 2019).

Nos dias 19, 20 e 21 de junho de 1968, o centro do Rio de Janeiro assistiu a uma sequência de batalhas campais protagonizadas não somente por estudantes contra policiais, mas do povo em geral que estava sendo brutalmente agredido nos últimos dias.

Propõe-se, por fim, uma reflexão referente ao subtítulo proposto para a fotografia analisada: *o famoso anônimo*. No dia 22 de junho de 1968, a fotografia saiu na primeira página do Jornal do Brasil, abaixo da manchete "Luta domina Rio e estudantes vão continuar" (Figura 2). Tecnicamente, o objetivo de denúncia, de fato, foi conquistado imediatamente. A equipe editorial conseguiu driblar os censores e o resultado foi a imortalidade do registro, que perpassou décadas e continua aparecendo nos principais portais jornalísticos da atualidade e em trabalhos acadêmicos.

Figura 2: Primeira página do Jornal do Brasil, 22 de junho de 1968.



Fonte: Acervo digitalizado do Jornal do Brasil, adaptado pela autora (2020).

Esta fotografia de Evandro Teixeira é a primeira imagem sugerida pelo Google ao pesquisar com as palavras-chave "ditadura civil militar". Fazendo outras pesquisas de imagens com as palavras-chave "movimento estudantil 1968" e "Evandro Teixeira", novamente a fotografia aparece em diversos sites e em diferentes reportagens, em portais famosos como: El País, O Globo, Veja e Memórias da Ditadura. A imagem está associada tanto a notícias sobre a ditadura civil militar e o movimento estudantil, como em notícias sobre o trabalho de Evandro Teixeira. No meio acadêmico, a fotografia também aparece, seguida de análises e contextualizações históricas.

Em outubro de 2018, às vésperas das eleições presidenciais, a fotografia de Teixeira circulou nas redes sociais acompanhada de uma mensagem falsa. Os jornalistas do portal desmentem a *fake news* atribuindo a imagem ao seu verdadeiro contexto histórico, citando trechos da entrevista de Teixeira concedida a Boni (2012).

Ao propor um estudo mais aprofundado desta imagem tão famosa e significativa, constata-se que pouco se sabe sobre os protagonistas, aliás, o

protagonista da imagem. Quem é esta pessoa prestes a cair? O que aconteceu, de fato, momentos após a imagem ser tirada? Os indícios que se tem são dados por Teixeira, em sua posição de testemunha ocular – um estudante de medicina, que morreu após a queda:

Na sexta-feira negra, o Jornal do Brasil foi totalmente fechado a tiro. Tudo começou na embaixada americana, ali na Rua México, começaram a atirar na gente e aí nós corremos pra Cinelândia e aí eu fiz aquela foto do estudante caindo, que era um estudante de medicina. Ele ali ficou morto, deu um berro, uma coisa horrorosa, e ficou estirado, morto ali no chão. E ali a coisa partiu da Rio Branco em direção à Candelária, e ali, quem estava na frente era massacrado. (Trecho retirado do documentário *Instantâneos da Realidade* (2004).

A informação sobre a morte do estudante é dada por Evandro Teixeira em entrevista concedida à autora, em seu documentário, em seu livro biográfico e demais entrevistas concedidas a outros portais. No entanto, muitas fontes indicam que não há outro registro que confirme a morte do estudante, a não ser o testemunho do fotógrafo. Como também não há, dentro da mesma perspectiva de análise e pesquisa, outros registros de informações sobre quem é essa pessoa, qual é o seu nome, quantos anos ele tinha. Por isso, o subtítulo: o *famoso anônimo*. Seu último registro em vida – de acordo com Teixeira – foi essa fotografia. Embora ‘famoso’, segue no anonimato, assim como tantos outros mortos da ditadura.

Fotografia, história e memória

Para este tópico, que serve também como complemento da análise apresentada anteriormente, propõe-se um entrecruzamento de conceitos sobre história e memória, a partir de ensaios da autora Jeanne Marie Gagnebin em sua obra *Lembrar escrever esquecer* (2009) e do historiador francês Jacques Le Goff, em sua obra *História e Memória*, lançada em 1988.

Gagnebin (2009) levanta o seguinte questionamento: por que hoje fala-se tanto em memória, em conservação, em resgate? E por que atribui-se aos historiadores a tarefa de estabelecer a verdade do passado? A autora aponta o perigo de articular o passado, com base na tese “Sobre o conceito da história”, de

Walter Benjamin, escrita em 1940: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2009, p. 40). Em outras palavras, nós articulamos o passado, não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico.

O propósito das análises das fotografias de Teixeira consiste, portanto, em: ao articular o passado, compreender de que forma essas imagens estão contribuindo para a preservação da memória dos principais acontecimentos de 1968. Presencia-se o renascimento da história-testemunho por meio do “retorno ao evento”, ligado à nova mídia, ao surgimento de jornalistas em meio aos historiadores e ao desenvolvimento da “história imediata”. A possibilidade de uma leitura de imagens como as de Teixeira, somado ao distanciamento da história, permite o reconhecimento de uma continuidade em seu discurso, de modo que o retorno da história não se limita a um mero relato.

No entanto, a leitura (ou a não leitura) dessas imagens pode apontar para o risco de cair num relativismo apático ou negacionismo, como afirma Gagnebin (2009), que é quando o historiador insiste no caráter retrospectivo e subjetivo da memória, enquanto todas as versões da história são ancoradas em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam e nas múltiplas interpretações possíveis a partir de documentos existentes. Embora a construção da memória possa ser relativa, ou seja, pode variar do ponto de vista de quem tenha vivenciado ou não algum ato repressivo, as fotografias servem também para esta finalidade: comprovar – imagetivamente – que tudo isso aconteceu, caso os livros de história ainda não sejam provas suficientes.

Le Goff (2003), neste contexto, fala sobre as “perturbações da memória”, como a amnésia. A amnésia consiste não somente em uma perturbação no indivíduo, mas envolve a falta ou perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nações. Essa amnésia pode, inclusive, determinar perturbações graves na identidade coletiva.

Os esquecimentos e os silêncios da história também são fatores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva e uma forma de relativizar ou negar o passado. Para Le Goff (2003), psicanalistas e psicólogos constataram que,

a propósito da recordação ou a propósito do esquecimento, em manipulações conscientes ou inconscientes - do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo como uma forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se “senhores da memória e do esquecimento” é uma das grandes preocupações de grupos ou indivíduos que dominam ou desejam dominar as sociedades históricas. Desta forma, o estudo da memória social é fundamental para abordar e questionar os problemas do tempo e da história.

Gagnebin (2009), reiterando a importância do avivamento da memória, afirma que, infelizmente, os bons sentimentos nunca bastarão para reparar o passado. Não é necessário pedir desculpas por não ser herdeiro direto de um massacre, no entanto, pode-se fazer do exercício da palavra, dentro e fora da universidade, uma ferramenta de protesto, uma forma de dar voz aos silenciados, restabelecer espaços simbólicos e porque não recuperar as cores da nossa bandeira? Retornando à pergunta inicial de Jeanne Marie, sobre porquê é atribuído aos historiadores a tarefa de estabelecer a verdade do passado...ouso em dizer que é dever de todos, de alguma forma, não necessariamente estabelecer uma verdade, mas ao menos, preservar a memória do que já se passou - mesmo que o momento presente tente fazer o oposto.

Considerações finais

Este trabalho buscou compreender de que forma Evandro Teixeira contribuiu (e ainda contribui) para a preservação da memória do movimento estudantil, em 1968. Muito além do registro, vida e obra de Teixeira foram e ainda são temas de muitas pesquisas, principalmente nas áreas de comunicação, história e fotojornalismo. Nota-se que o alcance não é somente pelo uso de suas imagens, mas também por sua narrativa e memórias como fotógrafo, de forma direta ou indireta. Essas pesquisas reiteram o papel importante da fotografia de Evandro Teixeira como evidência histórica e é importante ressaltar que essas imagens também já foram aplicadas a outros contextos, como em manifestações e propagandas políticas atuais.

Le Goff (2003) afirma que a memória é um elemento essencial da construção de uma identidade, seja ela individual ou coletiva. É não somente uma conquista, mas um instrumento e um objeto de poder. A sociedade cuja memória social está em vias de constituir uma memória coletiva são aquelas que melhor irão compreender essa luta pela dominação da recordação e tradição.

Como estudante, bolsista e, portanto, parte do movimento estudantil atual, tomo a liberdade para escrever este parágrafo final em primeira pessoa, como uma forma de reforçar o pertencimento e a fusão-pesquisa-objeto. A realidade do sucateamento das universidades, dos cortes de verbas para a educação e o desmerecimento do movimento e da pesquisa na contemporaneidade não são fatos somente relatados nos livros de história, fazem parte, também, do momento presente. A relevância da pesquisa aqui apresentada consiste justamente em trazer informações históricas, testemunhar e ilustrar cenas de um passado recente e repetitivo.

Por fim, concluo que em um país onde há descaso na conservação da memória, os registros de Evandro Teixeira contribuem nesse avivamento e testemunho histórico, servindo tanto como representação do passado, quanto para atribuir novas possibilidades de pesquisas e explicações sobre o que se passou. Parafraseando a fala do professor Maximiliano Vicente em minha banca de defesa, “a partir da aprovação da Lei da Anistia, o culpado virou inocente, o inocente virou culpado”. Tocar nesses assuntos é como “tocar a ferida”, o sistema político não quer preservar a memória porque, de certa forma, é mais pertinente manipular ou relativizar a história. Nosso trabalho como cidadãos, portanto, consiste em denunciar esse processo. Meu papel, como pesquisadora, é e será, disseminar conhecimento. Permanecer firme na pesquisa é minha forma de resistir nessa luta contra o esquecimento.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: Educs, 2004. 270 p.
GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice. **Rebeldes e contestadores:** 1968 - Brasil, França e Alemanha. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** São Paulo: Unicamp, 2003.

MOREIRA, Silvana Costa. **Evandro Teixeira:** um certo olhar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. 302 p.

TEIXEIRA, Evandro. A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil. [Entrevista concedida a] Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v. 8, nº 12, p. 218-252, jan./jun., 2012.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Referências filmográficas:

Entrevista concedida à autora. Brasil: Rio de Janeiro, 2019. (90 min.).

Instantâneos da realidade. Documentário. Direção: Paulo Fontelle. Brasil: Canal imaginário, 2004. 1 DVD (76 min.).

Utopia e Barbárie. Documentário. Direção: Silvio Tendler. Brasil, 2010. (120 min.).

AMARELO, É TUDO PRA ONTEM: O DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA AFRO-BRASILEIRA NO DOCUMENTÁRIO DE EMICIDA

Mariana Bruno Pinto

Secretaria de Educação do Estado de São Paulo
ma.brunop@gmail.com

José Ricardo Rodrigues Bileski

Secretaria de Educação do Estado de São Paulo
bileskirick@gmail.com

Introdução

Lançado no dia 08 de dezembro de 2020 na plataforma de *streaming* Netflix, o documentário *AmarElo - É Tudo Pra Ontem*, do *rapper* Emicida lançado sob o mesmo nome de seu disco em 2019, pela produtora Laboratório Fantasma, tem como objetivo mostrar a apresentação do show do cantor e sua equipe no Theatro Municipal de São Paulo, mas também de construir uma narrativa a respeito da participação dos negros na história brasileira. O filme de duração de 89 minutos, através da história da música brasileira, visitou a virada do século XIX para o século XX, a Semana de Arte Moderna de 1922, o período ditatorial, a chegada da música rap no Brasil nos anos de 1980 e a música produzida atualmente. Para além de uma linha cronológica da história da música o discurso de Emicida busca contextualizar os momentos históricos vividos pelos artistas e destaca o protagonismo negro na formação cultural e política da sociedade brasileira³⁴.

A produção assinada pelo selo Laboratório Fantasma suscita diversos questionamentos, visto que ela alcança as telas dos computadores e televisões em um momento histórico e político brasileiro atravessado por conflitos raciais acirrados não apenas no território nacional, mas também em território

34 REIS, Yolanda. **Em AmarElo- É Tudo Para Ontem, Emicida e Fióti dão aula de história-de fazer preto se orgulhar e branco pensar.** Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/em-amarelo-e-tudo-para-ontem-emicida-e-fioti-dao-licao-de-casa-ou-aula-digna-de-ficar-para-historia-e-fazer-branco-pensar-e-preto-se-orgulhar/> Acesso em 22 de mar. 2021.

estadunidense, onde acontecimentos como a morte do menino Miguel no Recife³⁵ e o assassinato de George Floyd nos Estados Unidos da América disparou o movimento *Black Lives Matter*³⁶ no mundo todo. A trajetória do cantor e compositor nascido na zona norte da cidade de São Paulo, demonstra ao longo de sua discografia que o racismo e os conflitos sociais estão presentes em suas obras pretéritas, no entanto é necessário observar que o discurso presente em seu filme é um eco de seu contexto histórico e cultural vivido por seus produtores e participantes, pois essa obra extrapola as questões raciais e toca na construção dos sujeitos e identidades na sociedade brasileira.

Como compreender o discurso de Emicida a respeito da história afro-brasileira a partir de AmarElo? Essa obra artística pode ser considerada também um discurso de resistência? Como podemos interpretar o discurso sobre a história afro nesse documento fílmico?

AmarElo, uma análise de uma produção fílmica do século XXI

Ao considerarmos as produções fílmicas como discursos é fundamental compreender que eles nascem na sociedade e essa rede de signos abertos partem de lugares sociais e tem intencionalidades. Para Foucault (1999) toda sociedade produz discursos e esses não traduzem apenas as lutas sociais, mas também aquilo pelo que se luta, o desejo do poder. Nesse sentido podemos observar que o documentário AmarElo, mais do que uma expressão das lutas raciais no país também expressa o desejo de expressar a própria história, o desejo de verdade também debatido por Foucault. Nesse sentido, é necessário compreender os métodos de criação de uma produção fílmica.

O historiador Marcos Napolitano (2003) observa em sua obra "Como usar cinema em sala de aula" que um documentário não pode ser usado como uma representação da realidade, pois em sua construção existe uma linguagem, a

35 Sem autor. **Caso Miguel: como foi a morte do menino que caiu do 9º andar de prédio no Recife.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/paranaguaba/noticia/2020/06/05/caso-miguel-como-foi-a-morte-do-menino-que-caiu-do-9o-andar-de-predio-no-recife.ghtml>. Acesso em 22 de mar.2021.

36 Sem autor. **Protestos contra a morte de George Floyd pelo mundo nesta sexta-feira.** Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/05/protestos-contra-a-morte-de-george-floyd-pelo-mundo-nesta-sexta-feira-5-fotos.ghtml>. Acesso em 22 de mar. 2021.

elaboração de um roteiro, técnicas de filmagem e iluminação que interferem no produto final, independente de qual fenômeno social seja debatido, pois não há possibilidade de uma abordagem totalitária a seu respeito. Ao discutir as questões raciais no Brasil o documentário *AmarElo* construiu um discurso que parte de um local social do qual os produtores e demais participantes do filme constroem suas ideias e percepções sobre as relações raciais na sociedade brasileira.

Emicida afirma: “Eu não sinto que eu vim, eu sinto que voltei (OURO PRETO, Fred. 2020). A partir dessa afirmação é possível compreender que o *rapper* entende que sua posição social e intelectual foi criada a partir do passado que ele reconhece de seus antepassados. Essa mensagem perpassa todo o discurso do documentário no qual são resgatadas imagens como páginas de jornais anunciando a abolição ou mesmo o quadro a Redenção de Caim que representa as políticas de branqueamento instituídas pelo governo brasileiro no século XIX, essas imagens compõem junto a fala do cantor que afirma:

Essa abolição abandona milhões de pretos a própria sorte e é seguida por políticas de branqueamento através do incentivo a imigração europeia, da demonização das culturas africanas e indígenas e de apagamento total não só da memória da escravidão, mas de toda contribuição não branca para o desenvolvimento desse país (OURO PRETO, Fred, 2020).

Desde o início do documentário nota-se o protagonismo do viés historiográfico na obra, relatando a dura passagem dos africanos e seus descendentes no solo brasileiro e como foi a lida com esses povos. A mensagem passada relembra a triste marca do Brasil em ser o último país americano a libertar os africanos da escravidão, assim como demonstrar que a riqueza que a cidade de São Paulo conquistou, através do ciclo do café, se consolidou através da mão-de-obra escrava negra, que era amplamente explorada para que se firmasse os lucros dos cafeicultores.

Na passagem do século, relatada no documentário, nota-se que uma abolição da escravidão de nada, ou de muito pouco, adiantou para os afrodescendentes, visto que estes foram abandonados pelo governo e ainda observaram a tentativa de serem apagados da sociedade, com as teorias eugenistas, também chamadas de teorias de branqueamento, que propunham com

a vinda dos imigrantes o clareamento da população, para se apagar uma cultura africano e/ou indígena que era, e ainda é, muito forte no Brasil.

Outro processo demonstrado no documentário, e de muita importância para a forma que vivemos hoje é o denominado de gentrificação, onde se observou o fenômeno de que em vários localidades do país, inclusive na cidade de São Paulo, houve a expulsão dos bairros tradicionalmente pretos do centro das cidades e sua migração para as áreas periféricas, propiciando assim o surgimento do favelamento no Brasil. Atitude como essa já demonstrava uma ideia para com esses povos, a de que eles continuariam a ser marginalizados, e quanto mais afastados tivessem, melhor seria para toda uma nação preconceituosa.

Porém, já na década de 1970, a cultura do *Hip-Hop* nasce nos Estados Unidos e se espalha, chegando as periferias brasileiras. O movimento adquire força nessas áreas, onde a população encontrou nessa cultura uma forma de expressão válida e forte que se materializaria no *rap*, no grafite e no *break*.

Mesmo sem o apoio que outras correntes tinham das indústrias fonográficas, o *rap*, representado pela voz preta amplia os horizontes na década de 1990, trazendo em seus versos a concretização de ideias que desconstróem paradigmas, que nos fazem refletir sobre o racismo e a desigualdade social.

AmarElo demonstra todos esses valores em seu tempo de exibição, remontando os elos que unem cada afrodescendente, que tiverem suas almas arrancadas de si nos discursos civilizadores, e assim como o próprio Emicida diz, o que faz de sua missão nesse show a de, entre outras coisas, colocar a alma de volta em todas essas pessoas.

Ressalta-se aqui que toda essa produção teve como local de exibição uma das plataformas que mais tem crescido nos últimos anos, uma plataforma de *streaming* denominada de *Netflix*, criada em 1997 por Reed Hastings, professor de matemática, que certa vez teve de pagar 40 dólares a uma locadora para devolver um filme com atraso.

Nos anos 2000, a empresa já havia construído sua reputação sob o modelo de negócio de uma assinatura online mensal, com direito a locações ilimitadas com uma taxa fixa. A partir de 2010, com cerca de sete milhões de assinantes nos EUA,

a Netflix inaugura o seu serviço de streaming, que permite aos assinantes assistirem conteúdo instantaneamente em seus computadores pessoais.

Esses dados se tornam relevantes ao percebermos que com essa produção sendo estabelecida nesse serviço de *streaming*, ela deverá produzir um discurso que seja convincente a uma grande demanda populacional, visto que a emergência da televisão na internet faz com que o público se questione de forma diferente para com o que o entreterá. Agora o assinante de tal serviço não se prende a uma grade televisiva, não se questiona com o que passará em determinado horário, mas sim, se preocupará com o que quer assistir naquele momento, com o que será relevante ou não para si.

E a profundidade do discurso em AmarElo é estampada em toda a sua produção. Não cabe superficialidades nos amplos diálogos presentes em toda sua extensão, mesmo que a linguagem seja puramente simples, sem grandes formalidades e/ou apelos científicos. Dessa forma, pode-se ater que a produção do discurso se conecta a uma parcela específica do brasileiro que se sente conectado com o que Emicida proporciona no documentário, que vê na exibição a sua história ser recontada na produção fílmica.

Ao pensarmos nos discursos presentes em AmarElo é importante compreendermos que o debate suscitado por Emicida ao delinear uma linha histórica das contribuições intelectuais e artísticas tem suas raízes nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, onde nasce a moderna MPB representada por Elis Regina³⁷, Edu Lobo³⁸ e Chico Buarque³⁹ que buscam através de uma aproximação com a cultura popular criar uma identidade da cultura brasileira (NAPOLITANO, Marcos, 2001, pg. 34). A produção fílmica conta com a presença massiva de sambas em sua trilha sonora e imagens de nomes consagrados como os "Os Originais do samba"⁴⁰

37 Elis Regina Carvalho Costa interprete gaúcha nascida em 17 de março de 1945 participou dos festivais de música popular brasileira e é uma das grandes representantes do gênero, faleceu em 19 de janeiro de 1982. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.**

38 Eduardo de Góes Lobo, compositor e cantor da MPB nascido no Rio de Janeiro, nascido em 29 de Agosto de 1943. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.**

39 Francisco Buarque de Holanda é um cantor, compositor e escritor nascido no Rio de Janeiro no dia 16 de junho de 1944. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.**

40 Grupo de sambistas composto por : Bidi, Chiquinho, Lelei, Mussum, Rubão, Bigode, Zeca do Cavaco, Sócrates, Rubinho Lima, Vatlzinho Tato e Gigi, com oito álbuns gravados entre as décadas de 1960 e 1970.

diálogo já estabelecido anteriormente pelos artistas presentes na construção da MPB no Brasil que enxergava no samba um dos representantes da música brasileira popular.

Emicida compreende o samba como gênero musical que se aproxima e que abriu caminhos para o rap, ou seja, para o cantor o samba é uma expressão da vanguarda da canção brasileira, como na seguinte afirmação “O samba é o Brasil que deu certo” (OURO PRETO, Fred, 2020). Ao fazer tal afirmação mais uma vez o cantor retoma a relação construída outrora com o gênero musical como expressão da cultura popular brasileira e realça sua raiz africana ao citar nomes como Johnny Alf, pianista considerado por alguns o pai da bossa nova⁴¹ e Wilson das Neves baterista, cantor e compositor conhecido como “ô sorte”⁴².

Dessa forma, trabalhando com vários elos, como o movimento do samba e do modernismo, assim como revisitando temas que vão desde a política à arte, AmarElo traz em si um discurso que provoca o seu telespectador a pensar e repensar a trajetória do Brasil além de sensibilizar com a esperança que acende com a representação de cada música e diálogos trocados.

Considerações Finais

Podemos considerar o documentário AmarElo como um discurso de resistência da cultura afro no Brasil?

Ao considerarmos a perspectiva foucaultiana (1999) que observa que as produções discursivas nascem de jogos de poder onde há negociações e cerceamentos, podemos observar a composição e a edição desse documentário passou não apenas pelo processo criativo de um grupo que envolve a produção e o roteiro, mas que é importante observar que essa obra passa por questões em relação a distribuição do seu material, orçamento e público (NAPOLITANO, 2003),

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.

41 Alfredo José da Silva, conhecido como Johnny Alf, é compositor e instrumentista nascido na Tijuca no Rio de Janeiro 19 de maio de 1929, faleceu na cidade de Santo André em São Paulo no ano de 2010. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.

42 Wilson das Neves nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 14 de janeiro de 1936, participou da criação de vários álbuns e também atuou, faleceu no Rio de Janeiro no dia 27 de agosto de 2017. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** Disponível em: www.dicionariompb.com.br Acesso em: 25 de Mar. 2020.

ou seja, não pode existir a plena convicção de que essa fonte documental é portadora de uma verdade absoluta, como Foucault aponta:

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro se não obedecendo às regras de uma "polícia" discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos (FOUCAULT, Michel, 1999, p. 35).

Ao nos apropriarmos do pensamento foucaultiano sobre a construção de um discurso não existe a pretensão de afirmar que o discurso de Emicida no documentário seria puramente mercadológico, mas sim de compreender essa fonte histórica dentro seu contexto. Ao pensarmos no cerceamento de discursos também pensamos nas negociações e nos desejos de verdade, quando Emicida constrói seu documentário existe também o impulso de expressar os negros como sujeitos da história brasileira, ao citar exemplos artísticos e intelectuais o artista cria a sua subjetividade em oposição ao apagamento da cultura afro.

Essa subjetividade aqui é a partir dos parâmetros de Margareth Rago (2013) que a entende como um processo de formação do sujeito, através de suas experiências vividas de maneira individual ou coletivamente, mas que são uma oposição aquilo que pode ser imposto na sociedade, para autora a subjetividade é possibilidade de criação de uma nova existência.

Sendo assim quando Emicida cria um discurso no documentário AmarElo no qual ele se insere como membro de uma comunidade que protagonizou a história do Brasil, e que resistiu a escravidão e exclusão no campo político, intelectual e cultural ele cria para si e para aquele com que se identificam uma nova possibilidade de existência.

De modo preponderante observa-se que o apelo discursivo presente no documentário se atrai para o movimento de união de um grupo que foi sempre marginalizado por uma supremacia branca. Essa visão pela harmonia entre si foi muito marcada pela representação da canção "Tudo que *nóiz* tem é *nóiz*", onde a produção fílmica é também encerrada com um coro dessa frase, ressaltado o papel dessa junção de energias provocadas pelo encerramento dessa parte do

espetáculo que se propõe a continuar a instigar o público com os reflexos desse discurso na pós exibição.

Referências Bibliográficas

BREPHOL, Marion. **Dimensões do sagrado e a vontade na política**. In: SEIXAS, Jacy; CERSASOLI, Josianne; NAXARA, Márcia (Org.) **Tramas e dramas do político**: linguagens, formas, jogos. Uberlândia: Ed. UFU, 2012, p. 454-474.

BRUNELO, Leandro. **A operação Marumbi nas terras das Araucárias**. Maringá: Eduem, 2009.

CANDAU, Joel. A memória e o princípio de perda. **Diálogos**, Maringá, v. 16, n. 3, p. 843-872, 2012.

CASTELLANA, Mayka. Netflix, Discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea**, Bahia, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:

www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 25 mar. 2021.

Emicida: AmarElo - É Tudo Pra Ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Laboratório Fantasma. Ano: 2020. 89 min. Distribuidora: Netflix. Disponível em: www.netflix.com . Acesso em 13 de jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MONTEIRO, Cláudia. **Política entre razão e sentimentos**: a militância dos comunistas no Paraná (1945-1947). Curitiba, 2013. 207 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____; **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas - SP: Editora Unicamp, 2013.

REIS, Yolanda. **Em AmarElo- É Tudo Para Ontem, Emicida e Fióti dão aula de história-de fazer preto se orgulhar e branco pensar**. Disponível em:

<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/em-amarelo-e-tudo-para-ontem-emicida-e-fioti-dao-licao-de-casa-ou-aula-digna-de-ficar-para-historia-e-fazer-branco-pensar-e-preto-se-orgulhar/> Acesso em 22 de mar. 2021.

Sem autor. **Caso Miguel: como foi a morte do menino que caiu do 9º andar de prédio no Recife**. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/paranambuco/noticia/2020/06/05/caso-miguel-como-foi-a->

[morte-do-menino-que-caiu-do-9o-andar-de-predio-no-recife.ghtml](#). Acesso em 22 de mar.2021.

Sem autor. **Protestos contra a morte de George Floyd pelo mundo nesta sexta-feira.** Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/05/protestos-contra-a-morte-de-george-floyd-pelo-mundo-nesta-sexta-feira-5-fotos.ghtml>. Acesso em 22 de mar. 2021.

TEIXEIRA, Felipe da Silva. **O impacto da Netflix na produção e consumo de conteúdo audiovisual.** Rio de Janeiro, 2015. 51f. Monografia (Bacharelado em Jornalismo). - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO E SUA RECEPÇÃO PELO REGIME AUTORITÁRIO

Mariana Dias Antonio

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

mariana.diasant@gmail.com

Introdução

Entre 1962 e 1963, agentes do Serviço de Repressão à Mendicância (SRM) do então estado da Guanabara executaram dezenas de pessoas em situação de rua, lançando-as nos rios Guandu e da Guarda. O caso teve ampla repercussão na imprensa nacional e internacional, culminando em inquéritos administrativos, criminal e parlamentar e um julgamento dos implicados que se estendeu até a década seguinte (ANTONIO, 2019).

A ausência de elementos que implicassem autoridades superiores - sobretudo o governador Carlos Lacerda - persiste no imaginário popular como uma espécie de atestado de impunidade (MORTON, 2015). Esse conjunto de arbitrariedades durante um governo usualmente retratado como elitista e autoritário, justamente às vésperas do regime autoritário que se instalaria no Brasil em 1964, veio a inspirar as artes, nos sendo de especial interesse a apropriação do assunto pelo dramaturgo chileno Jorge Díaz. Uma peça de teatro sobre um acontecimento nacional evidentemente transitaria pelos palcos brasileiros, e sua recepção num contexto marcado pela censura às artes também nos interessa sobremaneira na presente comunicação.

Jorge Díaz e *Topografía de un desnudo*

Filho de imigrantes espanhóis e nascido na Argentina em 1930, Jorge Díaz teve seu primeiro contato com o teatro na *Pontificia Universidad Católica de Chile*, aos vinte anos de idade. Ingressou no *Teatro de Ensayo de la Universidad Católica* em 1952, atuando em peças como *Enrique IV* e *Así en la tierra como en el cielo*, e realizou um curso de formação de atores na *Academia de Teatro de la Universidad*

Católica em 1954. Díaz passa a integrar o grupo teatral *Ictus* em 1956, inicialmente como cenógrafo, mais tarde como ator e, em 1957, como dramaturgo, estreando com a peça *La paloma y el espino*. A primeira fase de seu teatro é caracterizada por situações absurdas, humor negro ou sarcástico, personagens em situação limite, situações dialéticas e linguagem poética. Pesquisadores denominam este momento de sua obra como teatro do absurdo, muito embora Díaz discorde da classificação, preferindo denominar tal estética como grotesca (POVEDA, 2015).

Díaz abandona o grupo *Ictus* em janeiro de 1965 e parte para a Espanha. Seu contato com as condições políticas do país - em plena ditadura franquista - provoca uma mudança estética e temática em seus textos, resultando num teatro crítico à situação latino-americana, centrado em problemas como o militarismo, a repressão, a exploração econômica pelas elites e pelo capitalismo norte-americano. Neste contexto de criação e escrita nasce *Topografía de un desnudo. Esquema para una indagación inútil. Obra en dos actos de caridad*, em julho de 1965. Ao contrário dos textos anteriores, marcados por pequenos conflitos individuais, *Topografía...* retrata a repressão policial na América Latina através de um tipo universal que traz a matança de pessoas em situação de rua na Guanabara como premissa e inspiração (POVEDA, 2015). A obra configura uma espécie de teatro documentário por conter projeções cinematográficas e um enredo cujas falas apresentam um caráter investigativo, além de uma temática que correspondesse à tendência do período, com uma visão crítica da política tradicional e das ditaduras militares, da manipulação dos meios de comunicação e das desigualdades sociais. Todavia, outras características também se apresentam no texto dramático, como apontado por Cecilia Perea (2007) quanto à influência do teatro épico brechtiano.

Embora Díaz se utilize pela primeira vez de localizações geográficas e características sociais para ambientar a trama numa genérica cidade latino-americana, o dramaturgo suprime dados econômicos, expressões tipicamente brasileiras e bases documentais, eliminando assim os referentes próximos e particulares do acontecimento histórico. Os jogos de palavras, o duplo sentido e a ironia, característicos de sua primeira fase, permanecem presentes. Del Río (1996) divide o legado de Díaz em três fases bem demarcadas temporal, temática e esteticamente, situando uma primeira fase mais voltada ao teatro do absurdo (1960-

1964), uma segunda fase mais voltada ao teatro crítico e combativo (1965-1969), e uma terceira fase de retorno a temas e preocupações anteriores aliado a uma postura de desmistificação e exploração da linguagem e dos signos implícitos (posterior a 1970). Entretanto, González-Serna (2010) atenta para a não-linearidade no legado do dramaturgo, optando por elencar aspectos comuns em sua trajetória, entre os quais estariam: o amor-desamor, a injustiça social, a violência, o exílio, jogos linguísticos e uma visão ácida da sociedade contemporânea. As duas abordagens se complementam, não sendo mutuamente exclusivas.

O texto dramaturgico enfoca a matança de miseráveis visando desocupar um aterro sanitário para a construção de um bairro residencial. A trama é construída a partir dos relatos de vários personagens que tentam explicar a morte de Rufo, protagonista da obra. Os personagens remetem a posições sociais, como o governador, o cabo, a prostituta, o jornalista, o dono do jornal etc. Estes indivíduos genéricos numa trama abstraída de seu referente histórico resultam numa situação típico-ideal baseada nas chacinhas da Guanabara, mas cujo potencial para cativar o público e criar um efeito de estranhamento⁴³ é amplificado pela facilidade de ancorar-se às memórias e experiências individuais.

A peça foi estreada em 1966, durante um festival de teatro em Havana (Cuba), sob a direção de Eugenio Gúzman. No Chile, estreou em 1967 sob a direção de Fernando Colina. O texto foi publicado como livro pela Editora Santiago (Chile) em 1968 e a Revista *Mundus Artium*, da *Ohio University*, publicou sua tradução para o inglês em 1972. O *Fondo de Cultura Económica y Ministerio de Cultura de España* fez com que a obra circulasse pela Europa a partir de 1992. Sua circulação compreende também apresentações na Colômbia em 1969, durante o *II Festival Internacional de Teatro de Manizales*, quando Teresa Aguiar, Renata Pallottini e seus alunos da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (EAD-USP) tiveram o primeiro contato com a peça (AGUIAR, 1992).

⁴³ O efeito de estranhamento, alienação ou *Verfremdungseffekt* do teatro épico brechtiano distancia o espectador de sua realidade para que o questionamento crítico seja estimulado, enfatizando a função política do teatro. Tanto o distanciamento quanto o teatro épico precedem Bertolt Brecht, mas a mescla das duas questões ao teatro político usualmente remete ao dramaturgo alemão.

Teresa Aguiar e *Topografia de um desnudo*

Nascida em São Paulo, em 1934, Teresa Aguiar Queiroz teve seu primeiro contato com espetáculos através do circo, aproximadamente aos sete anos de idade. Teresa morou em diversas cidades do interior paulista durante sua infância, como Mogi das Cruzes, Sorocaba, Itu e Casa Branca, estabelecendo-se em Campinas, quando seu pai se aposentou. A família regressaria a São Paulo posteriormente, mas Teresa - com quinze anos - permaneceria em Campinas. Em 1948, acompanhou a fundação do Teatro do Estudante de Campinas (TEC), grupo de teatro amador influenciado pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Obteve o título de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas em 1958, mas priorizaria se dedicar ao teatro. Em 1967, fundou o primeiro grupo de teatro profissional no interior paulista, o grupo Rotunda, vindo a se tornar professora da EAD-USP (PORTO, 2007).

Como tratado, Teresa e seus alunos assistiram à peça de Jorge Díaz na Colômbia dois anos depois. De volta ao Brasil, Renata Pallottini traduziu o texto para que o grupo Rotunda pudesse ensaiá-lo e encená-lo, mas este ficaria retido na censura (AGUIAR, 1992; PORTO, 2007). Tania Pacheco (2005) menciona a censura de *Topografia...* em agosto de 1972. Miliandre Garcia (2008) nos apresenta que a peça foi interditada pela censura federal através da portaria nº 35, de 27 de julho de 1972. Um documento da Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal (DCDP), datado de agosto de 1976, elenca a obra como uma entre outras peças de teatro não liberadas pela censura entre 1971 e 1976 (SNI, 1976). Segundo Napolitano (2014a; 2014b), o teatro foi uma das áreas culturais mais afetadas no Brasil entre os anos de 1969 e 1979, sendo proibidas - total ou parcialmente - cerca de 450 peças. Somado a isto, a censura não seguia critérios bem estabelecidos para proibir as produções culturais da época, que podiam ser vetadas pelo título, tema, conteúdo ou até mesmo pelo nome de algum autor, caso este fosse malvisto ou considerado subversivo pelos militares. É possível que a peça tenha sido censurada ou pelo termo "desnudo" em seu título ou pela temática baseada num acontecimento real ocorrido no Brasil, denunciando abusos e violência policial contra pessoas socialmente vulneráveis.

A portaria de interdição da obra seria revogada pela portaria nº 12, de 31 de julho de 1985 (GARCIA, 2008), o que permitiu que a peça estreasse em 18 de setembro do mesmo ano, no teatro do Centro de Convivência em Campinas e sob a direção de Teresa Aguiar.⁴⁴ A liberação parcial do texto precisava ser renovada quinzenalmente, cabendo à atriz e assistente de direção, Ariane Porto, providenciar tais renovações (AGUIAR, 1992; PORTO, 2007). Ainda que permitida a apresentação, um documento de 1986 aponta que, entre abril e julho daquele ano, foram apresentadas peças teatrais em todo o país que veiculavam “[...] propaganda adversa de caráter ideológico político-social e de conteúdo pornográfico” (SNI, 1986). *Topografia...* consta entre as peças citadas.

Mesmo com a liberação do texto, o grupo se deparou com problemas de produção devido ao uso de linguagens teatrais, cinematográficas e fotográficas. O poço da orquestra se transformou num rio cenográfico, a arena foi cercada com grades distorcidas e lixo simbólico, e um aparato foi criado para efeitos visuais de tortura por choques elétricos. Teresa também comenta sobre o posicionamento de um microfone em cada lateral do palco para uso dos atores e do público, este último ao final da peça, com a abertura de debates e discussões (AGUIAR, 1992).

A diretora, que define a narrativa de *Topografia...* como expressionista e fantástica, aponta que sua adaptação utilizou aspectos e estéticas do expressionismo alemão, do realismo fantástico e de diretores como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e de Bertolt Brecht. Ariane Porto (2019) situa algumas destas influências: o expressionismo foi utilizado na iluminação, com pontos de luz dispersos e zonas de penumbra; o realismo fantástico advém do próprio texto original, com personagens mortos narrando suas vidas e influenciando assim a própria narrativa; o método de Stanislavski foi utilizado na preparação dos atores, visando à reconstrução e absorção da experiência pessoal destes para o uso na representação de seus personagens; a estética do Teatro Pobre de Grotowski visava priorizar a performance dos atores em detrimento dos cenários, figurinos, iluminação; e Brecht se fazia presente pelo uso de microfones no palco, “[...] onde

⁴⁴ Com base na ficha técnica da peça, o elenco de estreia foi composto por Ariane Porto, Carla Grama, Arthur Rodrigues, Márcio Cruz, Renato Ferreira, Delma Medeiros, Malu Pimenta, Isval de Pinto e Flávio de Castro. Na temporada da peça em São Paulo, os atores Mariluce Lopes e Valdo de Mattos constam como alterações sem quaisquer referências a substituições do elenco de estreia (AGUIAR, 1992).

os personagens se transformavam em atores e expressavam seus pensamentos, cortando a emoção causada pelo impacto das cenas” (PORTO, 2019).

A peça continuou em cartaz até o final de 1985, sendo apresentada também nas dependências do Teatro Arte e Ofício (TAO), em Campinas, e no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo (PORTO, 2007).

Napolitano aponta que, a partir da segunda metade da década de 1970, surgiram novos grupos de teatro que influenciaram a década seguinte. Entre as novas tendências da dramaturgia brasileira, o historiador elenca:

[...] a fusão entre linguagens diversas, por exemplo, mímica, música, circo, dança; a incorporação do deboche, da paródia e do humor corrosivo; a renovação dos recursos cênicos; linguagem cênica despojada, poucos objetos no palco, utilização dos espaços vazios, cenário econômico e valorização dos efeitos de iluminação (NAPOLITANO, 2014b, p. 119).

Em vista destes novos elementos e da liberação tardia da peça, esta começaria a ser exibida em momento propício à sua proposta e particularidades estéticas e cenográficas. Todavia, algumas adaptações podem ser observadas na peça executada pelo grupo Rotunda e dirigida por Teresa Aguiar se comparada ao texto dramático de Díaz, como a adição de elementos no espaço cenográfico (lixo artificial, grades retorcidas, microfones nas laterais do palco, o poço da orquestra transformado em rio e uma cena de tortura com descargas elétricas) e a possibilidade de interação da plateia após o espetáculo, através dos debates. Teresa salienta o questionamento e interesse de espectadores acerca dos Direitos Humanos dos indivíduos representados e do desnudamento do torturado (AGUIAR, 1992). As projeções exibidas na peça foram filmadas com Super 8⁴⁵ em depósitos de lixo da cidade de Campinas e contaram com a colaboração do diretor de cinema Marcos Craveiro, a atuação do elenco e moradores locais (PORTO, 2007).

Esses diversos recursos intermediários acabaram por despertar o interesse da diretora em transformar a narrativa num longa-metragem, que também percorreu um longo e tortuoso caminho. O longa-metragem *Topografia de um*

⁴⁵ Filmes de 8mm da Kodak®, mas com aperfeiçoamento em comparação ao antigo sistema de 8mm. O Super 8 faz uso das bitolas para enrolar os filmes, tendo apenas um lado perfurado, mas com furos menores, o que permite um aumento na área de exposição da película gelatinosa e, com isso, um aumento na qualidade da imagem. Junto à película, uma fita magnética sincroniza som e imagem.

desnudo estreou nos cinemas brasileiros em 2009, dois anos após a morte de Jorge Díaz e novamente num contexto propício às críticas sociais ali contidas, em vista dos processos de gentrificação decorrentes dos megaeventos no Brasil. A jornada de quase quarenta anos para tornar pública essa narrativa, entre palcos e salas de cinema, nos permite imaginar *Topografia...* como uma espécie de projeto de vida de Teresa Aguiar, que se paraleliza, se ampara e é amparado por outros projetos e realizações ao longo de sua trajetória profissional.

Considerações Finais

Como apresentado, a obra de Jorge Díaz e sua apropriação por Teresa Aguiar esbarraram na censura do regime autoritário brasileiro (1964-1985). As críticas tecidas por Díaz evidentemente atritariam com os ideais do regime vigente, sobretudo pela inspiração num acontecimento real que evidenciava arbitrariedades policiais no Brasil.

Todavia, é importante salientar que outros bens culturais baseados no mesmo acontecimento também teriam de lidar com a censura mesmo antes da instauração do regime autoritário. Entre elas, podemos destacar o romance *O mata-mendigo*, de Félix Augusto de Athayde, que teve suas cópias destruídas no prelo em fevereiro de 1963, na gráfica Leal (ULTIMA HORA, 1963); ou o livro *Assim marcha a família*, de José Louzeiro, que teve suas cópias apreendidas em maio de 1965 (ULTIMA HORA, 1965). Garcia (2008) atenta que a censura não é uma dinâmica exclusiva de regimes de exceção, e sua manutenção muitas vezes se justifica pela função social ou papel pedagógico dos bens culturais. Vemos nos casos aqui apresentados, para além de *Topografia...*, que tanto a censura estadual do governo Carlos Lacerda em 1963 quanto a censura federal em 1965 buscaram silenciar a circulação de discursos sobre as mesmas arbitrariedades policiais, muito embora um amplo material jornalístico tenha sido produzido sobre o caso (ANTONIO, 2019).

É interessante e irônico notar que, embora as manobras censórias tenham postergado tais discursos, as liberações e posteriores realizações nos palcos e salas de cinema do Brasil colaboraram para estréias em momentos propícios para as

particularidades artísticas, cenográficas e críticas contidas tanto na peça de teatro quanto no longa-metragem. Talvez não por coincidência, mas por infelizes permanências históricas e uma constante urgência de tais debates no que se refere aos Direitos Humanos no Brasil.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Teresa. **O teatro no interior paulista**: do TEC ao Rotunda, um ato de amor. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

ANTONIO, Mariana Dias. A “Operação mata-mendigos” e o jornal Última Hora (Rio de Janeiro, 1961-1969). **Vozes, Pretérito & Devir**. Teresina, v. 9, n. 1, p. 85-105, 2019.

DEL RÍO, Eduardo Guerrero. Travessía entre dos mundos. In: DÍAZ, Jorge. **Antología subjetiva**. 2. ed. Santiago: Red Internacional del Libro, 1996. p. 9-20.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2008.

GONZÁLEZ-SERNA, Macarena Salmerón. Incomunicados: teatro y reflexión en Chile. **Arrabal**, Teatro Hispanoamericano, Lleida, Espanha, n. 7-8, p. 295-302, 2010.

MORTON, Orde. **Rio**: The Story of the Marvelous City. Victoria: FriesenPress, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014b.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. p. 263-289.

PEREA, Cecilia. Chubut, Trelew y Rawson (1960-1972). In: PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del Teatro Argentino em las Provincias**. Buenos Aires: Galerna, 2007. v. 2. p. 113-136.

PORTO, Ariane. **Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda**: quatro décadas em cena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PORTO, Ariane. **Entrevista concedida a Mariana Dias Antonio sobre a peça de teatro e o longa-metragem Topografia de um desnudo**. 21 jul. 2019. Entrevista por e-mail.

POVEDA, María Magdalena Robles. **«Entre dos Orillas: Jorge Díaz (1930-2007). Una aproximación a su obra dramática»**. Salamanca, 2015. 593 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispanoamericana), Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, Salamanca, 2015.

SNI. **ACE AC 059300/86**, 1986. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/86059300/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_86059300_d0001de0001.pdf/. Acesso em: 06 mai. 2020.

SNI. **ACE AC 101417/76**, 1976. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/76101417/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_76101417_d0001de0005.pdf/. Acesso em 06 mai. 2020.

ULTIMA HORA. **Ultima Hora**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1963, p. 2. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/386030/87036>. Acesso em: 12 mar. 2021.

ULTIMA HORA. **Ultima Hora** (Vespertino), Rio de Janeiro, 31 mai. 1965. p. 10. Disponível

em: <http://memoria.bn.br/docreader/386030/109995>. Acesso em: 05 mar. 2021.

TENDA DOS MILAGRES: REPRESENTAÇÕES DO ENGAJAMENTO DO INTELLECTUAL EM JORGE AMADO

Mariana Figueiró Klafke

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
marianaklafke@gmail.com

Introdução

O presente artigo foi escrito a partir de parte de minha pesquisa para tese de doutorado, que propõe uma análise da representação do intelectual engajado em romances publicados no período inicial da ditadura civil-militar. O problema de pesquisa que colocamos é investigar como alguns autores, já consagrados (em diferentes níveis) nos anos 1960 no Brasil, lidaram com o golpe de 1964 em suas obras. O recorte abarca os romances *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Pessach: a Travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado.

A inclusão de *Tenda dos Milagres* em nosso recorte exige certa mediação. Jorge Amado representa em seu romance o ideal do engajamento do intelectual surgido das camadas populares na figura de Pedro Archanjo, ponte entre os mundos popular e erudito na Bahia do início do século XX. Archanjo, bedel da Faculdade de Medicina, é comprometido com a defesa da cultura popular e opositor de ideias racistas, e seu conhecimento não provém somente do mundo livresco, mas sim também de sua experiência de vida popular, permeada por aspectos místicos e festivos que ele respeita e incorpora. Os personagens do romance ecoam figuras históricas baianas, reconfiguradas conforme os interesses do escritor.

A chave para o interesse desta obra em nosso recorte está no jogo narrativo: a partir de 1969, centenário de Pedro Archanjo, quando a figura é redescoberta e homenageada via iniciativa de um intelectual americano, temos a narrativa da vida do bedel. Além da oposição exposta no enredo entre Pedro Archanjo e Nilo Argolo, professor defensor de teorias racistas, existe ainda a oposição expressa em relação

a um dos narradores, o jornalista e poeta Fausto Pena, um intelectual alienado e pedante, que, ao contar a história de um pensador de raízes populares, escancara sua condição risível – ou tem sua condição escancarada, melhor dizendo, por um narrador irônico e mordaz.

Compreender a entrada de Jorge Amado no debate sobre o engajamento neste momento histórico exige analisar a forma como Fausto Pena é representado no romance em contraposição a Pedro Archanjo. John Dwyer (1984) sugere que Fausto Pena é uma espécie de paródia do bedel: “Archanjo, o estudioso, como Penna, o pesquisador, produz um trabalho difícil de publicar; Archanjo, o escritor, como Penna, o escritor, tem problemas com os livreiros; Archanjo e Penna têm problemas com suas amadas, Rosa de Oxalá e Ana Mercedes” (DWYER, 1984: 198). Pena assume características de Archanjo, mas de forma distorcida e ridicularizada.

Intelectuais e engajamento

O termo “intelectuais” carrega uma polissemia que precisa ser explorada para que se possa compreender seu uso nesta pesquisa. No senso comum, intelectual pode ser qualquer um que exerça socialmente um trabalho que priorize o uso da inteligência, e não das habilidades manuais. Essa, porém, é uma definição muito frágil da palavra, até mesmo porque todo trabalho humano inclui alguma carga de trabalho intelectual, na medida em que exige inteligência para ser planejado e executado. A questão é que algumas funções são reconhecidas socialmente como claramente intelectuais, em especial as culturais, educativas e diretivas.

Durante os séculos XIX e XX, a definição de intelectual passou por alguns “deslizamentos”, relacionados especialmente à sua utilização em âmbito literário e político na Rússia e na França. Diversos pensadores construíram suas definições de intelectual, e essas diferentes caracterizações permitirão incluir diferentes atores sociais na categoria. Para nossa pesquisa, são particularmente importantes as reflexões de Jean-Paul Sartre e de Antonio Gramsci.

Na obra de Gramsci, os intelectuais são caracterizados como agentes políticos determinantes, responsáveis pela direção política e cultural de uma

sociedade. O intelectual não é somente aquele que produz ciência e cultura, mas também aquele que organiza e dirige as instituições e movimentos sociais. A concepção gramsciana amplia o alcance do termo e orienta fortemente sua definição para um campo de intersecção entre política e cultura.

Marcos Francisco Martins (2011) afirma que Gramsci trouxe ao conceito de intelectual uma perspectiva classista, tornando mais claro que o espaço do trabalho intelectual é marcado fortemente por uma disputa por hegemonia. A definição gramsciana dos tipos de intelectuais está fortemente alicerçada em uma análise histórica concreta do contexto italiano no período do *risorgimento*, em que ocorreram os movimentos de unificação do país. A partir dessa análise da situação histórica dada, Gramsci coloca a necessidade de formação de intelectuais orgânicos, ligados às classes subalternas (os operários do norte e os camponeses do sul). O papel destes intelectuais seria organizar a luta pela libertação das classes exploradas economicamente, forjando um novo bloco histórico.

Jean-Paul Sartre (1994), por sua vez, define os intelectuais modernos como netos dos *philosophes*, pensadores anteriores à Revolução Francesa. Os *philosophes*, sejam homens das leis (Montesquieu), das letras (Voltaire e Rousseau) ou matemáticos (D'Alembert), foram especialistas do saber prático em um mundo marcado pela dessacralização do saber, em contraposição ao papel ideológico que os clérigos desempenharam em relação ao cristianismo. Para Sartre, esses filósofos viveram uma época de ouro, pois, formados no campo da burguesia, seriam o perfeito exemplo do intelectual orgânico de que Gramsci fala. Essa condição não seria mais possível para o intelectual moderno, condenado por definição em sua atividade como um homem-contradição. Isso porque o “especialista do saber prático” é alguém dividido, um pesquisador e um servidor da hegemonia: sua prática exigiria universalidade, mas suas condições concretas incluem diversos particularismos sociais e econômicos.

Sobre a função social do intelectual, Sartre postula que sua primeira missão é descobrir em si mesmo que a universalidade é uma ideologia, e que ele não pode observar a sociedade objetivamente, já que dela faz parte: “O intelectual é, portanto, um técnico do universal que se apercebe de que, em seu próprio domínio, a universalidade ainda não está pronta, está perpetuamente a fazer”

(SARTRE, 1994, p. 35). O filósofo defende que a única maneira de o intelectual desvendar sua própria ideologia e sua visão de mundo, marcadas pela formação que recebeu das classes dominantes, é aproximar-se do ponto de vista das classes mais desfavorecidas. Isso não por representarem alguma universalidade, uma ilusão que não existe em lugar nenhum, mas sim por constituírem a imensa maioria e por sua própria existência negar a ideologia burguesa da universalidade.

O romance: enredo, tempos e forma narrativa

Tenda dos Milagres possui dois momentos narrativos explorados em contraponto: o tempo de vida de Pedro Archanjo e o momento de sua descoberta pela intelectualidade brasileira em 1969. Para narrar estes diferentes momentos, o romance utiliza três narradores: um em primeira pessoa (Fausto Pena) e dois em terceira, sendo um responsável pela história de vida de Archanjo e um contemporâneo a Pena, em 1969. O narrador em terceira pessoa que expõe a vida de Archanjo em um primeiro momento parece mais próximo do modelo de narrador realista, ao menos em comparação com o outro narrador em terceira pessoa, que é sarcástico e mordaz. Porém, conforme a leitura avança, notamos que esse narrador se aproxima constantemente da leitura de mundo de personagens, ocorrendo inclusive intromissões de primeira pessoa sem nenhuma marcação que indique um discurso indireto livre mais tradicional. Enquanto a vida do herói é narrada em um estilo que varia do lírico ao picaresco, a voz que trata do tempo contemporâneo é ou pedante (Pena) ou irônica (terceira pessoa). Vale a pena reforçar que em diversos momentos há uma aproximação forte do narrador em terceira pessoa que narra a vida de Archanjo com a mentalidade popular permeada por crenças mágicas, como quando é contada a origem da negra Dorotéia, uma iaba convertida em mulher pela esperteza de Pedro Archanjo, que é apresentado como um herói quase imbuído de divindade ao derrotar um demônio.

Pedro Archanjo teve uma infância muito pobre, sendo órfão de pai, que morreu na Guerra do Paraguai sem conhecê-lo. O primeiro contato do leitor com o herói se dá a partir da narração de um ato de desobediência civil: a realização de um afoxé no período em que estas manifestações populares eram proibidas, graças

a uma intensa campanha racista na imprensa. Acompanharemos durante a narrativa da vida de Pedro diversas situações de defesa da cultura afro-brasileira, de resistência à repressão policial e de esforço intenso para construir sua obra e reagir às teorias racistas então em voga, que causavam concretamente entraves à vida do povo pobre baiano. Também acompanharemos sua intensa vida amorosa e seus muitos filhos, nenhum assumido, mas um em especial apadrinhado e criado por ele: Tadeu, filho de Dorotéia, que se torna doutor e se afasta da vida popular em meio à qual foi criado. Tadeu também é um contraponto de Pedro, de certa forma.

O ambiente da Tenda dos Milagres e a amizade com Lídio Corró, riscador de milagres, são os ingredientes essenciais para Archanjo compor sua obra: *A vida popular na Bahia* (1907), *A influência africana nos costumes da Bahia* (1918), *Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas* (1928) e *A culinária baiana - origens e preceitos* (1930). Para a escrita do livro sobre mestiçagem, também foi essencial sua amizade com Zabela, nobre decadente e prima de Nilo Argolo. A partir da pesquisa para este livro, Pedro descobre ser primo distante de Argolo, o que faz questão de lançar aos quatro ventos e gera intensa polêmica, que acabará em sua demissão do cargo de bedel da Faculdade de Medicina. Archanjo trabalha ainda na companhia de energia elétrica, onde articula e participa de uma grande greve, que também leva à sua demissão. A partir daí, Pedro vive de pequenos bicos, na extrema pobreza, até sua morte, caído na sarjeta, desejando somente ter tempo para concluir mais um livro. Em contraste com sua morte solitária, o enterro de Archanjo se dá com toda pompa e grande comoção popular.

No ano de 1969, a narração parte da visita do intelectual James D. Levenson ao Brasil, que leva à redescoberta de Pedro Archanjo, admirado pelo professor americano. Levenson incumbirá Fausto Pena, sociólogo e poeta, de uma pesquisa sobre Archanjo somente para ver-se livre dele e poder desfrutar da companhia de Ana Mercedes, repórter do Diário da Manhã, aspirante a poeta e musa (objeto sexual?) absoluta dos intelectuais da narrativa. Archanjo subitamente torna-se célebre e a intelectualidade e a imprensa precisam correr atrás de informações sobre o sábio. Seu livro de maior sobrevivência é o de culinária baiana, que inclusive foi plagiado, retirando toda a parte dos estudos culturais.

Organiza-se uma série de atividades pelo centenário de Archanjo, a maioria com pouca relação com sua trajetória intelectual real; alguns intelectuais, como professor Calazans e professor Azevedo, participam da comissão que planeja as atividades e buscam garantir um mínimo de coerência às festividades. O plano de um seminário acadêmico sobre a questão das raças no país, única atividade séria pensada para o centenário, é vetado e em seu lugar fica proposto um concurso de redações para educação básica, cujos resultados são esdrúxulos. Archanjo vira um mero produto publicitário.

Fausto Pena e outros três jovens intelectuais escrevem uma peça fracassada sobre Archanjo, em um capítulo que nos deixa muito que pensar sobre a intelectualidade e a classe artística no período. Pena pretende publicar um livro com o estudo que fez sobre Archanjo, abandonando sua biografia no momento das greves e da subsequente miséria, que acredita que “mancham” a imagem do biografado. Ao final da narrativa, nos deparamos com a homenagem a Archanjo no carnaval de 1969, em que a Escola de Samba Filhos do Tororó apresenta o enredo “Pedro Archanjo em quatro tempos”. Essa parece a versão mais próxima do Archanjo narrado em terceira pessoa, em uma forma de raciocínio de não se distancia do pensamento popular permeado pela magia e pela religiosidade.

A história da vida de Pedro é reconstruída por diversas vozes, que compõem um mosaico em que ele vai se erigindo como símbolo da cultura brasileira. Temos vozes de jornalistas e acadêmicos manifestando-se sobre Archanjo, mas também de artistas populares, como escritores de literatura de cordel, e no final a escola de samba que o elegerá como tema. Ao leitor resta a missão de concatenar esses diversos relatos para construir a imagem deste protagonista.

Representações do intelectual

Em *Tenda dos Milagres* temos, como já comentado, uma contraposição essencial entre Pedro Archanjo e Fausto Pena, que nos deixa algumas questões para refletir sobre o entendimento de Jorge Amado do intelectual no final dos anos 1960. Acreditamos que há um capítulo em especial que é central para a questão: o capítulo “Onde Fausto Pena conta sua experiência teatral e outras tristezas”. Pena

e outros três intelectuais escrevem um espetáculo sobre a vida de Pedro Archanjo: o poeta Ildásio Taveira; o compositor e estudante de Direito Toninho Lins, que teve um samba gravado e estava à espera da consagração de algum festival; e o estudante de Direito Estácio Maia, cujo maior predicado, nas palavras de Pena, é ter um tio general. Esse estranho grupo, acrescido do poeta e sociólogo Fausto Pena, não possuía o mínimo acordo ou respeito pela figura do intelectual baiano.

A peça será censurada antes da estreia, depois do estouro de uma semana de intensa agitação estudantil com conflitos com a polícia. O saldo da malograda aventura para Fausto Pena será perder a sua musa Ana Mercedes para Ildásio, depois de gastar seus últimos recursos, recebidos de Levenson pelo trabalho que jamais foi aproveitado, com uma viagem na tentativa de manter a moça aproveitadora interessada. O fim da história não poderia ser mais patético: “cometi um soneto de adeus para Ana Mercedes. Para certas dores só o suicídio ou o soneto. Camoniano” (AMADO, 1981, p. 177).

A questão que fica da leitura é: por que uma representação tão negativa, mordaz e risível da jovem intelectualidade brasileira dos anos 1960? Cabe reforçar a crescente importância do humor na obra de Jorge Amado e a possibilidade, defendida por Bakhtin, por exemplo, de que o humor seja um instrumento de revolta. Mas por que escolher este “inimigo” para ser ridicularizado? A questão da peça de teatro, contando inclusive com um jovem compositor aguardando a consagração em festival, não é gratuita. Os gêneros públicos de produção artística, como teatro e canção, foram muito valorizados no início da ditadura civil-militar por conta de seu potencial de mobilização e criação de laços entre os espectadores. Jorge Amado construiu em sua narrativa um episódio que satiriza esse cenário cultural, em contraposição ao protagonista do romance, que seria talvez uma espécie de intelectual orgânico, recorrendo ao conceito gramsciano.

Considerações finais

Fausto Pena, cerca de 25 anos após o falecimento de Pedro Archanjo, foi incapaz de recompor os fios de sua história, pois é incapaz de entendê-lo. Não se trata somente de distância histórica, pelo que se nota na narrativa. Enquanto

Archanjo é representado como exemplar, na medida em que se constitui organicamente em seu meio e exerce um papel verdadeiramente essencial em sua comunidade, Fausto Pena “é satirizado como símbolo do esvaziamento ideológico e da falta de credibilidade da intelectualidade brasileira contemporânea à obra” (ORLANDINI; SCHIFFNER, 2014: 58). A chave desta sátira está explícita nos títulos dos capítulos narrados por Fausto Pena, frases que parecem pertencer ao narrador irônico de terceira pessoa de outros capítulos, mas também se encontra em alguns momentos de auto desmascaramento do personagem-narrador.

Em diversos momentos o próprio Fausto Pena expõe suas intenções e atitudes questionáveis, como quando recebeu de Levenson “um cheque em dólares, correspondente à metade ainda por pagar e a umas quantas despesas, *que fiz ou poderia ter feito*, necessárias ao sucesso da pesquisa” (AMADO, 1981: 22, grifo nosso) ou quando, enciumado, resolve “encher a cara, afogar em cachaça os restos de ciúme *que os dólares do americano e os protestos de Ana Mercedes não haviam liquidado*” (AMADO, 1981: 53, grifo nosso). Outros casos podem ser encontrados, mas estes já exemplificam o que queremos expor: a sensação de leitura é de que há um mecanismo atrás do narrador Fausto Pena que o obriga a colocar-se ridículo, para além do que a verossimilhança nos faria supor como comentário normal.

Fausto Pena tem seus momentos de maior lucidez quando percebe e denuncia a distorção feita de Pedro Archanjo nas comemorações do centenário: “Impressionante: ninguém se refere à obra e à luta de Archanjo. Artigos e discursos, anúncios e cartazes de propaganda utilizam-lhe o nome e a glória para louvar terceiros: políticos, industriais, cabos-de-guerra” (AMADO, 1981: 299). No entanto, apesar de ter a honestidade de perceber que não conseguiu apreender a figura de Archanjo, o trabalho de Fausto Pena não é nada melhor que a produção midiática que ele critica; além de tudo, é inútil. Sua pesquisa não é usada por Levenson, sua peça de teatro não é encenada. Nenhuma das duas produções tinha alguma intenção intelectual séria: eram frutos de pura vaidade. Esse é o retrato de um intelectual sem projeto, afastado do povo e alienado da sociedade.

Referências Bibliográficas:

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

DWYER, John P. "Carnaval e narrativa paralela em Tenda dos Milagres". **Revista Iberoamericana**, v. L, n. 126, 1984.

MARTINS, Marcos Francisco. "Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosófica, educativo-cultural e política". **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 3, set/dez 2011.

ORLANDINI, Giovani Buffon; SCHIFFNER, Tiago Lopes. "Narradores perfilados em Tenda dos Milagres e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60". **Anais do Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura**. Porto Alegre : Instituto de Letras/UFRGS, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

A LITERATURA COMO RESISTÊNCIA AO AUTORITARISMO DA DITADURA CÍVICO- MILITAR BRASILEIRA.

Natália Centeno Rodrigues

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
naticenteno@gmail.com,

Rodrigo Fernandes Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
rodrigo.fds@gmail.com

Introdução

O passado que versa sobre a ditadura-civil militar brasileira (1964 - 1985) ainda gera efeitos no presente, nesse escrito optamos por analisar pela via literária os atos praticados por dois jovens que foram narrados nas obras: "Condições Ideais para o amor" (Sulina, 1999) e "Antes do Passado - O silêncio que vem do Araguaia" (Arquipélago, 2012), na tentativa de imbricar a literatura, os testemunhos e as vivências, buscando verificar como ocorreu a transmissão dessas resistências. Compreendemos resistência como aquilo que faz oposição, e, como na resistência elétrica, ao resistir a uma força externa produz algo como calor ou força. É a partir dessa potência que tomamos as obras literárias, como produtos da resistência à ditadura civil-militar.

Agamben (2018) trará um importante ponto metodológico para o nosso trabalho, aproveitando-se de Benjamin propõe que "Tentemos levar a sério a imagem da origem como vórtice. Antes de mais nada, a origem deixa de ser algo que precede o devir permanente separado dele na cronologia" (AGAMBEN, 2018, p. 85). Pensar um fenômeno sem buscar o ponto primeiro que desencadeia uma série de consequências, pensar que as palavras presentes em "Condições Ideais para o amor" e "Antes do Passado - O silêncio que vem do Araguaia" abordam atualidades do passado, compostos por uma história viva.

Para o desenvolvimento do trabalho analisaremos uma das poesias de Luiz Eurico Tejera Lisbôa, presente no livro, chamada "Ao Suzico" conceituando alguns pontos que ressaltem uma potência baseada na sobrevivência, da mesma forma,

analisamos a carta enviada por Cilon Cunha Brum, ao seu irmão Lino e cunhada Claudete, presente no livro *Antes do Passado*, de autoria da sua afilhada Liniane Brum. Analisaremos um fragmento de cada obra por entendermos que não é necessária uma acepção global do texto para extrair consequências da obra e em virtude, da limitação de páginas desse escrito. É na sobrevivência de gestos, de imagens e, sobretudo no nosso caso, de palavras, palavras que resistem ao tempo quase intactas e voltam insistentemente para dar sua mensagem, para contar uma história, para em um relâmpago lançar luz sobre uma geração.

A literatura como transmissão: Existem condições ideais para o passado?

Giorgio Agamben, em "O fogo e o relato" compreende que a literatura é tanto uma experiência de perda como de manutenção de uma história (AGAMBEN, 2018) dizer isso implica considerar que a literatura (e a arte em geral) é produto de uma potência de produção e, sobretudo, de transmissão.

Walter Benjamin se preocupará bastante com este tema a partir da crise da literatura alemã, após a primeira guerra mundial, crise que seria narrativa como um todo, oriunda dos excessos da guerra. Em seu ensaio "Experiência e Pobreza" Benjamin abre o texto com a alegoria de um pai moribundo que conta aos filhos que há um tesouro escondido nos vinhedos. Os filhos cavam e cavam, nada encontram, porém, no momento da colheita, percebem que seus vinhedos produziram mais do que o que sempre produziu e a partir daí notam que o intuito do seu pai era lhes dizer que o trabalho duro é um tesouro (BENJAMIN, 2012).

A transmissão, portanto, é um gesto, um aceno para as gerações vindouras que é capaz de transmitir experiências, o que Walter Benjamin (2012) percebe é que a vivência da guerra de trincheiras desnorteou todas as balizas narrativas e que os soldados que lutaram nesta voltaram "mais pobres em experiências comunicáveis" (BENJAMIN, 2012, p. 124). Estes momentos se configuram como traumas extremos na cultura e acabam por gerar consequências transgeracionais, como a ditadura civil-militar brasileira. Um Estado que se coloca como de exceção, onde a vida é subtraída em prol de um projeto político que aniquila diferenças e trata qualquer opinião divergente como inimiga, se autoriza a exterminar e anular o

outro, sendo está lógica que vitimou e extinguiu a vida Cilon Cunha Brum e Luiz Eurico Tereja Lisbôa (Ico Lisbôa).

Agamben (2004, p. 13) considera que o Estado de Exceção permite a instauração de uma guerra civil legal, que "(...) permite a eliminação física, não só de adversários políticos, mas de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político (IBIDEM)". A atuação do estado brasileiro durante a ditadura civil-militar, seguiu os parâmetros pois, criou um aparato biopolítico, onde dispositivos técnicos foram utilizados para fins de aniquilação dos sujeitos. Jacques Derrida (2010) nos recorda da não existência de um direito sem força, ele coloca que "Ela (a aplicabilidade) é a força essencialmente implicada no próprio conceito de *justiça enquanto direito*, da justiça na medida em que ela se torna lei, da lei enquanto direito" (DERRIDA, 2010, p. 8). A Força de Lei se associa, em última instância, com a força da linguagem, logo, com uma condição de constituição de realidade.

Optamos por pensar uma espécie de via marginal, uma via narrativa que não esteja imbricada diretamente com a formalidade depoimental. A partir desse ponto, consideramos que pode advir novas narrativas, uma maneira de formar um gargalo da história onde pode escorrer para o mar do ditoso esquecimento, onde este sofrimento não se atualize de modo infinito. Não há certezas quando falamos sobre a história, exceto uma, de que a história é contada pelos vencedores, logo, é um imperativo ético revisitar a história em um contrafluxo.

Os testemunhos da resistência: de onde vem o passado?

Em 1979, antes da lei ser votada, um dos marcos mais importantes nessa luta ocorreu: O Comitê Brasileiro pela Anistia encontrou e identificou o primeiro corpo de um desaparecido político: Luiz Eurico Tejera Lisbôa. Foi encontrado em uma vala comum no Cemitério Dom Bosco, conhecido como Cemitério de Perus, em São Paulo, sob o codinome de Nelson Bueno. Era a "prova", o resto que aparece, o resto que não pode ser desaparecido por completo, o vestígio que exige redenção. Pois, o corpo "Fica vivo. O corpo é como o plástico. Não desintegra. A carne apodrece e

*que desde o primeiro passo
fui presa até a última fibra
da poesia
E que a metralha e a luta
são em tempo certo
o meu maior poema
a grande mensagem de um artista*
(Luiz Eurico Tejera Lisbôa, 24/11/1968).

O escrito não se endereça somente para sua esposa, Suzana, mas para um futuro, um filho que nunca nasceu. Esse paradoxo é encantadoramente complexo. Uma espécie de poema-testamento, que deixa uma herança que nunca será recebida, porém, já contém em si toda uma potência que clama por redenção. “Ao Suzico”, pequeno neologismo da fusão amorosa entre Suzana e Ico, um nome sem nome. O nome do poema, um devir.

O poema se relaciona profusamente com o contexto social do Brasil, que sacrificava sob botinas uma juventude efervescente, que para poder falar precisou pegar em armas e resistir belicamente. Mas Ico Lisbôa coloca como armas tanto a metralhadora como sua letra. Seu corpo segura tanto a arma de fogo como a arma de tinta, e os vestígios nos deixam mais perguntas do que respostas: sabia ele que seu filho nunca existiria além desse papel? Sabia ele que seu poema seria lido décadas depois por outras pessoas além de Suzana? Nunca teremos respostas, sabemos das faíscas que essas palavras carregam.

Além da vida que o poema carrega, é importante frisar que carrega a morte, o testamento de um condenado. Se a tarefa dessa transmissão parece urgente é porque a vida se anuncia apequenada e abreviada. Abreviada no nome “Suzico”, uma abreviação/fusão de fato dos dois nomes, que coloca a vida abreviada. Uma fita de moebius, onde vida e morte são as duas faces por onde a formiga anda indistintamente. O poema salta esse detalhe, pois, por mais que seja um testamento, é para uma criança que não nasceu.

Liniane Brum, em 2003, começa a buscar pistas de onde está e por onde passou seu padrinho Cilon Brum, que a última vez que fora visto pela sua família foi no inverno de 1971, em Porto Alegre, em virtude da realização do seu batizado. Esse hiato de 32 anos fora marcado por silêncios, medos e segredos que ligaram essa história familiar à história social brasileira. Compreender os passos que fez esse

jovem rapaz deixar a cidade de São Sepé no interior, para residir na capital do Rio Grande do Sul e posteriormente morar em São Paulo e nos anos 70, fez a escolha por se deslocar para o norte do país e participar da Guerrilha do Araguaia, de onde seus restos normais nunca retornaram. Essa busca por um passado familiar se costura por escritos, relatos e imagens demonstrando a urgência de um futuro, de um seguir.

S. Paulo, 3/maio/71

Lininho e Claudete

Em primeiro lugar quero dizer que recebi à carta de vocês somente no final de semana passado, pois fazia tempo que eu não ia lá no Petrônio. Por isso a demora da resposta.

Aqui tudo bem. Espero que aí esteja tudo OK.

Bem desta vez eu juro que não falharei. É só o Lininhozinho nascer que eu vou aí batizá-lo. Vocês nem podem imaginar como fiquei contente com o convite. Vocês são muito bacana mesmo.

Nêste fim de semana já festejei antecipadamente o nascimento do meu afilhado. Levantei mil e um brindes em sua "saúde".

Quando o bebê nascer me avise que em seguida eu vou. Só espero o "parto" daí que eu "parto daqui".

Bem, aqui a gente fica torcendo para que o Lininhozinho chegue com muita saúde.

Felicidades e tudo de bom pra vocês.

Um abraço, Cilon.

PS.: O enxoval do bebê é todo AZUL? Sobre o outro assunto a gente fala aí. Tá?

Esse escrito que seu conteúdo não passa de uma correspondência familiar na qual se celebrava a chegada de mais um integrante da família Brum, evidencia a empolgação de um jovem que virará padrinho e a certeza que tinha que seria um menino. Maio de 1971 chegou e Liniane nasceu, não fora Lininhozinho, mas seu padrinho Cilon, conforme prometido retornou a capital gaúcha para fins de batizar sua afilhada, em 9 de junho de 1971. A data se tornou um marco para a narrativa sobre a vida de Cilon, pois foi a última vez que a família o viu vivo. A ausência-presença do padrinho, foi algo que sempre marcou a Liniane, "Tão bonito. Meu padrinho era lindo. Pena que quando eu nasci ele desapareceu" (BRUM, 2012, p. 19). Desaparecimento nem de longe significa esquecimento, pois as memórias e os rastros permanecem e concretizam um futuro, no qual Cilon permanece presente, pois fora encontrado.

Um lampejo, um fragmento textual que possa iluminar mesmo que como um vaga-lume, de forma frágil, mas que sobrevive apesar de tudo. Nesse momento é

inevitável pensar conforme Walter Benjamin, já que “A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (2012, p. 243). O Vaga-lume, metáfora que Didi-Huberman (2011) aponta como uma resistência de sobreviver, tem o poder de iluminar, ainda que de maneira mínimo. Porém, é curioso que ele ilumina a parte de trás do seu corpo. Esse intrigante mecanismo faz com que sua luz não ilumine sua vista, sua mirada, mas sim suas costas, o que inclusive o torna alvo de predadores.

Podemos estabelecer uma aproximação com o Anjo da história, trazido na Tese IX de Benjamin (2012) que possui como um dos aspectos importantes o fato do anjo voltar suas costas ao futuro e seu semblante para o passado. Seu semblante comporta seus olhos escancarados, aqueles que veem a história. Se colocássemos em cena um vaga-lume, como um companheiro deste anjo, um ajudante na tarefa ética de escovar a história a contrapelo, certamente ele estaria com seu semblante virado para o futuro e suas costas viradas para o passado, pois apenas com suas costas poderia lançar luz sobre a história.

Ao lançarmos luz ao passado como uma tarefa do presente, abrimos uma possibilidade de desvio para o futuro, um rompimento com essa tradição de progresso na modernidade, que se utiliza do artifício de um suposto novo para a reprodução da mesma catástrofe, conforme nos explica Walter Benjamin (2012).

Dessa forma, o poema de Ico e a carta de Cilon ressaltam a importância desse futuro aberto. Olhar para esse passado significa olhar para os sonhos de dois jovens que diz muito de uma juventude mortificada e de uma sociedade que pactuou com a tragédia e o assassinato. Assim, o espaço entre passado e futuro se coloca como uma distância, mesmo que esteja próxima. Por mais próxima que a poesia de Ico esteja, está distante em termos de tempo, o que conjura uma atividade quase mística e transcendental, como se a letra fosse o bastante para realizar o encontro secreto marcado entre as gerações nos fala Benjamin (2012). De mesmo modo, a empolgação de Cilon, com a chegada de sua afilhada entrelaça-os e os aproxima.

Para a tarefa de contar a história e reinventar a transmissão, é necessário tomar uma posição, não compatível com as violências. Pois, ver ou não ver a imagem depende de uma posição a se tomar (LACAN, 2009), transplantando tal

proposição para o nosso escrito, é necessário um local que permita ver essa história a contrapelo, que considere essa barbárie inerente a cultura. Que considere os mortos e o passado que está irrecuperável, porém, irredento.

É necessário tornar exemplar tanto a posição do anjo da história como do vaga-lume. A poesia de Ico e a carta de Cilon, colocam em questão a tarefa de transmissão da história, transmissão esta que só é possível de ocorrer, fora de um âmbito de repetição, por meio da narrativa. "A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIN, 2012, p. 214). É justamente nesse ponto que a narrativa que está em jogo, conforme diz a advertência, se coloca para a leitura, como algo que sim, diz respeito a este passado, que recolhe alguns cacos de experiência e os reorganiza, porém, não pode perder seu estatuto ficcional, pois isso limitaria seu alcance.

Tal desenvolvimento narrativo coloca em vista uma posição de narração que se coaduna com a proposta por Walter Benjamin: "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 2012, p. 242). Ou seja, constatar que os acontecimentos do passado são passíveis de serem reavivados, porém, não podem ser capturados em totalidade em uma história cronológica.

Essa colocação irremediável da condição da testemunha dá uma potência para essa recusa a narrativa factual. Tentando hipotetizar uma resposta para as perguntas de Marc Nichanian, para ler esse testemunho não inscrito, é preciso renunciar a condição factual. Ao estarmos na condição de ouvintes que "demandam" ouvir essas histórias, temos que estar cientes de que nosso desejo está imbricado no tecido que constituirá a narrativa. Ao pensarmos como Janine Altounian (2012) propõe, que há um trabalho por parte de quem ouve, é inevitável inferirmos que essa posição ideológica causa efeitos na narrativa das pessoas, pois faz parte das condições de fala existentes na sociedade.

Considerações finais

Essa distância que sepulta o insepulto corpo de Ico e traz novamente a vida o Cilon. Esse testemunho que só pode ser dado muitos anos após a sua morte e que precisamos ouvir acima de tudo. Esse filho que não nasceu e que nunca nascerá, ou a afilhada que não pode ser assistida, porém está em devir em cada letra e palavra escrita pela mão que empunhou a metralha e por aquela que o aguardou. Esses textos são vaga-lumes que iluminam um pedaço da história e que se sacrifica por redenção. Tem a potência de sobreviver, literalmente, apesar de tudo, de ser imortal.

As obras carregam enormes potência de transmissão e de narração e nos reconectam com o passado a partir da singularidade, podendo assim combater o esquecimento e enaltecendo os atos de resistência e os direitos humanos, pois permitem um resgate mnemónico dos arbítrios praticados pelo Estado brasileiro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O Fogo e o Relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALTOUNIAN, Janine. Exumar um traço e fazer ouvir uma voz exige várias gerações. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Volume 46, n. 3, 106-120, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BRUM, Liniane Haag. **Antes do Passado**: o silêncio que vem do Araguaia. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 1: Os Escritos Técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

LISBÔA, Luiz Eurico Tejera. **Condições ideais para o amor**: Poemas, Manifestos e Correspondências de um poeta-guerrilheiro. Editora Sulina, 1999.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha: Para uma poética do “resto” In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. GINSBURG, Jaime. HARDMAN (Org.) **Escritas da Violência vol. 1** - O testemunho. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

PANDOLFO, Alexandre Costi. Um corpo, uma confissão e um desaparecimento. **Ciências & Letras**, Porto Alegre, n. 56, p. 221-232, 2014.

SCHÜLER, Donaldo. Buracos na memória. In: **Afrontar fronteiras**. Porto Alegre: Editora Movimento, 2012.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **A mãe do Freud**, Porto Alegre: L&PM Editora, 1985.

DIREITOS HUMANOS E RESISTÊNCIA FEMINISTA NA ESCOLA: DIÁLOGOS ENTRE MARINA COLASANTI E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Sônia Bratfich Savaris

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
soniasavaris@gmail.com

Introdução

"(...) nosso mundo está cheio de homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas. Estamos tão condicionados a pensar o poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração". Chimamanda Ngozi Adichie

"Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear." Marina Colasanti

Este estudo justifica-se pela necessidade de trazer para o debate os direitos humanos e a resistência feminista na escola. A escola precisa ser também o espaço para esta temática, pois, no contexto do Brasil atual, se faz presente o preconceito e a intolerância. Para entender o conceito de feminismo utiliza-se as contribuições de Tiburi (2018).

Este artigo, de caráter bibliográfico, tem como objetivo analisar de que forma as autoras Marina Colasanti (2004) e a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2017) contribuem para fomentar o debate sobre a resistência feminista por meio da literatura. Utiliza-se aqui o conceito de resistência apresentado por Alfredo Bosi (2002). O estudo traz ainda, um breve relato de uma ação realizada sobre esta temática no contexto de uma escola de Educação Básica, ensino noturno⁴⁶.

A legislação brasileira garante um padrão de qualidade para a Educação, como consta na Constituição Federal (1988) em seu artigo 206, inciso VII, onde cita-se "garantia de padrão de qualidade". A mesma garantia pode ser observada na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996) em seu artigo 3º, parágrafo IX.

⁴⁶ Não houve tempo hábil para solicitar autorização à escola para divulgar o nome da mesma. Portanto, usa-se aqui o termo "escola de Educação Básica".

Uma educação de qualidade perpassa pelo respeito aos direitos humanos. Este texto utiliza o conceito de qualidade da Educação apresentado por Mocarzel e Najjar (2020).

Segundo Mocarzel e Najjar (2020), “qualidade na/da educação requer um olhar plural para as culturas que se desenham na sociedade, propiciando acolhimento e transformação”. (MOCARZEL e NAJJAR, 2020, P. 41-42). Percebe-se que uma educação satisfatória requer não apenas considerar a pluralidade existente na sociedade, mas também acolhê-las. Assim, os autores acrescentam a necessidade de priorizar a relevância cultural da educação, uma vez que “a escola é espaço do encontro das culturas, mas também de choques, opressões e invisibilizações”. (MOCARZEL e NAJJAR, 2020, P. 41).

Uma Educação de qualidade se faz também com resistência. Segundo Bosi (2002), resistência é um conceito de origem ética, porém, é possível uma transposição do termo para o sentido estético por meio do narrador ao explorar, nas temáticas, os seus valores. Bosi afirma que

o narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio. (BOSI, 2002, P. 121). A escrita resistente (aquela operação que acolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, *que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes*. (BOSI, 2002, P. 130 – grifos nossos).

Como é possível perceber, há na escrita resistente uma atmosfera de conflito, de dissenso com o pensamento dominante, resistir é opor-se à. Resende (2018, p. 139) cita que as mulheres, percebendo que falavam a linguagem masculina, limitada e emprestada do colonizador, buscaram produzir sua própria produção discursiva.

O século XXI requer um olhar atento às minorias. Há 73 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU⁴⁷, 1948), há no Brasil uma intolerância crescente nas mais variadas formas. No que se refere às mulheres, foco deste

⁴⁷ ONU - Organização das Nações Unidas.

estudo, há o crescimento da violência, o não cumprimento das leis⁴⁸, a convivência de uma sociedade patriarcal que silencia diante das Marielles⁴⁹ assassinadas a cada dia.

Tiburi (2018) cita que “não devemos negligenciar que, no patriarcado⁵⁰, o destino das mulheres é a violência” (TIBURI, 2018, P. 32). Praticar o feminismo se faz urgente como forma de contribuir para a desconstrução da herança patriarcal na sociedade brasileira. Tal herança continua a gerar violência contra as mulheres. A autora cita que

O feminismo, vamos insistir nisso, mais do que uma teoria e uma prática intimamente enlaçadas, é a invenção de um outro mundo possível, a partir da desmontagem do jogo patriarcal, mas apenas enquanto a invenção de um outro mundo constitui sua utopia (...). O feminismo é um espaço-tempo, no qual habitam a multiplicidade dos corpos em relação não violenta (...). O feminismo é a própria democracia que queremos, mas uma democracia profunda (...). (TIBURI, 2018, P. 43, 45 e 46).

Diante da relação conflituosa entre feminismo e patriarcalismo, de um patriarcalismo que já vitimou milhares de mulheres e que mata todos os dias, é preciso ações, no espaço escolar, que tragam à tona as opressões e invisibilizações, as leis que muitas vezes não são cumpridas. Tecer⁵¹ o fortalecimento da resistência feminista.

Ao longo do tempo, em várias ocasiões, a escola pública foi requisitada para colaborar na divulgação de campanhas; algumas delas educativas como campanhas de trânsito, campanhas contra o tabagismo, dentre outras. Campanhas educativas questionáveis já foram inseridas na escola.

Gentili e Silva (2015) citam a distribuição de histórias em quadrinhos da *Turma da Mônica* nas escolas públicas de São Paulo em 1994, fato noticiado pelo

⁴⁸ Lei Maria da Penha nº 11.340/06 que pune casos de violência contra a mulher. Apesar de existir a Lei, os índices de violências e assassinato de mulheres ainda são altos no Brasil. “O número de mulheres assassinadas por crime de gênero em 2019 aumentou 7,3% em relação a 2018...”

Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/casos-de-feminicidio-aumentam-73-em-2019-aponta-levantamento/> Acesso em: 29 abr. 2021.

⁴⁹ Marielle Franco: socióloga e vereadora do Rio de Janeiro, assassinada em 14 de março de 2018.

⁵⁰Tiburi cita que o patriarcado pode também “ser entendido como o próprio sistema do saber e suas regras, seu controle do conhecimento e da ideia de verdade. No patriarcado, saber e poder unem-se contra os seres heterodenominados como mulheres”. (TIBURI, 2018, P. 71).

⁵¹ Do latim *texere*, há vários significados para o termo: fazer; tramar; proferir; dizer em voz alta; demonstrar verbalmente. Fonte: www.dicio.com.br Acesso em 29 abr. 2021.

jornal Folha de São Paulo. A cartilha, cujo suposto objetivo era mostrar às crianças as causas da inflação, na realidade, apresentou-se como “uma demonstração bastante didática do discurso liberal ⁵²que atribui à intervenção do Estado e à esfera pública todos os males sociais e econômicos de nossa atual situação (...)”. (GENTILI e SILVA, 2015, P. 11).

Diante disso, a escola pode ser o espaço de construção da resistência feminista. A literatura tem muito a contribuir e desempenha papel importante neste processo, pois, segundo Antônio Cândido (1995, p. 243), é possível que o leitor viva dialeticamente seus problemas:

(...) talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade (...). A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995, p.243).

Nesse sentido, a literatura tem muito a contribuir com a resistência feminista. Assim, seguem exemplos de obras que possibilitam a vivência dialética dos problemas, conforme cita Candido (1995).

A primeira obra, *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti⁵³ (2004), traz uma personagem feminina empoderada⁵⁴. Ela não possui um nome, assim, pode representar qualquer mulher. A moça possuía o poder de tecer o que desejava. Ao sentir-se sozinha, ela tece um marido para que pudesse ter uma companhia.

(...) bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza (...). trouxe o tempo em que se sentiu sozinha (...). Com o capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia (...). E feliz foi, durante algum tempo (...). Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar (...). A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol (...). Tecia e

⁵² Sobre as causas feministas e o neoliberalismo, Resende (2018), ao discorrer sobre o pensamento da filósofa feminista Johanna Oksala, cita que “Na esteira da análise foucaultiana do neoliberalismo, ela entende que, assim como os homens, as mulheres são levadas a se perceberem como “empresárias de si mesmas”, nessa arte de governo voltada também para a produção de um “novo sujeito neoliberal feminino”. (RESENDE, 2018, P. 135). Obra: *Michel Foucault e a Arte Neoliberal de Governar a Educação*.

⁵³ Marina Colasanti é escritora, jornalista e tradutora. Já publicou mais de 60 livros, entre contos, poesia, prosa e infanto-juvenil. Fonte: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Poemas-Marina-Colasanti> Acesso em: 29 abr. 2021.

⁵⁴ [Figurado] que passou a ter o domínio da sua própria vida: mulheres empoderadas e donas das suas próprias vidas. Fonte: <https://www.dicio.com.br/empoderado/> Acesso em: 29 abr. 2021.

entristecia (...). Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido (...). E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo (...). Só esperou anoitecer (...). Desteceu os cavalos, as carruagens (...). A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos (...). (COLASANTI, 2004, n. p).

A partir da análise do conto⁵⁵, seguem algumas considerações que necessitam se fazer presentes no ambiente escolar e na sociedade como um todo: a mulher que faz sem questionar cede lugar à mulher que “dá um basta”; perda da liberdade com o casamento; força do trabalho feminino explorada; mulher que passa a viver para o marido (renúncia); percepção sobre a ação negativa do marido na relação matrimonial patriarcal; coragem e iniciativa para mudar a realidade; autonomia versus submissão; poder patriarcal que tenta se impor; não aceitação em compartilhar o poder tanto na relação quanto de forma geral; torre: espaço para ocultar a mulher poderosa e independente da sociedade, “Estamos condicionados a pensar o poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração (ADICHIE, 2017, P. 14); “(...) tinha descoberto o poder do tear” (COLASSANTI, 2004, n. p) - o tear não se auto executa, portanto, o poder está em quem o manuseia; quando não havia a presença do marido, havia harmonia entre a moça e a natureza.

A segunda obra trata-se de um manifesto⁵⁶, *Para Educar Crianças Feministas - Um Manifesto* (2017), da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie⁵⁷. Na obra, a autora escreve a uma amiga colocando sugestões de como criar a filha recém-

⁵⁵ De acordo com Coelho (1997), A moça Tecelã enquadra-se como conto maravilhoso, fantástico, uma vez que a personagem principal possui um tear que é mágico, capaz de realizar os seus desejos. Todorov (1992) também aborda sobre a literatura fantástica: https://www.academia.edu/4176799/Tzvetan_Todorov_Introducao_a_literatura_Fantastica Acesso em: 29 abr. 2021.

⁵⁶ Manifesto: s.f. Declaração formal que, geralmente escrita, transmite intenções, opiniões, decisões ou ideias políticas, particularmente a. Fonte: <https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=manifesto+liter%C3%A1rio> Acesso em: 29 abr. 2021.

De acordo com Souza e Silva (2009), o termo manifesto possui uma conotação muito ampla e na maioria das vezes não recebe um enfoque específico. Nos compêndios literários esse tipo de produção crítica/literária é diluída em versões sintéticas e estanques não valorizando suas reais potencialidades e eficiências. Podendo ser utilizado com conotações políticas, literárias e até mesmo filosóficas, em muitos casos, o manifesto literário serve como roteiro para fundamentação de uma nova estética literária como é o caso do manifesto literário *Le Symbolisme* de Jean Moréas ou mesmo o *Manifesto Futurista* de 1909. (SOUZA E SILVA, 2009, P. 1-10).

⁵⁷ É atualmente uma das maiores vozes da literatura africana, suas obras já foram traduzidas para mais de trinta idiomas. Chimamanda Ngozi Adichie nasceu em Enugu (Nigéria) no dia 15 de setembro de 1977. Fonte: biografia.com/chimamanda_ngozi_adichie/ Acesso em: 3 abr. 2021.

nascida, Chizalum, feminista. São quinze as sugestões, seguem algumas delas para posterior análise de como Adichie contribui para fomentar o debate sobre o feminismo que se faz necessário no espaço escolar:

Nossa cultura enaltece a ideia das mulheres capazes de “dar conta de tudo”, mas não questiona a premissa desse enaltecimento (...). Às vezes, as mães, tão condicionadas a ser tudo e a fazer tudo, são, cúmplices na redução do papel dos pais (...) (ADICHIE, 2017, P.9).

Também temos que *questionar a ideia do casamento como um prêmio para as mulheres*. (p.10). Se não empregarmos a camisa de força do gênero nas crianças pequenas, daremos a elas espaço para alcançar todo o seu potencial. (p.11). O feminismo leve usa analogias como “ele é o cabeça e você é o pescoço”. Ou “ele está na direção, mas você é o copiloto”. (p.12). *Nosso mundo está cheio de homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas*. Estamos condicionados a pensar o poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração (...). Julgamos as poderosas com mais rigor do que os poderosos. (p.14). Quantos homens você acha que se disporiam a mudar de sobrenome ao se casar? (p.17). *Ensina as meninas a serem agradáveis, boazinhas, fingidas (...). É perigoso. (...). Muitas meninas ficam quietas quando são abusadas (...)*. (p.19). A vergonha que atribuímos à sexualidade feminina se refere a uma questão de controle. Muitas culturas e religiões controlam o corpo feminino de uma ou de outra forma (...). *As mulheres precisam andar “cobertas” para proteger os homens (...)*. (p. 25). Se uma mulher diz não ser feminista, a necessidade do feminismo não diminui em nada. (...). (p. 27) (ADICHIE, 2017, P.10-27 - grifos nossos).

Colasanti (2004) e Adichie (2017) contribuem para fomentar o debate sobre a resistência feminista na medida que trazem à tona questões consideradas incômodos para a sociedade patriarcal. Cada uma a sua maneira, tanto Colassanti quanto Adichie, trazem essas questões para o debate. Ambas mostram que está na mulher a possibilidade de uma mudança.

Breve Relato

Em março de 2019, por ocasião do Dia Internacional da Mulher, direção e professores organizaram um evento direcionado aos alunos e alunas. A escola, de Educação Básica⁵⁸ período noturno, possuía em torno de trezentos alunos.

⁵⁸ Não houve tempo hábil para a escola, onde foi realizada a atividade, autorizar a divulgação do nome da instituição.

O evento incluía a explanação de uma professora de História, com abordagem sobre o surgimento da referida data. Em seguida, a explanação de uma professora de literatura, trazendo obras literárias engajadas com a temática.

Assim, foram dois dias de atividades para que todos os alunos pudessem participar. Durante a explanação, os alunos podiam se manifestar com questionamentos e opiniões. Com relação à literatura, foram utilizadas as obras literárias *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti e *Para Educar Crianças Feministas - Um Manifesto* da feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

Enquanto resultado, dois dias após o evento, algumas alunas procuraram as professoras para relatar casos de agressões físicas e psicológicas que estavam sofrendo. A atividade realizada na escola contribuiu para encorajar, incentivar as alunas a procurar ajuda. O contato com os fatos históricos e, sobretudo, com a estética literária, possibilitou às alunas uma vivência dialética com relação aos problemas, conforme cita Antonio Candido (1995).

A ação realizada pelas professoras, fez com que elas e a escola percebessem a importância na realização de atividades como essas e da importância em fazer do espaço escolar um lugar para debater a resistência feminista.

Considerações finais

O comprometimento com uma educação de qualidade, conforme cita a legislação brasileira, requer a percepção de que a escola do século XXI necessita ser o espaço da construção da resistência feminista. As causas feministas necessitam adquirir força, visibilidade.

A literatura possui um papel de extrema importância, pois ela também denuncia, apoia e combate, conforme cita Candido (1995). *A moça tecelã e Como educar crianças feministas - um manifesto*, são exemplos de obras que contribuem para fomentar o debate sobre o feminismo que se faz necessário no espaço escolar.

A herança patriarcal, traduzida pelo machismo e enraizada na sociedade, faz mulheres vítimas de violências todos os dias. A atividade desenvolvida na escola de Educação Básica e relatada neste artigo mostrou o quanto é necessário debater o tema na escola. O século XXI requer o engajamento com novos conceitos de

qualidade da educação. “O feminismo em comum é um convite e um chamado para o diálogo e a luta. Aceitá-lo é uma questão de inteligência sociopolítica e de amor ao mundo”. (TIBURI, 2018, P. 125). É tempo de fortalecer a resistência feminista.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para Educar Crianças Feministas - Um Manifesto**. Cia das Letras, 2017.

BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: Teoria - Análise - Didática**. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. São Paulo: Global, 2004.

GENTILI, Pablo A. A. SILVA, Tomaz Tadeu. **Neoliberalismo, qualidade total e educação: visões críticas**. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MOCARZEL, Marcelo. NAJJAR, Jorge. **Qualidade na/da educação como um marco referencial das políticas e práticas educacionais: um enfoque multidimensional**. Em *Aberto*. Brasília. v. 33, n. 109 p. 27-46, set. /dez. 2020.

RESENDE, Haroldo de, Org. **Michel Foucault: e arte neoliberal de governar e a educação**. São Paulo: Intermeios; Brasília Capes/Cnpq, 2018.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos. 6 ed** - Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

UNIDOS CONTRA O FASCISMO: O CARNAVAL DE 1943

Tadeu Alencar de Azevedo Santana Lemos
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
tadeucp2@gmail.com

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o carnaval de 1943, o primeiro dos “Carnavais de Guerra”, realizados de 1943 a 1945, e sua singularidade histórica, pouco conhecida. Dificilmente encontraremos em outros momentos, um carnaval que permita reflexões sobre militares, comunistas, estudantes, sambistas, fascistas e antifascistas no mesmo desfile. A sociedade brasileira dos anos 1940, o Estado Novo de Vargas, a proposta de construção de um projeto de nacionalismo e desenvolvimento, a Segunda Guerra Mundial e seus impactos no cotidiano dos brasileiros, todos são temas que podem ser relacionados à folia dos Carnavais de Guerra. Ressalto, que o estudo se restringe à cidade do Rio de Janeiro, que possui imensa tradição carnavalesca.

O carnaval do Rio, hoje, possui projeção nacional e internacional e um formato consolidado de festa, com as famosas Escolas de Samba e os blocos carnavalescos. No início da década de 1940, entretanto, ele era um pouco diferente. As Escolas de Samba já existiam, mas ainda se consolidavam, disputando espaço com as sociedades e ranchos carnavalescos, além do desfile do Corso, que consistia em uma parada de carros pelas ruas da cidade levando foliões da classe média alta carioca. O público do Corso era, diametralmente, oposto ao das escolas de samba, onde desfilavam moradores dos morros e favelas cariocas. Em meio à crise do alto preço dos combustíveis, o desfile do Corso foi cancelado no ano de 1943. Como veremos, adiante, muitos cogitaram a não realização do carnaval naquele ano. O clima de guerra não combinaria com confetes e serpentinas. A solução do impasse foi, justamente, aliar o carnaval ao esforço de guerra.

Foi o carnaval de 1943 o precursor dessa mistura da festividade com propaganda política em prol da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Apenas, em 1943, por exemplo, há registro do chamado “Préstimo da Vitória” - um

desfile com alegorias e adereços produzidos pelos estudantes da UNE - e que reuniu uma multidão de foliões para expressar seu apoio aos soldados brasileiros na luta contra o fascismo. Inserido na programação do "Carnaval da Vitória", organizado pela Liga de Defesa Nacional, a Sociedade Amigos da América e a União Nacional dos Estudantes, o "Préstito da Vitória" obteve excelente recepção por parte do público que o acompanhou. Além do "Préstito", que encerrou o Carnaval da Vitória, a programação completa do carnaval contra o fascismo contou também com o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, dos blocos e ranchos carnavalescos e bailes para angariar fundos para o esforço de guerra.

Para compreender o contexto que produziu a proposta inusitada de carnaval antifascista, listo outros historiadores e pesquisadores que refletiram a respeito do carnaval e, também, especificamente do carnaval em 1943. Minha pesquisa, no entanto, traz outras fontes, acrescentando novos elementos aos trabalhos que de alguma forma produziram registros sobre esse desfile. Ao clima bélico para a realização da festa e às restrições de se pular carnaval em pleno Estado Novo, durante a Segunda Guerra Mundial, soma-se a descrição dos foliões mais inusitados. Por fim, será possível reproduzir como foi o "Préstito da Vitória" - o carnaval da unidade contra o fascismo.

Autores como Cabral (1996) e Araújo (2000) traçam uma completa cronologia das escolas de samba, buscando inclusive origens milenares para os desfiles carnavalescos. Já Augras (1998), Sohiet (1998), e Fernandes (2011) produzem reflexões no campo da história cultural, polemizando principalmente sobre o conceito de circularidade cultural e a relação entre o mundo do samba e as intenções do Estado Novo de Vargas, que buscava adequar ao discurso e à identidade nacional, a manifestação de origem popular. Guaral (2012), e Simas (2012), debatem especificamente os desfiles da escola de samba Portela, mas deixam de fora o desfile de terça-feira, parte integrante do "Carnaval da Vitória". Outras pesquisas são mais específicas sobre o carnaval de 1943. É o caso de Silva (2013), Bezerra (2013) e Freire (2013) que vão debater a relação do carnaval e o discurso nacionalista. Por fim, Santos (2019) em seu trabalho sobre os bônus de guerra acaba por trazer importantes informações sobre o "Préstito da Vitória" sem, contudo, debater o carnaval.

De certo, outras obras poderiam ser citadas para quem tiver interesse em se aprofundar sobre o assunto, mas a proposta aqui é revelar o que trazem novas fontes de pesquisa.

Um carnaval de guerra. Um carnaval no Estado Novo.

Em 1943, o clima para a realização da festa popular conflitava com o momento em que o país atravessava. Em meio a Segunda Guerra Mundial, as notícias carnavalescas costumeiras nos meses anteriores à realização do evento, dividiam espaço com as embarcações brasileiras torpedeadas e afundadas pelos nazistas.

O carnaval, durante o Estado Novo, também não possuía muitas liberdades. A lógica do controle social extremo do regime estadonovista produzia um evento com grades e cerceamentos. A perseguição da polícia ao samba e ao batuque não era uma exclusividade do período, mas a festa tinha que “obedecer” às instruções normativas do Chefe de Polícia. Dentre as restrições, algumas já adotadas em outros anos, como a proibição de máscaras ou críticas ao governo, e outras formuladas para o contexto da guerra: “é vedado participar dos festejos carnavalescos aos nacionais dos países em guerra com o Brasil” (*Correio da Manhã*, 02/03/1943)

Publicadas em todos os jornais, as diretrizes pretendiam controlar até mesmo o tipo de bebida e onde estaria permitido o consumo de álcool. O que chama mais atenção é justamente a proibição aos estrangeiros de países em guerra com o Brasil, que deveriam respeitar o toque de recolher durante o carnaval. Algumas dezenas de alemães foi detida durante o feriado.

Cronistas diziam não haver clima para festejar. Outros respondiam não haver melhor forma de combater do que dançando, confrontando os horrores da guerra com a alegria dos festejos carnavalescos. O clima de guerra se fazia presente em fantasias, sambas marchinhas e charges ridicularizando nazistas e fascistas. Mesmo com alguns cancelamentos nos clubes, a festa aconteceu e os bailes ficaram cheios. Nas ruas, é preciso admitir, que o carnaval não foi um dos mais empolgantes, mas no quesito combate ao fascismo, foi nota dez.

Foliões Inusitados, unidos contra o fascismo!

Chama a atenção no carnaval de 1943, a sua capacidade de juntar figuras bastante inusitadas. É possível imaginar comunistas, militares, estudantes, o chefe da polícia civil do Distrito Federal e sambistas renomados das escolas de samba organizando um mesmo evento?

A tentativa de construção de um consenso, a partir da União Nacional em torno de Vargas contra o Eixo e o quintacolonismo, é a principal responsável por essa mistura no carnaval. Juntos, foliões que não costumamos ver tão próximos tinham na adesão à luta contra o fascismo uma aliança sincera. O esforço de guerra foi a grande mobilização social do ano de 1943. A união em torno de Vargas, nem tanto. Muitos aproveitaram o grito (e os sambas) por democracia e liberdade no exterior para questionar porque não fazer o mesmo por aqui. A palavra democracia, presente nas letras das composições, tinha outra conotação. Defender a liberdade no exterior, questionava os alicerces do regime autoritário varguista. Mas o próprio Partido Comunista, posto na ilegalidade por Vargas, assumia em 1943, ainda que com divergências internas, a defesa de uma unidade com o presidente, contra o fascismo. Sem poder atuar de forma pública, militantes comunistas fomentavam em outras entidades a sua política contra o Eixo e o integralismo. Nesses espaços, encontravam os mais variados tipos de gente, dos alinhados até os mais críticos ao governo. Quem são, portanto, estes foliões antifascistas?

Liga de Defesa Nacional

A Liga de Defesa Nacional, entidade criada durante a primeira guerra mundial, retoma com intensidade suas atividades durante as ações do esforço de guerra contra o Eixo. Era uma associação composta majoritariamente por militares e nacionalistas. Uma das responsáveis pelo planejamento e financiamento das campanhas pelo Esforço de Guerra, a LDN ampliou muito seu trabalho no ano de 1943, criando comitês temáticos, mais conhecidos como departamentos, espalhados por todo o país.

Coube a LDN, em meio ao clima desfavorável aos festejos, apresentar o Carnaval da Vitória. Sem o desfile do Corso e de algumas das mais famosas Sociedades Carnavalescas, restou a LDN propor uma programação completa, contemplando desfiles de domingo a terça-feira e organizando também bailes em clubes fechados em todos os dias do feriado. O lema “colaboro mesmo me divertindo” pretendia dar aos desfiles carnavalescos um caráter cívico. Os valores arrecadados nos bailes serviriam para financiar os bônus de guerra. A música nos bailes ficou sob responsabilidade do frevo, o que demonstra que o samba ainda não era a preferência das elites que frequentavam o Fluminense Yatch Club.

“Colabore na luta contra o Eixo, mesmo dansando”

4 GRANDIOSOS BAILES DO “CARNAVAL DA VITÓRIA”
— no —
“FLUMINENSE YACHT CLUB”

Organizados pelo Laboratório Pernambucano Ltda., sob o patrocínio da LIGA DA DEFESA NACIONAL em benefício da compra das “Obrigações de Guerra”.

Grande exibição da dança pernambucana “FREVO” pelo CLUB DAS PAS DOURADAS — 100 pernambucanos executarão o “FREVO”.

	4 Noites “CAVALHEIROS e 1 DAMA	Cr \$ 220,00
P. Ingressos : — 1	“CAVALHEIRO”	Cr \$ 44,00
1	“DAMA”	Cr \$ 22,00

Ingressos à venda : — LIGA DA DEFESA NACIONAL — Rua Augusto Severo, 4 (Lapa) — Tel. 22-2522.
LABORATÓRIO PERNAMBUCANO LTDA. — Rua Teófilo Ottoni, 120, sob. — Tel. 23-0216.
FLUMINENSE YACHT CLUB — Av. Pasteur — Tel. 26-4506.

Mesa Reservada : — FLUMINENSE YACHT CLUB.

Correio da Manhã 05/03/1943

A LDN também produziu e imprimiu centenas de milhares de cartazes e panfletos com temática antifascista e pró esforço de guerra para serem afixados e distribuídos no carnaval.

UNE

A União Nacional dos Estudantes, criada entre os anos de 1937 e 1938, se consolidava na década de 1940 como a entidade representativa máxima do corpo estudantil universitário.

Ao iniciar sua campanha pela entrada do Brasil na guerra, em 1942, a UNE chamou a atenção das autoridades pela sua capacidade de mobilização e pelo seu engajamento em temas nacionais para além da pauta corporativa estudantil. Em

1943, a UNE organizou uma série de manifestações de rua pelo esforço de guerra, tal como a campanha pela compra de bônus, de cigarros e de outros itens para os soldados brasileiros. Realizou, inclusive, campanhas para doação de sangue. Com cartazes, encenações teatrais e alegorias, os estudantes faziam sua agitação e propaganda de forma lúdica - o que acabou sendo um facilitador para sua participação no "Carnaval da Vitória". Coube a UNE, a responsabilidade de organizar o "Préstimo da Vitória".

Foi possível constatar, no decorrer desta pesquisa que, antes mesmo do carnaval, a União Nacional dos Estudantes já havia saído às ruas com alegorias e adereços semelhantes aos usados no desfile da terça-feira gorda. No final de janeiro de 1943, a UNE convocou uma passeata em comemoração ao aniversário do rompimento das relações do Brasil com o Eixo. Comparando as fotos deste dia com as fotos das alegorias do "Préstimo da Vitória" é perceptível como elementos alegóricos foram reaproveitados ou reutilizados. Cartazes feitos manualmente, por exemplo, foram fotografados nos dois eventos. Carros alegóricos inteiros foram reaproveitados, apenas com algumas mudanças em seu visual.

Jaime Silva

Para a produção das alegorias, os estudantes tiveram ajuda das sociedades carnavalescas dos Fenianos, dos Democráticos e de artistas como Jaime Silva.

Jaime, cenógrafo, tinha sido o responsável pelo carnaval do Clube dos Fenianos no ano anterior, em 1942. Em 1937, pintou para a Feira de Amostras "o maior retrato que já se fez no Brasil do presidente Getúlio Vargas. Media 28 metros de altura" (*A Noite*, 13/08/1945). Português de nascimento, mas naturalizado brasileiro, Jaime morreu aos 65 anos, dois anos depois de participar do "Carnaval da Vitória". No teatro, o cenógrafo se destacou como um dos criadores da Companhia Negra de Revistas, ao lado de De Chocolat (João Cândido Ferreira), que o convidou para participar do projeto que seria o início do teatro negro no Brasil.

Coronel Alcides Etchegoyen

O Coronel Alcides Etchegoyen substituiu Filinto Müller a frente da Chefia Polícia do Distrito Federal, no ano de 1942. Tal substituição tinha caráter provisório, mas representou uma grande mudança para a instituição policial, indicando também a reorientação do Estado Novo no cenário da Segunda Guerra: *“Aceitando a função de chefe da Polícia (...) sabia, contudo, que se achava igualmente na trincheira, e que, nessa trincheira, empregaria todos os recursos para derrotar o Eixo”* (O Radical 26/02/1943)

Etchegoyen era um entusiasta dos Aliados e o extremo oposto de seu antecessor. Sua gestão à frente da polícia ficou conhecida pelo combate ao jogo do bicho, uma postura rígida diante de seus subordinados e por sua participação intensa na campanha pelo esforço de guerra. Sua relação próxima aos estudantes da UNE e militares da Liga de Defesa Nacional rendeu ao Coronel homenagens no “Carnaval da Vitória”. Um dos carros alegóricos do desfile trazia a faixa “os estudantes apoiam o coronel Etchegoyen”, expressão que se repetia com frequência nos diversos encontros do chefe da polícia com a UNE. Etchegoyen chegou a visitar os preparativos para o carnaval com os estudantes. Só não podemos esquecer que, no contexto do Estado Novo, a polícia política de Vargas estava atenta a todas essas manifestações, preocupada, principalmente, em mapear as atividades dos comunistas. Seus agentes infiltrados faziam uma vigilância constante.

Escolas de Samba

Ainda buscando reconhecimento oficial e resistindo às perseguições e ao preconceito, as escolas de samba souberam aproveitar a oportunidade para desfilar no local mais nobre do carnaval de rua da cidade: a Av. Rio Branco, que costumava ser reservada aos desfiles do curso. A Praça Onze, tradicional reduto dos desfiles das escolas de samba, tinha sido demolida no ano anterior.

Às 20 horas do Domingo de carnaval, 22 escolas se apresentaram e foram julgadas por um júri composto por membros da UNE, da LDN e convidados. A LDN

pagou um prêmio de 500 cruzeiros para a campeã Portela, 250 para a segunda colocada Estação Primeira e 100 cruzeiros para a Deixa Malhar e a Corações Unidos.

A década de 1940 ficaria conhecida como a década mais vitoriosa da Portela, que seria campeã por 7 vezes seguidas, incluindo em 1943. O enredo da escola se chamava, justamente, Carnaval de Guerra.

No ano de 1943, as escolas de samba foram convidadas a desfilar pelo menos outras duas vezes. Um desfile em janeiro, no Estádio do Vasco da Gama, a pedido da primeira dama; e outro no último dia do ano, na Quinta da Boa Vista. Existem, pelo menos, duas versões de samba-enredo que a Portela levou para esses desfiles. Ambas tratam da temática da guerra, inclusive com versos sobre democracia e liberdade. Alguns autores fazem confusão entre o carnaval de 1943 e o desfile promovido ainda em janeiro por Darcy Vargas (o desfile de carnaval propriamente dito aconteceu na Av. Rio Branco, enquanto o promovido pela primeira dama no estádio de São Januário).

O fato mais interessante a ser destacado da participação das escolas de samba no "Carnaval da Vitória" é o manifesto antifascista, assinado por 22 agremiações. No manifesto, fica evidente que a adesão ao "Carnaval da Vitória" foi fruto de um posicionamento político legítimo e consciente dos sambistas. O jornal "O Radical" deu destaque à manifestação política, publicando o manifesto na íntegra.



Jornal *O Radical* - 06/03/1943

Como foi o "Préstito da Vitória"?

O Desfile começou com concentração próximo à Praça Mauá, seguindo às 20h pela Avenida Rio Branco por toda a sua extensão e em ambos os lados. Em frente à Rua do Ouvidor, próximo à sede do Jornal do Brasil, um palco estava

montado para que pudessem ser proferidos discursos, saudações e até mesmo comentários sobre o desfile.

Lá estavam representantes da LDN, da UNE e da Sociedade Amigos da América, com palavras em defesa da Democracia e da Liberdade, dizendo ser necessário combater o Eixo em qualquer front e conclamando todos a se unirem contra o fascismo e o quintacolonismo.

O Departamento de Imprensa e Propaganda instalou caixas de som ao longo do percurso. Foram colados milhares de cartazes, produzidos pela LDN, e distribuídos panfletos no trajeto. Um deles, reproduzia o discurso do Coronel Etchegoyen proferido na sede da UNE, em dezembro de 1942, sob o título: "Só esmagando a quinta coluna teremos a retaguarda garantida".

Desfilaram ao menos 10 alegorias durante o "Préstito". As reportagens apresentam variações de nome e ordem dos carros. A comissão de frente, composta pela sociedade dos Fenianos, seguida de um carro sobre a união das nações aliadas, com bustos de seus presidentes, abriram o cortejo. A banda da Polícia Militar compunha uma das "alas" do desfile. Outras dessas "alas" eram organizadas com dezenas de estudantes segurando grandes cartazes. Vejamos os registros das alegorias:

Alegoria 1: Carro das Nações Unidas ou União Continental, trazia as bandeiras de todas as nações aliadas no combate ao Nazi-Nipo-Fascismo e bustos de líderes como Roosevelt, Stálin, Churchill, e Chiang-Kai-Shek. Ao centro, e em destaque, a figura de Getúlio Vargas. Outro destaque do carro é o grande V da vitória. O público respondia acenando com os dedos em formato da letra V.

Alegoria 2: Carro que mostra a derrota da Alemanha na Rússia. Hitler é esmagado por bloco de gelo e lê-se a frase "Ofensiva de Inverno". Outro trecho da alegoria mostra uma reprodução do combate no continente africano. "Rumo a África e Berlim". O carro contém uma pressão política para que o Brasil se insira de vez no combate, reforçando as tropas aliadas.

Alegoria 3: Carro em homenagem ao General Justo, valorizando a amizade entre Brasil e Argentina. Um gigante retrato do general e a sua volta flores compunham uma homenagem póstuma. Uma imagem feminina lançava flores em direção ao ex-presidente.

Alegoria 4: Alegoria representando o esforço e as obrigações de guerra. O objetivo seria conscientizar e convencer a população a adquirir os bônus de guerra. Esculturas femininas seguravam cartazes representando a compra dos bônus. Este mesmo carro saiu as ruas em janeiro, mas com outra caracterização: levava presos, em uma jaula, os ditadores do eixo e as mulheres exibiam faixas com a inscrição "vitória".

Alegoria 5: Alegoria da produção de guerra no Brasil, valorizando a indústria nacional. A enorme máquina produzia ferro, estanho, manganês, petróleo, níquel, café, cacau e outros produtos nacionais. O carro possuía cerca de 15 movimentos, trabalho do eletricitista Luiz Soares.

Alegoria 6: Alegoria sobre a Unidade Nacional e em homenagem ao General Manoel Rabelo, ao Ministro Souza Costa e ao Coronel Alcides Etchegoyen. O carro trazia uma pirâmide com a foto dos homenageados. A homenagem era assinada pelo Conselho Anti-Eixista do Banco do Brasil. O carro também carregava a faixa "Os estudantes apoiam Cel. Etchegoyen".

Alegoria 7: Carro do Banco de Sangue. O carro desfilou com os dizeres: "Nosso Soldado Precisa do Teu Sangue". A alegoria possuía um enorme vidro com líquido vermelho dentro e o escudo do Banco de Sangue. Não encontramos registro fotográfico do mesmo.

Alegoria 8: Também sem registro fotográfico, desfilou o carro em homenagem a Legião Brasileira de Assistência e a Cruz Vermelha Brasileira. O carro possuía uma representação de uma legionária, tendo em suas mãos uma criança, ela aponta para um avião inimigo. Ao fundo do carro, era possível ver um homem ferido abraçado a Cruz Vermelha.

Alegoria 9: Infelizmente o registro fotográfico deste carro não permite uma boa visualização. Trata-se do carro de crítica ao integralismo. No carro, uma encenação com uma caricatura do integralista Plínio Salgado, provavelmente interpretado por um estudante, distribuía "Anauês" à multidão e era vaiado intensamente. O carro também possuía um caixão representando o enterro de Hitler e uma galinha enforcada: "A galinha que pôs um ovo podre e morreu..." Referindo-se também aos integralistas era possível ver sigmas manchados de sangue ao redor do caixão.

Alegoria 10: Fechava o cortejo um carro com pessoas segurando cartazes Anti-Eixistas. No carro, Hiroíto era enterrado em um saco de lixo. A charge do imperador japonês também pode ser encontrada nas fotos do Arquivo Nacional que mostram os estudantes produzindo cartazes para a passeata do dia 27 de janeiro. Com certeza, eles foram utilizados também no carnaval, como a foto comprova. Por serem artesanais e por conta da reprodução de ser custosa naquela época, era importante conservá-los para próximas manifestações.

Segundo o relatório da Delegacia Especial de Segurança Política e Social, o desfile se encerrou às 21:45, “tudo havendo decorrido dentro da mais perfeita ordem”. Para os investigadores, esse evento foi um dos mais relevantes organizados pela LDN, durante o ano 1943, provavelmente pela sua grande visibilidade e capacidade de mobilização.

Através das descrições das alegorias, podemos perceber qual foi a estratégia utilizada para realizar a propaganda antifascista no carnaval. A temática, ainda que consensual entre foliões e as autoridades policiais, tinha grande potencial de tensão ao defender ideais de democracia e liberdade durante o Estado Novo. A pressão política por mais participação no cenário de guerra, por sua vez, não era enxergada como nociva ou subversiva, pois reforçava o sentimento patriótico nacionalista almejado pelo Estado Novo. O uso do humor nas alegorias reforçava a característica satírica do carnaval e era um recurso utilizado principalmente para ridicularizar os líderes dos países do Eixo. Os relatos mostram grande interação entre os carros e o público, sendo todos muito aplaudidos, enquanto figuras como a de Hitler ou de integralistas eram vaiadas. Ainda que não seja considerado um evento oficial, o “Préstito da Vitória” cumpria um papel de propaganda do governo, exaltando Vargas e as qualidades da Nação, enquanto convocava os foliões a contribuírem com o esforço de guerra. É, portanto, um momento de construção de consenso dentro da hegemonia almejada pelo Estado Novo, ainda que possamos enxergar os elementos de contradição que ajudaram a enfraquecer o governo de Getúlio Vargas após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

Nota:

¹ Para reconstruir o desfile do Préstito da Vitória (Cortejo da Vitória, Carnaval da Vitória ou também chamado de Carnaval dos Universitários) utilizamos um conjunto de fontes distintas: As fotos e relatos dos jornais e revistas da semana antes e após o carnaval (O Globo, A Gazeta de Notícias, A Noite, A Manhã, Correio da

Manhã, O Radical, Revista O Cruzeiro, Jornal do Brasil); Fotos das passeatas contra o Eixo do acervo do Correio da Manhã e da Agência Nacional, disponíveis no Arquivo Nacional (As fotos comprovam que cartazes, alegorias e encenações que foram utilizadas no desfile de carnaval também estavam presentes em outros atos realizados em 1943. Muitas foram reaproveitadas ou alteradas para o desfile carnavalesco); O relatório anual (1943) da Seção de Segurança Política e Social da DESPS, disponível no acervo do APERJ. No relatório há uma descrição detalhada do cortejo da vitória. Com isso, através de novas fontes, pretendo contribuir para a reconstituição do evento.

Fontes Consultadas: Acervo Hemeroteca da Biblioteca Digital; Acervo Arquivo Nacional (fotos): *BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_07801_d0031de0039*, *BR_RJANRIO_EH_0_FOT_EVE_05298_d0006de0006*; *ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. DESPS, 868*

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis mil anos de história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003

AUGRAS, M. **O Brasil do samba enredo**. Rio de Janeiro. Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BEZERRA, Danilo Alves. **Carnavais cariocas sob a ótica da revista *O Cruzeiro* (1943-1945)**. CLIO - Revista de Pesquisa Histórica, v. 31 nº1, 2013.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949 / Nelson da Nobrega Fernandes. – Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 172 p.:il. – (Memória carioca; v. 3)

FREIRE, Sulamita Inácio. **O Bélico no Carnaval Carioca: o discurso nacionalista dos desfiles carnavalescos da década de 1940**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Cultura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

GUARAL, Guilherme. **O Estado Novo da Portela**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012

SANTOS, Leonardo Montanholi dos. **"Ajude a Esmagar o Eixo!": Campanha de Propaganda dos Bônus de Guerra no Brasil e nos Estados Unidos da América (1941-1945)**. Curitiba: Editora Appris, 2019. 264 p.

SILVA, Sormani da. **Carnaval de 1943: Escolas de Samba e Humor Na Luta Contra o "Eixo" Aspectos da transição entre a ideologia do caráter nacional para identidade nacional**.

(http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371257490_ARQUIVO_ANPPHU22_188_1.pdf)

SIMAS, Luiz Antonio. **Tantas Páginas Belas: Histórias da Portela**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso: O Carnaval Carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

