

ST05

CAMINHOS ALTERNATIVOS NA HISTORIOGRAFIA



Coordenadores:
Luiza de Almeida Carminati
Igor Giovanni Murta de Sousa

XIII

EPHIX

UFMG
2026

ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA - UFMG

Tempos em perspectiva: uma breve reflexão acerca do tempo histórico

Laura Vieira Silva Araújo

Graduada em Direito. Mestra em Direito. Doutoranda em História
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
lauravsa@his.dout.ufmg.br

Resumo: Pensar novas formas de fazer da historiografia, está diretamente ligado a se questionar pressupostos que por muito tempo foram tidos como base da construção histórica. Um deles – e acredito que, talvez, o mais presente na prática historiográfica – é o tempo. A maneira como entendemos o tempo nos redireciona a novas perspectivas de análise de objetos, que não a linear. Marc Bloch (2001) considerou que um problema recorrente nas investigações históricas, fruto de uma percepção linear de tempo, seria a obsessão pelas origens. A busca por esse objeto, além de pressupor uma sequência de fenômenos que caminha sempre “para frente”, anula demais processos que tenham contribuído para a construção daquilo que analisamos hoje. Uma análise histórica não poderia ser, portanto, da simples acumulação de acontecimentos, mas sim, das construções, das pessoas e dos processos que delas derivam, se dando sempre a partir do espaço-tempo. Pensado isso, uma das formas de historiografia seria se pensar os conceitos e sua construção. Para Reinhart Koselleck (2020), a história dos conceitos deve, necessariamente, ser refletida a partir de uma perspectiva espaço-temporal. Para isso, o autor propõe uma maneira alternativa de se pensar o tempo, com base em sua estratificação, que, assim como o que propõe Marc Bloch, vai na contramão da linearidade. Dividido em três estratos – o da singularidade, o das estruturas de repetição e o das mudanças de longa duração –, o tempo histórico não linear possibilitaria uma análise situada e contextualizada dos fenômenos. A partir disso, pensar os fenômenos históricos pela perspectiva da história dos conceitos, seria uma maneira de romper com a temporalidade linear, com a ideia de sucessão e aperfeiçoamento de processos humanos, situando análises a partir de um tempo e espaço específicos, de suas particularidades e do contexto que lhe é próprio.

Palavras-chave: Conceitos; contextualização; tempo histórico.

Introdução

O tempo, tomado como categoria de análise, abriga divergências nas maneiras de se compreendê-lo e, como consequência, de se utilizá-lo como ferramenta de construção de conhecimento. Embora possa não nos chamar a atenção, a forma como enxergamos e, logo, tomamos o tempo, impacta na maneira como organizamos e disseminamos nossos discursos.

Pensar essa categoria histórica em suas múltiplas possibilidades é relevante para compreendermos como nos valem do tempo para legitimar nossa argumentação, em si mesma e, muitas vezes, no *passado*. E sendo o tempo, um lugar que abriga outras categorias – como

passado, presente e futuro – é sempre possível questioná-las e inseri-las em um raciocínio contra-hegemônico.

Por entender que a história partilha seus objetos com outros campos do saber – entre eles, o direito –, propus, nesse artigo, que historicizar o tempo é uma maneira metodologicamente viável e coerente de se questionar pressupostos embasados em uma ideia de tempo linear, e que utilizamos para legitimar discursos e conceitos. E, mais que isso, que o tempo é uma premissa indispensável para qualquer análise que se pretenda histórica.

Pensar outras possibilidades de se compreender o tempo, entendo, é um caminho para questionarmos categorias impostas a nós, que, muitas vezes, tomamos como inquestionáveis.

O Tempo Como Premissa de Análise

Construir uma análise que se pretenda histórica pressupõe algumas especificidades que não podem ser ignoradas. Apesar de ser um campo do saber que transita e recebe objetos de outros campos, a história – e, logo, a análise histórica – se diferencia dos demais, a meu ver, não em seu enfoque, mas em sua perspectiva, em sua forma de olhar; em seu método.

E os muitos métodos de se fazer história, cada um com suas especificidades, compartilham premissas comuns que parecem estar presentes e, mais que isso, serem condição indispensável para a construção da narrativa histórica. Dentre elas, está o tempo. Mas não o tempo simplesmente cronológico, como pensamos em outros campos de estudo: o tempo histórico é além, é o lugar onde todos os fenômenos acontecem, é a lente sem a qual não se faz o “ofício do historiador” (BLOCH, 2001), é a categoria que possibilita a compreensão dos processos em seu *devido lugar*.

Conforme afirmou Marc Bloch, discordando da ideia de que “a história é a ciência do passado” (2001, p. 52) – e cujos motivos da discordância, explicarei alguns à frente – a história é a ciência¹ dos homens no tempo, de modo que não basta, e nem interessa, para uma historiadora apreender o humano, mas sim, sempre inseri-lo na categoria da duração (BLOCH, 2001, p. 55).

¹ Não me aprofundarei, aqui, na discussão acerca do conceito de ciência. Apesar disso, exponho que a ideia de ciência é, para mim, problemática: considero que ela se restringe a um pensamento hegemônico, que desconsidera outros tipos de saberes que não o *europeizado*. Isso por que não me deparei, ainda, com um conceito de ciência abrangente, que receba a diversidade dos saberes e conhecimentos, obtidos de formas diversas. Entendo que um critério relevante para se distinguir o que é “ciência” ou não, seria o método. No entanto, percebo que muitos teóricos têm uma percepção igualmente restrita de “método”.

Por sempre estar diante de uma realidade imensa e confusa, a historiadora, para Marc Bloch, é inevitavelmente levada a recortar nela o ponto singular de aplicação de suas ferramentas (2001, p. 52), sendo essa seleção mais ou menos arbitrária, mais ou menos dependente das fontes a que ela tem acesso – e que poderia, por opção, ser diferente – (BLOCH, 2001). Em outras palavras, o trabalho historiográfico passa por selecionar contextos, dentro de infinitas possibilidades, para se dar conta de um determinado problema (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 84). Seleção essa que, apesar de arbitrária, precisa se dar a partir do espaço-tempo. E é aí onde está uma das – que considero – maiores diferenças nas formas de análise de ciências distintas, como, por exemplo, a história e o direito.

Enquanto para outros campos do saber, outras ciências, o tempo é apenas uma unidade de medida, muitas vezes dividida artificialmente por convenção, para a história, o tempo é uma realidade viva, concreta e irreversível, é onde estão os fenômenos e, por isso, o único lugar onde sua compreensão é possível (BLOCH, 2001, p. 55). Esse tempo seria tanto uma continuidade, quanto uma mudança, eternas, e é nessa tensão entre continuidades e rupturas que estão os problemas da pesquisa histórica (BLOCH, 2001, p. 55). Por isso, entendo que o elemento principal de diferenciação da história de outros campos de saber está, justamente, na forma de se analisar um mesmo objeto, já que ela “distingue-se [de outras ciências sociais e humanas] apenas pelos seus métodos e pelas normas, com cujo auxílio ela conduz a resultados comprováveis” (KOSELLECK, 2006, p. 120).

No entanto, são muitas as maneiras de se pensar o tempo, dentro e fora da história. E, por vezes, essas maneiras conflitam, o que, a meu ver, interfere diretamente no grau de historicidade de uma análise – histórica e metodologicamente falando –. Para Reinhart Koselleck, a história não possui um objeto de estudo que lhe seja próprio, de modo que sempre os divide com outros ramos do saber, como as demais ciências humanas e sociais, ou seja, analisa fenômenos históricos que podem ser isolados por outras disciplinas, sob pontos de vista diversos (KOSELLECK, 2006, p. 120). Uma dessas disciplinas, e com a qual a história compartilha muitos interesses, é o direito. E nessa interseção, me parece que uma fragilidade na relação entre os dois campos de saber é, justamente, a divergência na forma de entender o tempo.

Algumas perspectivas acerca do tempo histórico

Dentre as muitas formas de se pensar o tempo – cada qual com suas consequências teórico-metodológicas – encontra-se a linearidade. Essa maneira nos coloca de frente para uma pressuposição de acontecimentos sequenciais, como se, partindo de um momento pontual no tempo, o curso dos fenômenos se desse sempre “para frente”, em linha reta.

Um dos problemas da perspectiva linear do tempo, para Marc Bloch (2001), seria a obsessão pelas origens, sendo a busca incessante por esse objeto um equívoco que muitos de nós, pesquisadores, reproduzimos ainda hoje. Desse problema deriva uma tentativa de explicação do mais “próximo” – o presente – pelo mais “distante” – o passado –. A noção de “origem” estaria equivocada por, além de legitimar um tempo linear, pressupor a ideia de demarcação de um ponto inicial do qual decorrem processos que se repetem e impactam na compreensão do mundo, anulando quaisquer outros processos que também contribuíram para o desenrolar de cada fenômeno hoje observado por nós. Em sua medida, o próprio “começo” (que é condição de possibilidade de se pensar as origens) seria efêmero, fugaz (BLOCH, 2001, p. 56). Abandonando-se o tempo linear, abandona-se, também, a ideia de começo, meio e fim.

Além disso, Marc Bloch entendia que a auto inteligibilidade do humano no presente estaria apoiada na suposição de que as gerações sofrem mudanças rápidas e irreversíveis – o que geraria uma ruptura total com instituições “anteriores” – e na determinação de uma sociedade pelo momento logo “anterior” ao que se vive – de modo que as trocas entre as gerações fossem sempre lineares, sem desvios ou interferências externas (BLOCH, 2001, p. 63) –. Isso desconsidera a tensão entre continuidades e rupturas – conformadora do tempo histórico –, e que as rupturas, por menos perceptíveis que sejam, têm o poder de impactar as estruturas da história.

O que me parece, no entanto, é que o direito, em todas as suas formas, enxerga o tempo de uma forma linear e, ao fazê-lo, retoma sua legitimidade *em si mesmo*. Mais que isso: entender o tempo em linearidade faz com que o direito e quem com ele opera pressuponham que ele está, hoje, em seu melhor momento, como se tivesse *evoluído, progredido* no tempo, o que evitaria seu questionamento.

Entendo que essa *autofundamentação* em si mesma deriva da compreensão linear de tempo, na medida em que o direito utiliza essa compreensão para buscar sua legitimidade no passado. O problema estaria justamente nesse último elemento – o passado – já que ele, produto da narrativa

histórica sempre no presente, “não existe”, é um “não lugar”, é o lugar do “não mais”, assim como o futuro é o lugar do “ainda não” (KOSELLECK, 2014, p. 231). O que chamamos de “passado”, portanto, é aquilo que não está acontecendo no agora, é uma reconstrução narrativa feita no presente, que pode ou não, devido ao distanciamento, nos garantir maturação e fontes suficientes para compreender o processo como um todo (BLOCH, 2001).

Nessa perspectiva, a história também não poderia ser a ciência do passado: não poderíamos fazer de fenômenos que somente têm em comum não serem contemporâneos, objeto de um conhecimento racional (BLOCH, 2001, p. 52). Assim como não podemos imaginar uma ciência total do universo em seu estado presente (BLOCH, 2001, p. 52). O próprio presente, para Marc Bloch, seria tão passageiro, que tão logo chega, já se torna um passado recente (2001, p. 60).

Pensando a comunhão de objetos entre história e direito, o tempo em linearidade anularia demais complexidades e interferências na construção dos fenômenos históricos, dentre eles, os conceitos, que são instrumentos de operação tanto histórica, quanto jurídica. Isso porque essa forma de entender o tempo transmite a ideia de que os conceitos “surtem” em um ponto específico do espaço-tempo, ignorando a complexidade de sua construção (KOSELLECK, 2020).

Nesse ponto, cabe uma explicação: Reinhart Koselleck propõe uma distinção entre conceito e palavra. O primeiro engloba a diversidade das experiências históricas e a soma de características teóricas e práticas em uma circunstância, que somente pode ser compreendida enquanto tal por meio do seu uso (KOSELLECK, 2006, p. 109). Ele não é apenas indicador de determinado conteúdo, mas é também seu fator (KOSELLECK, 2006, p. 109) – conectando experiência e expectativa – e abriga em si diferentes camadas de significado, diacronicamente² escalonadas (KOSELLECK, 2020, pos. 142).

A palavra, por sua vez, se torna um conceito quando se agregam as circunstâncias políticas, sociais e empíricas por ela representadas. Por causas próprias da linguagem, uma palavra pode desaparecer sem que o objeto que descrevia seja afetado, já que fenômenos linguísticos e sociais têm tempos e modos de resistência diferentes (BLOCH, 2001, p. 137). Seu sentido pode

² São considerados processos diacrônicos aqueles que se repetem de forma análoga (KOSELLECK, 2014, p. 194), de forma “linear”, como uma sucessão de acontecimentos. Essa visão é comumente utilizada para se ensinar a história. Por outro lado, processos sincrônicos são aqueles que ocorrem em paralelo (KOSELLECK, 2014, p. 194), em várias camadas de tempo, de modo que o que os importa não é a sucessão de acontecimentos, mas a análise da sincronia de diferentes épocas.

variar de acordo com seu uso e seu papel na língua é comandado pelo estado contemporâneo do vocabulário, que reflete o momento sócio-histórico (BLOCH, 2001, p. 59); já um conceito deve sempre abrigar uma multiplicidade de significados (KOSELLECK, 2006, p. 109).

Os conceitos são aquilo que embasa um componente importante, tanto na história (BLOCH, 2001) quanto no direito, sobre a construção de categorias jurídicas e discursos (HEIRBAUT; SONTAG, 2024): a linguística. Operamos, em tudo, com a língua e, portanto, com conceitos. Nomear é uma forma de dominação (BOURDIEU, 2019). Compreender a complexidade dos conceitos, especialmente em sua característica fundamental, que é o tempo, deveria ser uma preocupação do direito que se exerce, essencialmente, por meio de discursos.

Michel Foucault vai além, entendendo que o discurso é inerente à sociedade, sendo parte inseparável desta, já inserido na ordem das leis (1996, p. 7). O autor propõe que o discurso é colocado por nós em um lugar que o honra, mas também o desarma, e que todo poder que deriva dele, lhe é dado por nós (FOUCAULT, 1996, p. 7). Pierre Bourdieu afirma que o poder está em todo lugar, e precisamos saber descobri-lo onde ele se deixa aparecer menos, onde ele é mais ignorado (1989, p. 7). Especialmente a partir do direito, transformamos o discurso em uma ferramenta de poder, e isso é possibilitado por aquilo que gostamos de sintetizar no nome de *categorias jurídicas*: os conceitos.

Ao discutir o que chama de “poder simbólico”, Pierre Bourdieu (1989, p. 14) reflexiona que é esse próprio poder quem constrói um dado – ou seja, a ideia que ele quer vincular – pela enunciação – ou seja, pelo discurso, pela linguagem –. No entanto, esse poder só consegue se exercer se for aceito, reconhecido pela sociedade, e esse reconhecimento nos faz esquecer que esse poder é arbitrário, inventado (BOURDIEU, 1989, p. 14). Há, portanto, uma relação constante entre os que exercem o poder e os que se sujeitam a ele (BOURDIEU, 1989, p. 14), e essa ordem é constantemente moldada pelas palavras e conceitos (em grande medida, pela linguagem), uma vez que nós acreditamos na legitimidade das palavras e daquele que fala essas palavras, e isso não produz, nem decorre, necessariamente da competência desses discursos (BOURDIEU, 1989, p. 15). Haveria, portanto, uma valorização da forma, do discurso, pelo autor, maior do que uma valorização da ideia de fato, e isso se relaciona diretamente aos conceitos históricos.

Como afirmei, entendo que o tempo linear reduz a complexidade da conformação dos conceitos, das categorias históricas e jurídicas, por anular demais processos envolvidos nessa

construção. O discurso do direito ainda, por vezes, tem a estranha e conveniente mania de reduzir conceitos à ideia de *institutos*, quase que como um instrumento de colocá-los como já *instituídos*, em um lugar intocável, que não se questiona. Entendo que, para combater esse problema – que, para mim, mais do que de discurso/poder, é também de método – é necessária uma reflexão acerca da *construção* dos conceitos, a partir de uma perspectiva/metodologia histórica.

Uma das formas de possibilitar essa reflexão é buscar se analisar o direito de maneira sempre contextual e espacial/temporalmente situada. A análise de um processo histórico-jurídico de forma contextualizada evita que coloquemos o passado em um lugar onde ele não está e, assim, evita que o direito busque legitimidade nesse passado. Nos situar no tempo e espaço em nossas análises nos faz entender que sempre olhamos para nossos objetos com os olhos do presente, e esse é um primeiro passo para reconhecermos e reduzirmos o anacronismo em nossas investigações.

A busca do direito por um passado que o legitime é carregada de anacronismo, porque sempre parte em direção ao *passado*, com uma busca do presente, tendo sua própria resposta, de certa forma, já moldada nesse presente. Algum grau de anacronismo, entendo, é sempre inevitável – somos seres do presente, preenchidos por esse presente – o que me parece factível é que tentemos identificar esse anacronismo em nós mesmos para, assim, reduzi-lo, controlá-lo.

A narrativa historiográfica é realizada no presente, por um sujeito do presente, que pretende estabelecer uma conexão entre seu objeto de análise e o hoje (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 70). Para isso, é fundamental o trabalho de contextualização (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 70). Essa contextualização e consequente compreensão do objeto exigem um trabalho teórico e uma terminologia científica (KOSELLECK, 2020, pos. 456-461). Ou seja, apesar da necessidade de se compreender os fenômenos no seu tempo, ao analisarmos conceitos do passado, devemos, sem alterar seu sentido e com respeito à sua significação temporal, entendê-los nos termos de hoje, pois somente temos compreensão nítida sobre os termos do presente, os quais vivenciamos (KOSELLECK, 2020, pos. 351-357).

A contextualização deve, portanto, “ser uma operação básica da historiografia, incluindo a jurídica” (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 70). Ricardo Sontag afirma que a narrativa histórica é composta por dois eixos indispensáveis: as regras elementares da arte e opções teórico-metodológicas particulares (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 71). Entendo que, especialmente o segundo eixo, separa as reflexões históricas das a-históricas.

Daí a importância da análise contextual e situada, entendendo nossa localização como seres do presente e compreendendo o contexto do processo que estamos investigando como inserido em outro espaço-tempo. Não é possível explicar um fenômeno histórico (e isso cabe ao direito, na medida em que todo processo jurídico é, antes, histórico) fora da compreensão de seu momento (BLOCH, 2001, p. 60). Deslocar um objeto, retirando-o de seu espaço-tempo provoca uma análise incompleta e, mais, metodologicamente equivocada de processos históricos.

A investigação no presente sempre é uma tradução de conceitos e contextos do *passado*, por isso a importância da linguagem, já que é por meio dela que essa leitura imbuída de presente se dá. É preciso “retraduzir” o significado dos processos – e, portanto, dos conceitos – para que possamos explicar e, principalmente, reconhecer, o conceito envelhecido, diante da possibilidade de uma reapropriação e uma releitura de significados do passado – que sobrevivem no sistema linguístico – no presente (KOSELLECK, 2020, pos. 158), já que podemos adquirir conhecimento daquilo que ocorreu, para além de nossa própria experiência, por meio da linguagem.

Assim como cada ciência tem uma percepção do tempo singular, o mesmo ocorre com a estética de linguagem que é própria de cada saber (BLOCH, 2001, p. 54). Marc Bloch entende que uma compreensão e a consequente tradução do conhecimento histórico, que sejam de fato efetivas, dependem de uma linguagem instrumental e adequadamente colocada, pois não podemos compreender perfeitamente o que não sabemos dizer (2001, p. 54-55). E essa tradução é possibilitada pela contextualização. Partindo dessa premissa, o historiador afirma que o papel de uma palavra (e aqui, tomo a liberdade de substituí-la por *conceito*) na língua é sempre comandado pelo estado contemporâneo do vocabulário, que, por sua vez, reflete o estado social do momento (BLOCH, 2001, p. 59).

Ricardo Sontag (2024, p. 74), pensando com semelhanças e divergências essa contextualização, entende que a narrativa histórica necessariamente pressupõe a tarefa de *descontextualizar*, na medida em que o objeto é sempre deslocado para o presente da narrativa. Para reconstruir um significado no presente, o narrador deve (re)contextualizar seu objeto, de modo que sobressaiam tanto os elementos contemporâneos a ele, quanto os presentes (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 74). O autor entende que na narrativa historiográfica sempre estarão presentes traços do novo contexto e exemplo disso seria a própria língua e o emprego que fazemos de categorias analíticas do presente (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 74).

Para Pierre Bourdieu (1989, p. 7), a *imigração* de ideias sempre tem um impacto porque separa as produções teóricas “contemporâneas” de sua criação – ou seja, o contexto no qual essas ideias se definiram – do campo de produção para cuja definição essas ideias contribuem (e sua contribuição, interferência, nesse campo é menor do que a interferência do campo nas ideias). Por isso, essa imigração de ideias obriga seu contexto *inicial* a se tornar visível, ainda que em outras situações ele fique mais escondido (BOURDIEU, 1989, p. 7). Nesse caso, ele precisa aparecer (BOURDIEU, 1989, p. 7). Aquilo que pontualmente buscamos alcançar com a narrativa historiográfica seria “efetuar uma recontextualização suficiente do texto no passado” (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 74).

Devemos cuidar, no entanto, do fato de que o contexto não é *qualquer coisa* externa ao objeto, mas sim, aquilo que permite que a narrativa historiográfica atribua um sentido historicamente adequado ao processo que analisa, a partir de seus questionamentos (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 80), lembrando sempre que contextos não são estáticos (HEIRBAUT; SONTAG, 2024, p. 84).

A partir dessa perspectiva, podemos enfrentar novas propostas de como pensar o tempo. Uma delas, a qual explicarei, consiste na ideia de estratificação (KOSELLECK, 2014). Para Reinhart Koselleck, o tempo não é algo como uma flecha que parte do passado em direção ao futuro, como uma forma irreversível de decurso (KOSELLECK, 2014, p. 19). Não é, também, um fenômeno recorrente e circular, que sempre retorna ao ponto de partida (KOSELLECK, 2014, p. 19), como se se dirigisse a uma meta (KOSELLECK, 2020, pos. 10409). Muito menos se dá por meio de curvas conjecturais, de modo que seu curso seja igualmente interpretado de modo linear (KOSELLECK, 2020, pos. 10409). O tempo histórico consiste, para o historiador, em “estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros” (KOSELLECK, 2014, p. 19-20), de modo que, para explicar sua análise, ele os ordena em três.

O primeiro estrato seria o da singularidade do evento, já que, “em um primeiro momento, experimentamos os acontecimentos como ocorrências surpreendentes e irreversíveis”, como “reviravoltas singulares, que estabelecem e liberam, irreversivelmente, forças que estavam represadas” (KOSELLECK, 2014, p. 21). O segundo estrato diz respeito a estruturas de repetição, que tornam possível que eventos singulares ocorram, ou seja, porque certos eventos se repetem continuamente, outros são possibilitados (KOSELLECK, 2014, p. 21). O último estrato refere-se a mudanças de longa duração, ou seja, processos que se estendem “além de uma

geração”, que “ultrapassam os limites do cotidiano”, também chamados de “transcendentes” (KOSELLECK, 2014, p. 24). Esse estrato considera processos que se repetem “em ritmos tão lentos que suas mudanças não podem ser vivenciadas diretamente pelas gerações” (KOSELLECK, 2014, p. 25).

A proposta de Reinhart Koselleck (2014) é de que ambos os estratos coincidem, como se, em um mesmo momento, várias camadas de tempo se sobrepusessem, se atravessassem, de modo que coexistissem para possibilitar um evento. Não pensando precisamente em *passado*, *presente* e *futuro*, o historiador entende que o passado seria sempre atual, conjugando experiências alheias e próprias, que se completam e dão forma ao “espaço de experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 309). Da mesma forma, o *futuro* seria sempre um futuro presente, voltado para o ainda não experimentado, atravessado pelo presente, compondo o “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 310). Ambos – *passado* e *futuro* – têm presenças diferentes no presente.

Renunciando a essa concepção cronológica linear tradicional como fio condutor de nossas análises historiográficas, não seria a história quem se orientaria pela cronologia, mas o contrário (KANT, 1768, apud KOSELLECK, 2006, p. 54). Pensar a história é, inseparavelmente, pensar o tempo (BLOCH, 2001), e isso nos faz refletir de forma mais situada, localizada, contextual. Uma análise histórica não deve ser de uma simples acumulação de acontecimentos, mas sim das construções, das pessoas e dos processos derivados delas.

O tempo histórico compreendido como não linear possibilitaria uma análise mais situada e contextualizada dos fenômenos (HEIRBAUT; SONTAG, 2024). Não é possível compreender um fenômeno histórico fora de seu tempo (BLOCH, 2001). Entender o contexto e a atmosfera daquilo que se está analisando é uma tarefa indispensável à historiadora na construção da narrativa histórica (BLOCH, 2001, p. 55).

O que busquei demonstrar é que, conforme explicou Marc Bloch (2001, p. 68), uma ciência não é definida apenas por seu objeto (e às vezes, ela nem tem um objeto singular e específico). Um outro aspecto que representa a essência dessa ciência é a natureza particular de seus métodos (BLOCH, 2001, p. 68). E, sendo o método um aspecto tão relevante na composição do saber, na medida em que nos *aproximamos* ou nos *afastamos* do presente, nossas técnicas de investigação deveriam ser alternadas (BLOCH, 2001, p. 68). Não seria o tempo o melhor lugar para se pensar essa nova possibilidade?

Considerações Finais

Entender que o tempo é uma premissa indispensável para qualquer análise que se pretenda histórica é, para mim, o primeiro passo para uma aplicação efetiva e coerente de uma metodologia que permita a construção de um saber situado - ou, ao menos, atravessado - pelo campo da história.

Propus, nesse escrito, a relevância de se enxergar o tempo não apenas como uma simples unidade de medida, estática, inquestionável, mas como o espaço que possibilita que os fenômenos se deem da forma como de fato se dão.

Entendo que um ponto importante para essa mudança, é se conhecer novas propostas de tempo histórico, que, além de nos apresentar uma nova possibilidade de reflexão acerca de premissas que, muitas vezes, consideramos imutáveis, nos permitem questionar e, assim, reconstruir conceitos que, por sua vez, impactam diretamente na organização da nossa vida em sociedade. Questionar é sempre um primeiro passo para se refazer.

Referências bibliográficas

- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro : Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 15ª ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HEIRBAUT, Dirk; SONTAG, Ricardo. História do direito tradicional e história do direito contextual. In: MARTYN, Georges; DAL RI Júnior, Arno (orgs.). **Métodos da historiografia do direito contemporânea: olhares cruzados entre a Bélgica e o Brasil**. Belo Horizonte: D'Plácido, 2024. p. 49-108.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução do original alemão: Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução: César Benjamin. Rio de Janeiro : Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. **Histórias de Conceitos; estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social**. 1ª ed. – Rio de Janeiro : CONTRAPONTO, 2020. Edição do Kindle.

Escritas de si em tempos de fim: O século XX em autobiografias de historiadores vítimas do Nazismo

Abner Madeira Wotkosky

Doutorando em História
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

FAPES

abnermw@gmail.com

Resumo: Podem autobiografias produzidas por historiadores serem consideradas objetos não convencionais de interesse da História da Historiografia e, se sim, em que medida? Fenômeno crescente ao longo das últimas décadas do século XX, as várias formas de escritas de si produzidas por historiadores e outros intelectuais foram impulsionadas pelo *boom* memorial surgido a partir das décadas de 1970 e 1980 na Europa, América Latina e Estados Unidos, muito influenciado pelos estudos acerca do Holocausto e de outros testemunhos de experiências traumáticas do século XX. Partindo das reflexões sobre o conceito de autobiografia produzidas por autores como Paul John Eakin e Jean Starobinski, penso que, assim como em textos historiográficos, as autobiografias partem de questões suscitadas pelo tempo presente do ato da escrita, impactando o modo como o passado será representado e, no caso em questão, como a identidade do autor é posta frente este passado histórico. Nesse sentido, o recorte da pesquisa abrange autobiografias por historiadores judeus de origem germânica que migraram forçadamente para os Estados Unidos devido às políticas raciais da Alemanha nazista na década de 1930. Para este texto, selecionei alguns estudos de caso para observar como o século XX é tratado como “tempo de fim” nestas autobiografias. Para alguns destes historiadores, há a sensação de que a migração/exílio representou a ruptura ou o fim de um mundo que até então era conhecido, e a emergência de uma nova vida ou temporalidade pós-catástrofe. Portanto, penso que ao analisar o estilo de representação desse passado e as escolhas metafóricas presentes nos textos, é possível obter evidências de como esses sujeitos compreendem o que é o tempo, as diferenças e convergências entre história e memória e, falando mais especificamente, como as catástrofes do século XX podem ser entendidas por uma via testemunhal.

Palavras-chave: Historiografia; Autobiografia; testemunho; século XX.

Escritas memorialísticas testemunhais e autobiográficas: possibilidades para a historiografia?

Esse é tempo de partido, é tempo de homens partidos (Andrade, 2000, p. 29).

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1985, p.115).

Ao longo do, aos poucos cada vez mais distante, século XX, muito se escreveu sobre suas violências e tragédias e o caráter de radical transformação social trazido por elas, como um terremoto que abalou as certezas do mundo. Das considerações de Walter Benjamin sobre a mudez ensurdecadora daqueles que testemunharam a Primeira Guerra Mundial à poesia de Carlos Drummond de Andrade sobre os dramas do que sobrou dos escombros do pós 1945, do absurdo na literatura de Albert Camus aos homens em tempos sombrios de Hannah Arendt, artistas, filósofos e intelectuais das ciências humanas descreveram seu século como um tempo de destruição, catástrofes e, sobretudo, de uma mudança inaudita vivida, experienciada e testemunhada por milhões de pessoas.

Nessa chave de leitura, o tema da memória e da subjetividade das testemunhas destas catástrofes sociais se tornou algo de extrema relevância na ordem do dia, sobretudo na segunda metade do século. Em várias partes do mundo, o fenômeno adquiriu termos diferentes: Falou-se na emergência de uma “Era do testemunho e das testemunhas” (WIEVIORKA, 2006); de uma “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) nos temas da literatura e das ciências humanas; e também do surgimento de um novo “espaço biográfico” (ARFUCH, 2009) (re)configurando a subjetividade contemporânea à luz de novos modos de representar o si mesmo e o agenciamento individual.

Esse espaço biográfico é caracterizado, entre outros fatores, pela produção de formas variadas de escritas de si por indivíduos que se entendiam como sujeitos cujas experiências de vida foram atravessadas por grandes eventos do século, como a crise econômica de 1929, a ascensão dos governos autoritários, as guerras mundiais e catástrofes genocídrias como o Holocausto. Tais “escritas de teor testemunhal”, para usar uma expressão do teórico literário Márcio Seligmann Silva (2022, p.152-154), têm sido objeto de interesse dos estudos históricos, sobretudo pelo papel já citado que as discussões sobre memória têm adquirido no ambiente acadêmico e na cena pública desde os anos 1970 e 1980, em diferentes lugares como na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

Seja na forma de livro de memórias, diários, naquilo que convencionalmente se conhece como literatura de testemunho (o exemplo clássico são os relatos de sobreviventes dos campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra Mundial) ou textos autobiográficos, as escritas de teor testemunhal se caracterizam por produzirem, entre outras coisas, visões sobre o indivíduo no e com o tempo histórico, interpretações e leituras de eventos de importância social sob a ótica subjetiva dos indivíduos; em suma, tais textos produzem conteúdos que podem ser

interpretados sob um caráter historiográfico mas que não possuem necessariamente o mesmo compromisso ético e epistêmico que obras de cunho acadêmico, podendo ser considerados então, do ponto de vista da História da Historiografia, artefatos historiográficos não-convencionais.

Por questões de espaço e temática, não tenho como aqui pormenorizar as definições de “artefato historiográfico” a que me refiro. O que é possível dizer é que penso que existem, no caso em questão, elementos que aproximam as escritas autobiográfica e historiográfica como formas de representar as experiências humanas no e com o tempo. Um destes elementos em comum é o fato de ambas as escritas partirem de um lugar social (CERTEAU, 2020) situado em um tempo presente do ato de escrita, não sendo portanto reproduções do “passado como foi”.

Autores como o teórico literário Jean Starobinski (1971), ao falar sobre um estilo da escrita autobiográfica atrelado ao momento do indivíduo enquanto escritor, e o teórico de autobiografias Paul John Eakin (2019), com seu conceito da autobiografia como uma forma de narrativizar a identidade, reforçam a ideia de que uma autobiografia é uma construção retrospectiva que diz muito mais sobre o momento em que ela está sendo produzida, e o passado ali descrito é atravessado por traumas, recortes memorialísticos e questões referentes ao processo de produção do texto.

Meu recorte visa analisar autobiografias de historiadores de ancestralidade judaica que foram alvo das políticas raciais do Nazismo, e que tiveram de migrar forçadamente para fora da Alemanha e da Europa Central, no contexto de expansão do Terceiro Reich na década de 1930. Segundo o especialista em autobiografias de historiadores Jeremy D. Popkin, esses historiadores judeus representaram o extrato mais numeroso e importante entre os historiadores do século XX que se dispuseram a se tornarem autobiógrafos (POPKIN, 2003;2005). São historiadores que, nas palavras do historiador do Holocausto Saul Friedländer (2012,p.27), reconheciam o período em que viveram como muito mais do que um possível objeto de interesse historiográfico, mas algo de interesse muito mais pessoal. No meu entendimento, parte do interesse na escrita autobiográfica por vários historiadores no final do século XX tem relação com esse reconhecimento, impulsionado pela atmosfera de interesse público e acadêmico nas escritas testemunhais³.

³Para além do recorte aqui citado, outras tradições e linhas historiográficas teorizaram e pensaram o fenômeno das escritas de si e autobiografias produzidas por historiadores como possibilidade de escrita da história a luz desse reconhecimento, tanto das especificidades de determinados eventos da história do século XX, como do ambiente de

A partir da análise de dois catálogos produzidos em 1993 e em 2016 (EPSTEIN, 1993; DAUM, LEHMANN e SHEEHAN, 2016), que basicamente descrevem de modo sucinto as principais características e obras dessa comunidade de historiadores imigrantes, é possível perceber um considerável número de textos de cunho autobiográfico e memorialístico entre as produções desses historiadores, sobretudo a partir da década de 1970, confluindo justamente com o momento de *boom* memorial e testemunhal que citei anteriormente. Outro aspecto relevante do surgimento desse corpus literário de autobiografias, levando em consideração que a maior parte destes imigrantes era de judeus, é que ele pode ser considerado parte de um campo literário maior que abarca conjuntamente as escritas testemunhais de judeus sobreviventes dos campos de concentração e extermínio nazistas.

Tais escritas autobiográficas testemunhais demonstram uma forma de produção de conhecimento sobre o passado histórico que pode ser resumida numa paráfrase feita pela filósofa Hannah Arendt, citando a pensadora Isaak Dinensen, no livro *homens em tempos sombrios*: “todas as dores do mundo podem ser suportadas se você as puser numa história ou contar uma história sobre elas. A história revela o sentido daquilo que, do contrário, permaneceria como uma sequência intolerável de puros acontecimentos” (ARENDT, 2008, p.104). Discordo aqui do uso do verbo “revelar”, pois acho que a questão se dá mais na lógica de produzir um sentido; mas a frase citada por Arendt nos lembra de fato que o ato de narrar é uma tentativa de criar coerência e ordem, ainda que provisória, na nossa existência. A experiência vivida, ao ser narrada, transforma-se, em um movimento fundamental para o exercício de compreensão e definição das representações dessas experiências; e para o ato de narrar experiências, importa tanto o conteúdo selecionado pela memória quanto às estratégias de representação, o estilo de escrita, aquilo que é selecionado e aquilo que não é dito. Parafraseando o filósofo Paul Ricoeur (2010, p.322), ao falar sobre a organização de visões que a ficção pode trazer para um horror como o do Holocausto, é possível dizer que o ato de narrar dá aos leitores, e ao próprio narrador, olhos para ver e chorar sobre o horror e o real inexplicável.

Em referência ao tema do XIII EPHIS, evento de onde originalmente partiu este texto que aqui escrevo, trago exemplos sobre a leitura e interpretação que algumas destas autobiografias fazem do século XX enquanto “tempo de fim”, de acontecimentos disruptivos que marcaram,

presentismo memorialista em vários países a partir das décadas de 1970 e 1980. Um dos movimentos mais reconhecidos é o da tentativa de criação da chamada Ego História na França, pensada por Pierre Nora como um possível gênero historiográfico, nas palavras do autor, para uma nova era marcada pelos abalos das referências clássicas de objetividade histórica e pelo interesse presentista nas investigações dos historiadores (NORA, 1989, p.9).

do modo descrito por aqueles e aquelas que o viveram, como tempo de uma mudança social sem precedentes e que representou uma espécie de “fim de mundo”, ou ao menos, uma transformação radical do mundo que era conhecido por aquelas pessoas, que agora vivem em uma “temporalidade pós-catástrofe”.

Estar em uma temporalidade pós-catástrofe significa habitar um tempo que coexiste com essas catástrofes, ou ao menos com o que restou com elas. No caso destes autores tratam-se, de um modo ou de outro, de sujeitos que se veem como sobreviventes e testemunhas oculares das catástrofes sociais. Isso marca o estilo e a construção de identidade narrativa que estão presentes em seus textos autobiográficos. A intensidade da catástrofe enquanto evento deixa marcas profundas nos sobreviventes e em seus contemporâneos, de modo que impede um tratamento frio e desinteressado do ponto de vista pessoal, quando se escreve ou produz conhecimento sobre tais eventos.

Escrevendo sobre si diante do fim: dois casos opostos

Cito agora dois exemplos, para clarificar o que estou falando em termos de abordagens dos eventos limite do século XX como produtores de “fim do mundo”. O primeiro exemplo é o do especialista em história do renascimento e de diplomacia do século XX Felix Gilbert, que em 1988 publicou o livro *A European past*, uma narrativa memorialística que cobre os primeiros 40 anos de sua vida, de 1905 a 1945, que ele mesmo chama de seu “passado europeu”, de sua infância em Berlim ao exílio nos Estados Unidos provocado pelos Nazistas, com um breve retorno à Alemanha durante o fim da Segunda Guerra Mundial. Neste livro, Gilbert se coloca como representante de uma geração, em suas palavras, “cética com os valores do passado, cética com a estabilidade do futuro” (GILBERT, 1988, p.27). A Primeira Guerra Mundial e a Revolução Alemã de 1919 são aqui eventos que literalmente marcaram o fim de uma era, a ascensão do Nazismo é colocada como fator de aceleração de mudança social, e o retorno do autor na década de 1940 é um encontro para descobrir “o que restou do mundo que ele conhecia”. Uma narrativa bastante descritiva e que, de modo importante, é colocada pelo seu autor como fundamentalmente diferente de um exercício acadêmico: para Gilbert, história e memória deveriam sempre ser vistas como distintas.

A atitude de Gilbert diante da história fica bem caracterizada em um episódio narrado por ele, logo no primeiro capítulo, momento em que falava de sua infância antes da Primeira Guerra

Mundial, caracterizada pelo autor como sendo quase um conto de fadas dourado, pensando nela tantas décadas depois (GILBERT, 1988, p.21). Em um dado momento, ele interrompe a narrativa sobre os anos 1910 para lembrar de um episódio que ocorreu quando era professor do Bryn Mawr College, uma faculdade para mulheres localizada no Estado da Pensilvânia. Eram os anos 1950, e Gilbert havia retornado de uma curta viagem na Europa a serviço da Inteligência do governo dos Estados Unidos durante o final da Segunda Guerra. Nos anos em que trabalhou no Bryn Mawr, além de aulas sobre Renascimento Italiano, deu um curso sobre a História Contemporânea Europeia, desde 1890 até o que seriam então os “dias atuais”. Em uma das aulas deste curso, ele usava a si mesmo como exemplo para contextualizar para suas alunas o que era parte do mundo europeu no início do século. Comentou com a classe que, quando criança, participou de um cortejo durante férias próximo à Viena, no qual estava sendo homenageado o então Imperador Francisco José I. A reação imediata das alunas era de espanto, como se ao ter aulas com Gilbert estivessem diante de um monumento vindo de um passado muito distante da então década de 1950. Com isso, Gilbert diz que seu objetivo na aula estava alcançado: mostrar as estudantes como passado e presente se entrecruzam, como existiam continuidades e que a história seria algo vivo, do qual elas mesmas faziam parte. Porém, conclui Gilbert, agora olhando em retrospectiva, ele compreende de outra forma o espanto das alunas:

Com o passar dos anos, entretanto, eu estou inclinado não apenas a entender a reação imediata das estudantes, mas compartilhá-la. Passar férias em uma pequena e remota vila na Áustria do pré-guerra certamente tinha as suas pequenas inconveniências e humilhações, mas o que você via e se vivenciava também possuía uma certa emoção e singularidade que hoje fazem com que pareça não apenas uma terra diferente, mas um mundo diferente(GILBERT, 1988, p.18)⁴.

Esse é o primeiro momento, no livro, em que Gilbert deixa implicitamente estabelecida sua visão sobre o século XX: Trata-se de uma era na qual o fluxo do tempo teve uma intensidade capaz de expatriar o indivíduo do que ele era e do que o constituía, criando uma nova vida. A Primeira Guerra Mundial, a crise do capitalismo liberal, a ascensão do Nazismo, foram uma espécie de abalo sísmico que mudou completamente a vida de uma geração inteira de pessoas; mas, para além disso, o século XX alemão desde a guerra era uma sucessão de transformações e aceleração do tempo. Eis aí colocada a relação do autor com o próprio ato autobiográfico: se

⁴ With the passing of years, however, I am inclined not only to understand the students’ first reaction, but to share it. Vacationing in a small, remote village of prewar Austria certainly had its small inconveniences and little humiliations, but what you saw and encountered also possessed a certain excitement and uniqueness that now makes it seem not only a different land, but a different world.

vendo como um indivíduo lançado pelos ditames do fluxo do tempo histórico e com uma sensação de estranhamento do próprio passado, Gilbert historiciza sua própria existência por meio da narrativa, estabelecendo distância em relação ao outro que é ele mesmo. Ao mesmo tempo, ainda que essa descrição do distanciamento persista ao longo do texto, a autobiografia mobiliza a memória, atualizando o passado no presente da escrita.

O segundo exemplo que trago é da especialista em história das mulheres, do feminismo e de estudos sobre patriarcado Gerda Lerner, nascida na Áustria em 1920, que em 1997 publicou *Why History Matters*, uma coletânea de ensaios que mesclam escritos autobiográficos com reflexões teóricas da autora sobre sua carreira. Aqui também, mas de modo diferente do livro de Gilbert, o início do século XX é retratado como tempo de fim, mas a centralidade que a autora coloca é relação ao Holocausto. Em um dos ensaios, publicado originalmente em 1991, a autora descreve a anexação da Áustria pela Alemanha Nazista e os pogroms de 1938, que obrigaram a ela e sua família a fugirem para os Estados Unidos, como elementos que destruíram de modo físico e simbólico a realidade que até então ela conhecia, tornando-se fatores não apenas de ruptura social mas também pessoal, pois ela coloca nesses eventos a responsabilidade por sua escolha em tornar-se uma historiadora preocupada com questões relativas não só as mulheres mas a minorias sociais de um modo geral. Para ela, ser uma historiadora no mundo pós holocausto era considerar a história como parte de si mesma (LERNER, 1997, p.12), não como algo externo e distante, sendo impossível se manter indiferente a ele.

Ao longo do ensaio em que narra a fuga de sua família para os Estados Unidos, Lerner buscava responder a uma pergunta que, segundo ela, repetidamente apareceu ao longo dos anos: de que modo a judeidade foi algo central para a decisão dela em se tornar historiadora? A resposta elaborada pela autora ao longo das páginas do ensaio desenvolve um conceito ao qual ela mesma chama de “outridade” (*otherness*, que também poderia ser traduzido por alteridade), a condição de “ser outro” ou de ser tratado como “o outro”. Ela entende carregar consigo o passado, a reminiscência de um mundo destruído pelo Nazifascismo na sua condição de ser judia, de ser esse “outro”. Ela considera o judeu como sendo um bom exemplo de quem é considerado e tratado como “o outro”, o deviante, o estrangeiro em relação a uma concepção hegemônica de sociedade e civilização. E é precisamente essa condição imposta pelos grupos dominantes que faz com que, para ela, o passado e o mundo destruídos pelo nazismo não seja algo distante ou

diferente do seu “eu” da escrita autobiográfica. Fisicamente o mundo pode ter mudado, mas enquanto ela existe sua própria existência é a continuidade daquele mundo por outros meios.

Trauma histórico pessoal, trauma histórico coletivo

A decisão de apontar duas abordagens autobiográficas distintas sobre os mesmos eventos não é aleatória. Como proposto por Koselleck no ensaio “eclusas da memória e estratos da experiência” (KOSELLECK, 2014, p.247-266), os eventos disruptivos do século XX, quando narrativamente organizados em estratos temporais de experiência, passam por um filtro social marcado por diferenças de idioma, idade, gênero, filiação política, etc. Para citar um único exemplo de diferença, Felix Gilbert já era historiador quando da ascensão do Nazismo, Gerda Lerner só tornou-se historiadora nos Estados Unidos, portanto ambas as formações levam a visões diferentes sobre o que é história e sobre os eventos que marcaram profundamente as vidas desses dois historiadores.

Temos aqui dois exemplos de visões testemunhais sobre o século XX como tempo de fim e de mudança, escritos em meio a uma onda testemunhal significativa nos Estados Unidos, mas que são tipos de texto menos conhecidos que, por exemplo, os testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração. São textos que a partir da perspectiva individual de seus autores buscam produzir uma sistemática reflexão e respostas para o assim chamado “século das catástrofes”. Podemos, a partir disso, pensar a humanidade na perspectiva do século XX como caracterizada como a que vive no pós- massacre dos Armênios, no pós-Primeira e Segunda Guerra Mundiais, Pós-Holocausto, pós-Guerras de descolonização, pós-Ditaduras Latino-Americanas, etc.

Porém, o modo como esse passado é pensado varia pela subjetividade de cada um dos dois autores. Felix Gilbert reconhece a mudança que estes eventos e o exílio provocaram em sua vida, mas trata como um “passado encerrado”, ao qual ele apenas retorna metaforicamente no texto para explicar ao leitor sobre os seus anos de formação. Gerda Lerner vai na direção oposta, ela constrói a si mesma como alguém que vive em uma temporalidade pós catástrofe que coexiste com o que restou dessa catástrofe e do mundo anterior a ela.

Em um capítulo de livro de 2022, o historiador Herman Paul se faz a seguinte pergunta: poderia o historiador imigrante ser considerado uma *persona* acadêmica específica? (PAUL, 2022, p.80). Em outras palavras, uma pessoa que vivenciou e vivencia uma existência entre diferentes

mundos, culturas, perspectivas civilizacionais, teria hábitos de pesquisa e de leitura ética e epistêmica sobre o passado histórico específicos da condição de imigrante e distintos dos demais ao ponto de representar um tipo acadêmico singular? A resposta de Paul é um: “não, mas”. Não, pois a imigração e seus efeitos são processos por demais singulares para resultarem em uma *persona* compartilhada por todos e todas que tiveram, por diferentes razões de deixarem seus países de origem. Ao mesmo tempo, isso não significa que o processo de imigração e de hibridismo cultural não possam ser colocados como fatores de origem para investigações acadêmicas sobre como esses processos podem impactar singularmente o ponto de vista de historiadores.

Ampliando o escopo da pergunta (e das conclusões) de Herman Paul, penso que o mesmo pode valer (para além da migração forçada pelo nazismo) para entender como os traumas históricos — entendendo aqui o termo como definido por Dominick LaCapra (1999) — do século XX podem ter impactado a visão que certos historiadores têm sobre si e sobre o próprio processo histórico, descrita nos textos autobiográficos citados. Naturalmente, traumas históricos coletivos não são experienciados nem representados da mesma maneira por pessoas diferentes, e este fato tem consequências essenciais para entendermos o testemunho e o ato de escrever sobre si mesmo como possibilidades dentro dos escopo de objetos de análise para a historiografia. Aqui trouxe como exemplo diferentes visões sobre os eventos do século XX sendo vistos e descritos como produtores de uma ruptura com um mundo pré-estabelecido. Porém, o “fim” tem diferentes significados: para alguns, é o encerramento de uma realidade, que agora passa a ser acessada cognitivamente como parte de um processo para entender o tempo presente. Para outros, não significa o desaparecimento, mas a continuidade do mundo anterior sob outros termos, como resquício espectrológico de um trauma sempre presente. Em resumo, do mesmo modo que existem variadas leituras de um mesmo evento pelos historiadores na prática do ofício acadêmico, essa pluralidade de relações com o pretérito também pode ser localizada e analisada em escritas de si no geral, e em autobiografias, no particular. Reconhecer que a historicidade é um fenômeno que independe da historiografia acadêmica é parte de um processo para sempre atualizarmos nossa prática enquanto historiadores alinhados com as demandas do nosso próprio tempo.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas**, Vol.1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- DAUM, Andreas W.; LEHMANN, Hartmut; SHEEHAN, James J. **The second generation**. Émigrés from Nazi Germany as Historians. New York: Berghahn Books, 2016.
- EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente**: a construção de nossa Identidade Narrativa. São Paulo: Letra e Voz, 2019.
- EPSTEIN, Catherine. **A past renewed**. A catalog of German-speaking refugee historians in the United States after 1933. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- FRIEDLÄNDER, Saul. **A Alemanha nazista e os judeus**, Volume 1: Os anos de perseguição, 1933-1939.. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GILBERT, Felix. **A European Past**: Memoirs, 1905-1945. New York: Norton & Company, 1988.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: Estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LACAPRA, Dominick. Trauma, Absence, loss. **Critical Inquiry**, vol.25,nº4,p.696-727,1999.
- LERNER, Gerda. **Why history matters**: life and thought. New York: Oxford University Press, 1997.
- NORA, Pierre (org). **Ensaio de Ego-História**. Rio de Janeiro e Lisboa: Edições 70, 1989.
- PAUL, Herman. The emigrée historian: a scholarly persona? In: BERGER, Stephan; MULLER, Philipp. **Dynamics of emigration**: émigré scholars and the production of historical knowledge in the 20th century. New York: Bergahn Books, 2022.
- POPKIN, Jeremy D. **History, Historians and Autobiography**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- POPKIN, Jeremy D. Holocaust Memories, Historian's Memoirs: First-Person Narrative and the Memory of the Holocaust. **History & Memory**, vol.15, nº1, p.49-84, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: III – o tempo narrado. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- STAROBINSKI, Jean. The Style of autobiography. In: CHATMAN, Seymour. **Literary Style**: A symposium. Oxford: Oxford University Press, 1971.

WIEVIORKA, Annette. **The era of the Witness**, Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

História e Música Popular: a especificidade de uma relação⁵

Vitor Moraes Graziani

Mestrando em História Social
Universidade de São Paulo (USP)
vitor.morais@usp.br

Resumo: Imbuídos pelo espírito modernista, mas já em um viés estritamente intelectual, a geração conhecida como "Grupo Clima" buscou escrever a "História" das diferentes modalidades artísticas no Brasil (a literatura, no caso de Antonio Candido; o teatro, no caso de Décio de Almeida Prado; o cinema, no caso de Paulo Emílio Salles Gomes; as artes plásticas, nos casos de Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza). Entretanto, a geração "Clima" não escreveu uma História da Música praticada no Brasil. Este esforço foi feito, no caso da música erudita, por musicólogos oficiais, como Vasco Mariz, ou, no caso da música popular, por jornalistas boêmios, como Vagalume e Mariza Lira - em ambos os casos, destituídos do espírito crítico que orientava as "Histórias" que o "Grupo Clima" estava escrevendo para as outras formas artísticas, e em condições muito precárias. Por que a geração de "Clima" não escreveu uma História da Música no Brasil? Quais especificidades dessa linguagem não permitiram que essa História fosse escrita? Partindo do diagnóstico feito nos anos 70 por José Miguel Wisnik (orientando de Antonio Candido à época) sobre a impossibilidade de um "sistema" (conceito de Antonio Candido em "Formação da literatura brasileira") musical erudito no Brasil, deslocando o eixo do problema para a música popular, a comunicação pretende esmiuçar as dinâmicas sociais que estavam envolvidas no seio desta linguagem (especialmente no caso do Rio de Janeiro, por meio do samba), para buscar aferir quais conceitos e tipologias das "Histórias" escritas pela geração "Clima" são aplicáveis ou não à música popular, bem como compreender as razões pelas quais a primeira História da Música Popular no Brasil sob viés crítico, foi escrita por um jornalista continuador da tradição dos já citados Vagalume e Mariza Lira, José Ramos Tinhorão, cuja trajetória se fez de fora da Universidade. Quem sabe, a partir daí, e da bibliografia produzida nos últimos anos na Universidade, possa ser possível conceber uma História da Música Popular que conecte espírito crítico modernista ("Clima") às especificidades da música popular praticada no Brasil (Tinhorão).

Palavras-chave: Música popular; Arte Moderna; Antonio Candido; Sistema; José Ramos Tinhorão.

Pelos corredores do Departamento de História da Universidade de São Paulo, circula a anedota de que, ao nomear sua tese de doutorado com o título de "Literatura como Missão", Nicolau Sevcenko fazia junto a isso uma piada irônica sobre os poucos estudos historiográficos do Brasil na área da cultura. Segundo essa blague, na historiografia brasileira, o que imperava era na verdade a "*literatura como omissão*". Como estou vindo deste mesmo Departamento - e em que

⁵ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

pesem todas as críticas possíveis e muitas vezes justas quanto ao *uspcentrismo* de quem vem de lá - vou tentar apresentar neste trabalho alguns caminhos de investigação que partem desta díade *Missão/Omissão*, vistas em perspectiva dupla: possíveis porquês da “omissão” e explicações metodológicas para a “missão”, sempre tendo em mente a escrita de uma história social da cultura brasileira.

Farei isso a partir da forma cultural na qual, a meu ver, a omissão foi mais visível, bem como a missão é mais escancarada: a música popular. É que a música popular - por definição aquela que está *fora* do registro clássico das artes, em nível de inteligência e reflexão - permeia o “cotidiano de forma permanente, às vezes de maneira quase imperceptível” (MORAES, 2000, p. 204). Em um país de maioria iletrada, e uma vez que seu material é o som e não a palavra para ser lida, acresce-se a este fato outro: ela é a linguagem cultural de mais fácil acesso aos subalternos, que dominam de maneira informal, intuitiva e profundamente ligada a funções cotidianas, sua matéria, a musical. Talvez já daí possamos ter um ponto de partida do que há de específico na escrita da História da Música Brasileira, desde um ponto de vista crítico.

Um primeiro passo: a escrita da História na geração “*Clima*”

No que diz respeito à escrita da História das formas culturais do Brasil, é certo que essas tentativas derivam de há muito tempo, tendo entretanto sido escritas na forma de grandes inventários da cultura da Nação, vetor de análise e exortação das qualidades culturais do país. Nisso, o processo não se difere muito daquele visto no momento de surgimento da historiografia moderna na Europa do século XIX - com a particularidade de ter sido feita, ao menos aqui, por jornalistas, críticos, curadores, e até mesmo artistas. Imperava, nestes momentos iniciais, o *esforço historiográfico empenhado na construção oficial da Nação*.

Por outro lado, uma atitude de historicização da cultura brasileira desde um viés crítico, que adentra às contradições das formas ao mesmo tempo em que está empenhada na construção nacional, só pôde ser vista como escola a partir do Modernismo, que o inicia ainda na década de 1920 por meio das diversas revistas do movimento, como *Klaxon* e *Verde*. Seus esforços, entretanto, ainda visavam mais a produção de arte - e de instituições que permitissem produzir arte, a partir da década de 1930 - que a produção de crítica ou história da cultura. Este processo a partir do primado da inteligência foi a tarefa que tomou para si - enquanto a tarefa de fazer crítica e história crítica das formas culturais brasileiras - a geração lançada a partir do grupo da Revista

Clima, fundada em 1941 por jovens estudantes da Universidade de São Paulo, por sua vez existente enquanto tal desde 1934. Era o momento de um *esforço historiográfico empenhado na construção crítica da Nação*.

Um de seus membros, o crítico literário Antonio Candido sintetiza em dois pontos os significados do grupo de *Clima*: i) o interesse pelo Modernismo “como atitude mental” (e não como “criação de uma linguagem renovadora”) (CANDIDO, 2023, p. 159); ii) o fato de *Clima* “ter sido a primeira manifestação, no terreno da crítica e do movimento das ideias, da nova mentalidade definida pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo” (idem, p. 168). Uniam-se, então, em *Clima*, a postura mais liberta do Modernismo e a ambição de produção de conhecimento a nível científico, que marcava seu *locus*. E aqui, cabe situar bem o que orientava intelectualmente este *locus*, quer seja, a Universidade de São Paulo: fundada na esteira da oposição paulista a Getúlio Vargas, este ambiente guardava algum “distanciamento em relação a um projeto amplo, nacional-popular”, pendendo a uma vertente de pensamento “crítico-liberal”, que virá junto do vento arejado do Modernismo paulistano dos anos 1920 (BOSI, 2014, p. 39). Desta mistura de postura livre, crítica, mas que não deixava de conter um projeto - paulista - para o Brasil, sob verniz científico, originou-se *Clima*, cabendo por fim lembrar que a vida universitária à época - como também a vida crítica - era espaço num geral restrito às elites urbanas e suas cercanias sociais.

Na estrutura de *Clima*, apareciam estudos de maior fôlego, bem como havia seções de crítica para as diversas linguagens culturais - Antonio Candido era o responsável pela dedicada à Literatura. Dentre estas, havia uma seção dedicada à música, cujo titular era o então estudante do curso de medicina Antônio Branco Lefèvre. Segundo Antonio Candido (2023, p. 167), a seção de música de *Clima* era engajada na “necessidade de renovar a pesquisa e a execução”, bem como no destaque das “tendências renovadoras, apoiando o movimento ‘Música viva’⁶ e satirizando o apego à tradição”. Para o problema que estamos tentando apresentar aqui, é interessante notar o que surge nesta seção logo na primeira edição de *Clima*. Apresentando o estado da música no Brasil naquele momento (maio de 1941), Antônio Branco Lefèvre diz:

Qualquer pessoa que se disponha a escrever sobre música no Brasil encontrará uma grande dificuldade, decorrente da escassez de literatura a respeito. É preciso limitar-se quase exclusivamente às críticas dos jornais e estas nem sempre são o que deveriam ser [...]. Há porém documentos excelentes como as

⁶ Fundado em 1939, sob a liderança de Hans-Joachim Koellreutter, o grupo Música viva era orientado pelas intenções vanguardistas da Segunda Escola de Viena - a do atonalismo e dodecafonismo de Arnold Schönberg e Alban Berg. Dentre seus membros estavam Guerra-Peixe e Cláudio Santoro.

críticas feitas em 1930, por Mário de Andrade, reunidas no volume “Música, Doce Música”, e que são perfeitamente suficientes para podermos fazer um juízo seguro do grande progresso que realizamos nos últimos dez anos (LEFÈVRE, 1941, p. 120 - 121).

A passagem expressa, então, de qual música fala *Clima*, e qual é o eixo que orienta sua atividade crítica. Seu campo - atinado com o caráter apresentado anteriormente do *locus* de *Clima* - é o da música de concerto, ainda assim carente de bibliografia especializada, refém de críticas de jornal extremamente precárias, e da velha historiografia, de interesses diversos daqueles do grupo de *Clima*. Já o que orienta a reflexão sobre a música brasileira é o pensamento de Mário de Andrade, do que podemos dizer que a seção de Música em *Clima* é um filão da nova face que Mário conferia, à época, ao estudo da música no Brasil, dentro da agenda do Modernismo. Não à toa, no mesmo texto, Lefèvre criticará os programas radiofônicos dedicados à música de concerto por sua fragilidade curatorial, aliada às tensões próprias do mundo comercial do rádio, oposto ao da música de concerto. Ele também exortará a música erudita feita à época por compositores brasileiros, como Villa-Lobos, afirmando que essa necessita ser mais conhecida e escutada em seu próprio país (idem, p. 119 - 122).

Sintetizando por hora o programa ideológico defendido por Mário de Andrade para a música brasileira, apenas a título de compreender melhor as orientações de *Clima* na área musical, podemos dizer que seu horizonte é o de “fazer a composição erudita beber nas fontes populares, *estilizando seus temas*, imitando suas formas, em suma, incorporando sua técnica” (WISNIK, 1983, p. 143). Com isso, o produto seria a criação de uma forma de caráter nacional, erudita, na qual “o popular estaria valorizado na medida em que iria oferecer a matéria-prima para se esboçar os traços gerais da identidade brasileira” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169). Entretanto, este popular é sobretudo aquele pertencente ou ao mundo rural *stricto sensu*, ou a situações urbanas em que o ambiente rural ainda é presente, havendo maior reticência, no pensamento de Mário de Andrade, ao popular dos grandes centros urbanos, que em seu ímpeto modernizador afetaria a constituição do espírito nacional em suas matérias musicais. Nas suas palavras,

... não se deverá desprezar a documentação urbana. [...] Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (ANDRADE, 2006, p. 134).

Em resumo, a síntese desejada por Mário de Andrade era aquela a ser expressa em uma forma musical erudita e brasileira, na qual esta presença brasileira seria obtida por meio dos materiais da cultura popular, especialmente a rural. Neste esquema, *o povo participaria da música brasileira na condição de tema ou de fonte*. Nisso, certamente poderemos encontrar já de saída uma primeira especificidade do problema da música no Brasil, capaz de dar pistas a uma das perguntas deste trabalho: o porquê da geração de *Clima* não ter escrito uma História crítica da música brasileira. É que para além do já exposto, o pensamento de Mário de Andrade orientou a escrita da História da Música Brasileira a um nível basilar, e fez escola não sob os pressupostos do grupo de *Clima*, mas por meio de um grupo de folcloristas, dentre os quais a mais conhecida foi Oneyda Alvarenga. Ao tempo da São Paulo de *Clima*, era este grupo que estava ocupado de inventariar a música brasileira, pensando seus materiais popular a nível folclórico, enquanto subsídio a uma elaboração erudita. Neste ponto, abre-se a possibilidade para uma discussão que está além do escopo deste trabalho: aquela que vise uma *crítica à ideia de folclore* - discussão essa certamente necessária, sobretudo para pensar o lugar do popular em nossa questão, esse que é, também, um dos pontos centrais da resposta à nossa pergunta-motriz.

Exposto que estas são as condições em que a geração *Clima* avaliava o problema da música no Brasil, bem como o do ato crítico e da escrita de uma História crítica da música no Brasil, passemos a outro momento da trajetória intelectual de seus membros. É que sendo uma revista de jovens estudantes, *Clima* flagrou a hora em que eles anunciavam a que vinham na vida intelectual, mas não foi já ali que vimos surgir os melhores resultados de suas produções. No que tange à escrita de uma História das linguagens culturais as quais se dedicavam, ela se desenvolveu sobretudo a partir dos anos 1950, destacando-se respectivamente nas artes plásticas, no cinema, e na literatura, as obras *Barroco Mineiro*, de Lourival Gomes Machado (2010); *Humberto Mauro*, *Cataguases*, *Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes (2025), e *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (2014). Porém, como dito, a geração *Clima* não escreveu uma História (crítica) da música brasileira.

Como vimos, certamente, um vetor de explicação para este fato consiste na obra de Mário de Andrade, a qual, de alguma forma, teria se encarregado de escrever Esta História. Entretanto, ainda conforme visto, no projeto de Mário entravam três eixos identificados com o Modernismo pioneiro dos anos 1920: i) o estudo e a catalogação das manifestações da cultura popular brasileira, sobretudo a rural-folclórica, a exemplo do que foi feito na Missão de Pesquisas Folclóricas; ii) a estruturação de instituições culturais capazes de elaborar e seguir uma agenda de

política cultural, a exemplo do Departamento de Cultura de São Paulo, fundado e comandado por Mário; iii) a atuação, enquanto intelectual público, como orientador da cultura erudita brasileira, seja por meio da crítica de jornal seja pela orientação de compositores, ou ainda por meio de trabalhos intelectuais cuja finalidade última era também essa. (Numa nota à parte, creio que o referido pensamento folclorista derivado de sua atuação esteja articulado, sobretudo, aos dois primeiros tópicos, enquanto que o grupo de *Clima* se via mais identificado com o último ponto).

Como a geração de *Clima* atuava às margens do poder político direto, pelas contingências já citadas, isso permitiu que as “Histórias” escritas por seu grupo fossem mais distanciadas e com maior ambição de totalidade, inscrevendo a cultura nacional - em seu projeto de elite - no cotejo com a universal. Foi com este interesse que Antonio Candido estudou a *Formação da literatura brasileira*; um livro, segundo ele, que constitui “uma ‘história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura’” (2014, p. 24). Seu agente unificador, a nível conceitual, é a noção de “sistema”, válida para aferir o momento em que estaria formada a literatura brasileira; a tônica, entretanto, se insere neste movimento de compreender a agência das elites brasileiras (os brasileiros de fato da passagem de acima) em sua busca por uma literatura nacional. Esta lente faz com que Antonio Candido possa desde o início definir a literatura brasileira das origens enquanto “uma literatura empenhada”, uma vez que, sendo atributo das elites da então colônia portuguesa, ela era “parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los” (idem, p. 28), tendo como elemento de comparação a literatura europeia, na qual se espelha.

Vale matizar, entretanto, que a forma à qual Antonio Candido dedica sua atenção é uma forma literária, portanto submetida à palavra escrita, à leitura e à alfabetização, elementos que não compunham o cotidiano da Colônia e, posteriormente, da jovem Nação, o que cria de início um primeiro empecilho para a penetração nacional desta literatura que se quer... nacional. Para além disso, seu esforço algo “missionário” (ibidem) na constituição de uma cultura nacional à altura daquelas da tradição europeia, que almejava espelhar, lhe dava dimensão de “fidelidade documentária ou sentimental” (idem, p. 29), carecendo da “coragem ou espontaneidade do gratuito” da já madura literatura da civilização (ibidem). Esta situação, para além de reforçar o caráter provinciano da literatura brasileira em formação, diminuía as forças de uma imaginação capaz de expressar, de fato, as condições em que se realizavam a vida na Colônia e posteriormente, com a Independência política, no país. Creio que estas informações, de ordem formal e não ligadas diretamente à escrita histórica destas formas são importantes aqui pois já

indicam de saída as limitações desta literatura enquanto representação nacional - e tateiam, na retaguarda, o porquê da música ser uma forma de maior interesse para que tais intentos fossem atingidos (ainda que, é importante frisar, a nacionalização da literatura não pode ser confundida com sua popularização, uma vez que, é sabido, o povo não ocupava lugar ativo nos projetos nacionais das elites brasileiras).

Como citado, para Antonio Candido a literatura brasileira está formada quando está instituído um sistema literário, o qual, por sua vez, existe quando se vê estabelecido, enquanto “aspecto orgânico da civilização”, a articulação entre um conjunto de produtores (“autores”) e um conjunto de receptores (“público”), mediados pelo mecanismo transmissor da “obra” (idem, p. 25). Entretanto, para que se assegure a manutenção desta engrenagem, é preciso um quarto elemento, “uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações” (idem, p. 27), de tarefa também da inteligência e da crítica. No esquema armado por Antonio Candido, isso se colocaria enquanto realidade, no Brasil, a partir da década de 1880, com o advento do realismo em sua manifestação máxima por aqui, expressa na segunda fase da obra de Machado de Assis, inaugurada por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Se a forma literária brasileira nasce neste momento, o que dizer da forma musical brasileira? Para Mário de Andrade, conforme visto, ela ainda não era realidade em seu tempo, o que justificava seu esforço de vida para encontrá-la. Ocorre que há uma particularidade da música brasileira que se colocava para além dos projetos estéticos do Modernismo, no mais orientados pelo Modernismo europeu. Uma particularidade, por fim, que provavelmente explica o não-olhar da geração de *Clima* para a música, bem como sugere, a nível futuro de suas tentativas de interpretação, a possibilidade de uma redefinição - ou ao menos de uma expansão - do significado do Modernismo no Brasil (e do próprio Brasil Moderno em questão nestas estéticas). Passemos a ela.

Entreato: a especificidade da música no Brasil

Em um texto de 1979, cujo objetivo era realizar uma análise da música brasileira durante a década que se encerrava naquele ano, José Miguel Wisnik formalizou diretamente esta especificidade da música brasileira, partindo dos mesmos pressupostos acima apresentados de Antonio Candido (de quem era orientando de doutorado na ocasião). Segundo Wisnik, “no Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (WISNIK, 2004a, p. 177).

Nestas condições, *algo* no esquema de Antonio Candido para o estudo da literatura brasileira não se aplicaria, por questões históricas, à música. E por quê? Parece haver dois caminhos para responder a esta pergunta.

O primeiro deles trata de algo que podemos nomear como o *ponto precário da cultura brasileira* (RAMOS, 2019, p. 19), e que se refere, na resposta à pergunta, ao campo restrito da música erudita brasileira. Apenas a um nível de rascunho, tome-se a título de exemplo deste estado a análise empreendida por Rodrigo Naves em seu livro *A forma difícil* (2011), no qual analisa, afinado com o tema da “formação”, as artes plásticas/visuais brasileiras - em suas palavras, uma forma em relação a qual “talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública” (p. 16). Pensando em uma forma artística que costuma existir com considerável *autonomia* em relação à vida e ao mundo do cotidiano - e que o expressa, portanto, sempre com também considerável *distanciamento* - Naves diagnosticará nas artes plásticas/visuais brasileiras uma “*dificuldade da forma*”, que “perpassa boa parte da melhor arte brasileira” (idem, p. 27). No limite, trata-se da dificuldade em haver uma forma autônoma e distanciada nas condições do sistema artístico de um país periférico como o Brasil, nascido sob o primado da mercadoria. Isso certamente indica também os empecilhos que as especificidades nacionais causam quando se intenta estudar as artes - geralmente de elite - feitas no Brasil de olho no que se faz ao mesmo tempo no “primeiro mundo”, a exemplo de Antonio Candido. Daí a necessidade de situar uma originalidade cultural brasileira *per se*.

Ainda segundo Naves, quando a forma consegue vencer suas dificuldades e se colocar para jogo de maneira autônoma, ela surge como uma “*forma difícil*” (idem, p. 29), cuja força estética deriva de uma “indefinição radical” (idem, p. 36) e que terá como resultado o aparecimento de outra dificuldade: a de sua penetração pública. Naves faz tais considerações de olho nas artes plásticas/visuais que surgem a partir da crise do Modernismo, e creio que muitas de suas análises também sirvam para pensarmos a situação que a música erudita vem ocupando na cultura brasileira ao longo dos anos, indicando a dificuldade de formação de um sistema. Neste esquema, se pensarmos nos momentos de formação da música brasileira, encontraremos o instinto de nacionalidade articulado com o desejo de inclusão dela no *rol* das artes internacionais, como nos momentos de formação da literatura brasileira (pensemos em Carlos Gomes). No entanto, se olharmos para o momento em que se tenta dar por formada a música erudita brasileira - ao tempo do Modernismo de Mário de Andrade - teremos de lidar com outro ângulo da especificidade da música brasileira: a música popular - o segundo caminho.

Em seu conhecido estudo “A Revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido, ao oferecer um panorama da cultura brasileira no momento de uma intensificação do processo de modernização do país, e após analisar especialmente o lugar da literatura modernista neste processo, deixa ao final dele uma observação quanto à música popular nos anos 1930. Comparando-a com o movimento de ida aos temas sociais (e portanto articulados à ideia de “povo”) que se viu por parte dos escritores modernistas, Antonio Candido enxergará na música popular de então “um processo equivalente de ‘generalização’ e ‘normalização’, *só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores*” (CANDIDO, 2017a, p. 240. Grifos meus). Referindo-se então a uma forma cultural que se apresenta em sistema naquele momento, como expressão da realidade nacional, o que a diferencia é seu caminho inverso ao da arte brasileira em geral: se esta última ia de cima para baixo, a música popular vem de baixo para ir acima⁷. Ainda segundo Candido, este momento na década de 1930 constituiu “o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 1960” (ibidem) - feita a ressalva de que esta música popular dos anos 1960 já não vinha de baixo para cima, e sim de cima para baixo, isto é, dos intelectualizados que irão compor a Bossa Nova e, posteriormente, a MPB (Música Popular Brasileira), elaborando materiais musicais populares sem a pretensão de música erudita (SANDRONI, 2004)⁸.

Deste ponto, temos então que, *caso tenha se formado um sistema musical brasileiro, ele se formou na música popular*. E, daí, passamos a ter duas implicações para nosso estudo, uma vez tendo em mente esta especificidade da música popular brasileira - uma a nível deste sistema formado em registro popular; outro, a nível dos intelectuais que, em seu desejo de ter uma música brasileira, viram surgir à revelia outra, igualmente brasileira. Como que continuando seu diagnóstico de 1979, José Miguel Wisnik fez nova consideração sobre o tema em um texto de 2004 sobre a música na obra de Machado de Assis. Comentando o lugar social que passava a ocupar a polca e o maxixe na sociedade carioca das décadas de 1870 e 1880, bem como o mercado de venda de partituras de maxixes que se consolidava, Wisnik afirma que “a polca tinha se incorporado, a essa altura, a um sistema de autores, obras e público, e que se realimentava velozmente de sua própria vendabilidade e familiaridade” (WISNIK, 2004b, p. 34). Nos termos que estamos expondo, o sistema musical brasileiro teria se formado, então, desde um ponto de vista popular e mercadológico, na passagem da polca ao maxixe (voltaremos ao tema adiante).

⁷ Para uma análise deste processo nos termos deste trabalho, ver TINHORÃO, 2012, p. 93 - 112.

⁸ Agradeço a Lucas Paolillo a ênfase neste trecho do texto de Antonio Candido.

Se a realidade então é esta, que faz o intelectual diante ela? Seu projeto intelectualizado, empenhado na construção nacional - e de uma cultura nacional - ainda era possível? Este impasse povoou todo o modernismo musical brasileiro, e, sintetizando grosseiramente o argumento de Wisnik em um texto todo dedicado a isso (idem, 1983), o que se viu diante este impasse foi uma música popular urbana se desenvolvendo rapidamente, “à feição do popular” (ANDRADE, 2006, p. 134). Um processo que vai na contramão dos interesses de intelectuais como Mário de Andrade, como visto, mas que é aceito no mercado, que é dinâmico como esta música, conferindo outra especificidade à música brasileira: sua dimensão comercial. Assim, a música popular da década de 1930 saudada por Antonio Candido na passagem supracitada, tem embutida em seu movimento de vir de baixo para cima uma consequência de sua dimensão comercial: o horizonte da ascensão social (cf. TINHORÃO, 2012, p. 93 - 112).

Enquanto isso, o intelectual tentará, em um primeiro momento, a forma musical erudita (em nosso trajeto: Mário de Andrade, revista *Clima*), correndo ao Estado para disciplinar o “povo” em seu ímpeto de música “comercial” e para dele surgirem as condições capazes de permitir essa forma (WISNIK, 1983 - a análise de Wisnik trata de Mário de Andrade e de Villa-Lobos; como visto, a geração de *Clima* não participa do processo a nível das instituições políticas). Constatada a impossibilidade desta forma em sistema (cf. WISNIK, 2004a), o “triunfo avassalador da música popular nos anos 1960” (CANDIDO, 2017a, p. 240) virá justamente de intelectuais, agora abertos não só às tradições, mas também às formas populares - sem perder de vista as eruditas -, em uma espécie de *mea-culpa* intelectual. Se disso surgirá, como visto, a MPB, talvez seja possível dizer também que com isso surge um *sistema dentro do sistema* da música brasileira, criando “a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos ‘brega’ [...], e a música ‘intelectualizada’...” (WISNIK, 2004c, p. 207 - 208).

Um segundo passo: os antigos historiadores da música popular

Se o que expusemos até o momento nos faz pensar em algo não muito distante ao grau zero de uma escrita da história da música brasileira que levasse a cabo o paradigma da formação e do sistema, é preciso entretanto matizar melhor nosso esquema. Conforme dito, a geração de *Clima* - que formulou tais paradigmas, na figura de Antonio Candido - tinha como meta instaurar uma *escrita histórica empenhada na construção crítica* do Brasil, ao oposto da *escrita histórica empenhada na construção oficial* do imaginário nacional. Se podemos reconhecer na obra de José Miguel Wisnik,

como visto na seção anterior, uma tentativa de equalizar tais procedimentos com as condições efetivas da música brasileira, a análise quanto à escrita da História da música brasileira não poderia deixar de nos levar ao outro lado da equação: a historiografia tradicional sobre a música popular. Sim, ela existiu; porém em situações ligadas à precariedade, ao cotidiano, e ao registro da precariedade deste cotidiano em nível cultural/musical. Por isso, ela surgiu em meio a jornalistas cariocas - entre a boêmia e o folclore -, no que podemos incluir mais uma camada a nossa discussão: *Clima* é paulistana, enquanto a música popular a que se refere Antonio Candido em “A Revolução de 1930 e a cultura” é sobretudo carioca.

Vale lembrar que o “popular” carioca de então descende diretamente, e sobretudo, das condições sociais herdadas da escravidão. Sendo capital do país à época, a música carioca deste período muitas vezes se confundiu com a própria Música brasileira, no que, é certo, se perde de vista as outras realidades nacionais existentes então, mas certamente se tem bom termômetro do que surgia enquanto novo e moderno na cena musical do país. Acresce-se a isso, ainda, o que já tentamos matizar até aqui com relação à música popular: em um país de maioria iletrada, à época, a música popular “está muito mais próxima de setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências” (MORAES, 2000, p. 204). Neste sentido, a música popular é também forma de expressão destes grupos marginalizados, no que temos outra camada de sua especificidade, uma vez que - usando um vocabulário caro ao samba - *o sujeito diz consigo, em transitividade, e não sobre o outro* (SODRÉ, 1998, p. 52).

Foi sob essas condições específicas do Rio de Janeiro que jornalistas como Almirante, Mariza Lira e Vagalume começaram a desenvolver os primeiros estudos dedicados à música popular urbana do Brasil, também a partir da década de 1930. O esforço destas obras é relativamente próximo daquele que se via, por exemplo, nas historiografias oficiais da música erudita brasileira, como a “História da Música no Brasil”, de Vasco Mariz (2012). Entretanto, elas lidam com uma realidade muito distinta daquela da música erudita, estando em diálogo com as situações específicas, no limite, do “povo” brasileiro (ou carioca, neste caso). Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, esta historiografia possuía três linhas mestras: “a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra” (MORAES, 2000, p. 206); a centralidade na obra de arte, entendida “fora do tempo e da história” (idem); e o foco de “suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma

temporalidade própria e estruturas modelares ‘perfeitamente’ estabelecidas” (idem), com caráter evolutivo, isto é, com gêneros que “se sucedem em ritmo progressivo e parecem ter vida própria independentes do tempo histórico” (idem)⁹.

Forçando um pouco a mão no argumento, talvez possamos dizer que esta historiografia era uma historiografia que não trabalhava, no limite, com História enquanto a passagem do tempo histórico, bem como estava desconectada dos processos sociais que englobavam, historicamente, a música popular. Muito provavelmente por isso, ela tem pouca força crítica e não estabelece bons diagnósticos de época que visem a uma totalização do tema por dentro dos processos em que estão inseridos. E, encaminhando então nosso argumento para conclusão, conseguimos explicar porquê José Ramos Tinhorão constituiu-se no “mais importante historiador da música popular urbana do país” (idem, p. 219): é que a partir de sua obra os “impressionismos” e a “biografia” (idem) deixaram de ser o eixo condutor da historiografia da música popular brasileira, passando a se privilegiar “as contradições que geram o fato cultural” (RODA...) dentro de um processo histórico.

O passo de José Ramos Tinhorão

Grosso modo, quais os ganhos obtidos na escrita de uma histórica crítica da música popular brasileira a partir da obra de José Ramos Tinhorão? E quais pontos de sua obra permitem identificar as especificidades desta forma cultural na realidade brasileira? Caso fôssemos seguir à risca a escola de estudos culturais inaugurada pelos termos de Antonio Candido já apresentados, talvez não conseguíssemos encontrar um mínimo denominador comum entre essa e os trabalhos de José Ramos Tinhorão - uma vez que a primeira *procura nas formas* culturais os indícios de um processo social maior; nas palavras de Antonio Candido, “estou interessado em saber como o externo se transformou em interno” (CANDIDO; TAVARES, 2021). Como Tinhorão provém do mesmo meio do qual saíram os historiadores tradicionais da música popular, também é certo que ecos daquela produção permaneceram em sua obra, com o acréscimo de um marxismo empenhado em *desmascarar*, por meio da polêmica, as contradições que a especificidade da música no Brasil produz. Nestes termos, segundo Manoel Dourado Bastos, os fundamentos-base da obra de Tinhorão consistiriam em definir conceitualmente e politicamente o conceito de “povo” - desde a música popular, por sua especificidade apontada na

⁹ Para uma análise em pormenores desta historiografia tradicional, ver MORAES, 2020.

realidade brasileira -, bem como a “definição de estratégias para que os intelectuais se articulassem com este, teórica e praticamente” (BASTOS, 2011, p. 302).

Nestas condições, um primeiro ganho que a produção de Tinhorão conferiu aos estudos da música popular no Brasil diz respeito, no limite, à própria condição do intelectual no país - especialmente ao lidar com uma linguagem cultural na qual o projeto das elites não logrou sucesso, justamente pela afirmação de uma produção popular. Isso certamente nos leva de volta a uma questão já ensaiada ao longo deste texto, e que diz respeito às idas e vindas de um processo que queira mediar os esforços críticos do Modernismo - neste caso, um Modernismo de elite - com o registro popular da época, também moderno, mas assentado em outras bases. Embora parasse na constatação das contradições, a obra de José Ramos Tinhorão, ao conseguir olhar para elas, certamente avançou nas possibilidades de estudo para os nós que se armam quando o registro popular entra em contato com o registro intelectual - o que, no caso da música popular praticada no Brasil, se torna a ordem do dia com a Bossa Nova e, daí, com a MPB.

Embora guarde algo a nível de projeto político empenhado (o que no mais também existia no desejo dos brasileiros em ter uma literatura [CANDIDO, 2014, p. 24]), porém a nível popular, a “Apresentação” de Tinhorão a seu primeiro livro sobre a música popular, *Música popular: um tema em debate* (2012), ainda faz pensar à luz do que expusemos:

enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura socioeconômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais “adiantadas” (as requintadas harmonizações dos sambas nossa-nova, por exemplo). (TINHORÃO, 2012, p. 14)

Da passagem podemos extrair ainda outro ponto em que a obra de Tinhorão oferece um passo novo para a escrita histórica da música popular no Brasil, e a partir do qual um paralelo com os pressupostos de Antonio Candido passa a se colocar de maneira mais próxima. É que caso um sistema musical tenha se formado - e tenha se formado na música popular -, passa a ser preciso buscar nestes materiais populares indícios de sua conformação à realidade nacional - especialmente quando se tem em mente que pessoas do estrangeiro, e não autóctones, constituíram o grosso das populações que vieram fazer o Brasil. Assim, vindas de fora, com elas vêm também as tradições culturais e artísticas de suas origens, como nosso comentário sobre a *Formação da literatura brasileira* quis apontar. Se, para Antonio Candido, do ponto de vista da obra, uma forma literária brasileira foi encontrada na segunda fase de Machado de Assis, onde se encontrou uma forma musical brasileira?

Escrevendo antes do “Machado Maxixe” de José Miguel Wisnik (2004b), Tinhorão havia já na década de 1970 encontrado no maxixe “o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil” (TINHORÃO, 2013, p. 71). Nos termos de Tinhorão, o maxixe enquanto música deriva de dois fatores: i) a aclimação da polca, gênero musical europeu, à realidade da música carioca, por meio das interpretações que os grupos de choro progressivamente foram fazendo dela até obterem um resultado que já não era mais cá como na Europa, uma vez que ela já se encontrava submetida a “certas constâncias do ritmo brasileiro” (idem, p. 74); ii) a necessidade de uma música para acompanhar a dança do maxixe, que surgia promíscua e faceira na expressão de grupos marginalizados que habitavam o bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro (idem, p. 77).

Nestas condições, e segundo Tinhorão, uma primeira forma musical brasileira teria surgido entre as décadas de 1870 e 1880 (enquanto Carlos Gomes compunha seu *Il Guarany*) a partir de uma *sedimentação de valores populares brasileiros em uma forma estrangeira*, bem como com por uma *função prática no cotidiano* (BASTOS, 2011, p. 294). A partir daí - e retornando ao sistema não formado na música erudita brasileira (cf. WISNIK, 2004a, p. 177) -, talvez se abra um leque de questões para pensarmos o lugar social e o lugar estético que a música - e em seu maior contingente, a música popular - ocupa na realidade brasileira, bem como suas diferenças (a nível mais profundo) em relação às outras realidades artísticas do país. Muito provavelmente, daí poderemos concluir que, se as artes plásticas/visuais são aquelas com “menor penetração pública” (NAVES, 2011, p. 16) no país, a música popular é aquela que mais permeia nosso cotidiano (MORAES, 2000, p. 204). A partir destes termos, o passo historiográfico de Tinhorão passa a representar, também, algo para além do mero estudo da música popular, mas também um estímulo para o estudo do próprio Brasil e de sua realidade popular, sabendo que, historicamente, essa é das maiores lacunas na tradição dos estudos desenvolvidos a partir da Faculdade de Filosofia da USP, da qual *Clima* se originou.

À guisa de conclusão: a força da música popular, o beco dos intelectuais

O que expusemos aqui não significa que a geração de *Clima* não pensou os grupos marginalizados - mas significa que as limitações da forma como fez precisam ser apontadas e discutidas, uma vez que parecem indicar, ao menos enquanto horizonte político, que a abertura destes eruditos ao popular não logrou resolver os problemas que seus próprios estudos

diagnosticaram. A título de exemplo, vale lembrar do próprio Antonio Candido, em cujo doutorado - em Sociologia - estudou justamente um grupo popular: os caipiras (2017b). Uma boa consideração das limitações destes estudos e do próprio horizonte político da Faculdade de Filosofia da USP de então, dentro do quadro geral dos intelectuais empenhados na construção nacional, foi apontada por Alfredo Bosi:

que esperança ela deu, ou podia ter dado, àqueles que ela estudava tão exemplarmente? Aos homens da fábrica, aos homens do mundo caipira, aos marginais das favelas, aos migrantes da periferia, aos pretos discriminados, aos índios (sic) acuados, a não ser o prognóstico realista de que todos estavam condenados à urbanização sociopática, à mais-valia, à alienação, à miséria, à morte. A ciência, obtida com tanto labor, duplicava afinal com o signo da sua autoridade o senso comum do homem oprimido que vê nos males do presente *o triste mas fatal preço da civilização* que, no caso vertente, se confundia com um subproduto do desenvolvimento capitalista. *A atitude moral que enformava, então, os trabalhos universitários, gostaria de que esse preço não fosse tão alto, mas não podia ir além de um piedoso voto.* (BOSI, 2014, p. 40. Grifos meus).

Espero que a esta altura seja possível compreender que o trecho de Bosi como que pedia um passo novo aos intelectuais - e que ele veio, a meu ver, nos estudos sobre a música popular, não destes intelectuais, mas de outro, de cena distante: José Ramos Tinhorão. Por fim, vale lembrar um raro trecho de Mário de Andrade sobre a música popular, em cujas contradições (do autor e do objeto) parecem se condensar as *missões*, as *omissões* e as *contradições* deste objeto mirífico chamado música popular brasileira, bem como as de quem quer pensá-la desde um ponto de vista histórico:

... me falta principalmente aquella necessária dose, não sei se de malandragem ou de carioquice... [...] E como é triste o samba!... As marchinhas serão talvez de toda a nossa cantoria carnavalesca, as únicas que conseguem uma verdadeira alegria. [...] O samba é trágico, e principalmente lancinante. Se já a percussão muito aspera, glosada pelo ronco soturno da cuica, não tem disfarce que a allieve da sua violência feridora, não é della que deriva a especial tristeza do samba, mas da sua melodia. Principalmente na manifestação mais actual, com as suas largas linhas altas, seus sons prolongados, o samba é de uma identidade dramática, muitas vezes esplendida. [...] Assim é a tristeza actual do samba. *É possível que, dentro de poucos anos, mude de caracter, porque toda esta musica urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instavel e se transforma facil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessaria. E, no caso, o nosso carater nacional não definido, atravessado de internacionalismos e influencias estrangeiras fataes, seria essa necessaria tradição.* (ANDRADE, 1963, p. 279 - 282. Grifos meus)

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editoria Itatiaia, 2006.
- _____. Música popular. In: **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 278 - 282.
- BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão. *Tempos históricos*, vol. 15, 1º sem. 2011, p. 289 - 314.
- BOSI, Alfredo. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933 - 1974):** pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 35 - 50.
- CANDIDO, Antonio. **Teresina etc..** São Paulo: todavia, 2023.
- _____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: OurosobreAzul, 2017a, p. 219 - 240.
- _____. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro/São Paulo: OurosobreAzul/Edusp, 2017b.
- _____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Rio de Janeiro/São Paulo: OurosobreAzul/Fapesp, 2014.
- _____/TAVARES, Joana. O socialismo é uma doutrina triunfante. *Jacobin*, 12/05/2021. Disponível online em: <https://jacobin.com.br/2021/05/o-socialismo-e-uma-doutrina-triunfante/>. Acesso em: 10/06/2026.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- LEFÈVRE, Antônio Branco. Música. *Clima*, nº 01, São Paulo, maio/1941, p. 118 - 125.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000, p. 203 - 221.
- _____. **Criar um mundo do nada:** a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, nº. 39, 2000, p. 167 - 189.
- NAVES, Rodrigo. **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: todavia, 2019.
- RODA VIVA entrevista José Ramos Tinhorão**. TV Cultura, 03/04/2000. Disponível online em: https://rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm. Acesso em: 09/06/2026.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (Orgs.). **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **Pequena história da música popular:** segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: ___/SQUEFF, Ênio. **Música (O nacional e o popular na cultura brasileira)**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 129 - 191.

_____. O Minuto e o Milênio: ou, Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2004a, p. 167 - 196.

_____. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2004b, p. 15 - 105.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2004c, p. 197 - 211.

Jogos Históricos e a Representação do Fim de uma Comunidade Eclesiástica em *Pentiment* (2022)

Igor Giovanni Murta de Sousa

Mestrando em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

igormurta.s@gmail.com

Resumo: Jogos digitais vêm se popularizando por suas abordagens de representações históricas e são conhecidos como Jogos Históricos. O jogo *Pentiment* (*Obsidian Entertainment*, 2022) apresenta uma narrativa ficcional que ocorre na pequena cidade de Tassing e na abadia de Kiersau, situadas no sul da Baviera alemã durante o início do século XVI. Este artigo tem como objetivo entender como os monges e freiras da abadia de Kiersau lidavam com dois eventos considerados apocalípticos em seu microcosmo através da interpretação desses eventos como perigos enfrentados por essa comunidade. Para isso será feita uma leitura de algumas obras que constam na bibliografia utilizada pelos desenvolvedores na produção do jogo, que mostra *Pentiment*, mesmo sendo uma obra de ficção, comunica ideias gerais não apenas sobre o período escolhido, mas também sobre pensamento histórico e a produção de narrativas sobre o passado.

Palavras-chave: história; videogames; representação.

Introdução

O tema do fim do mundo é extremamente popular em narrativas da ficção, sejam elas ficções científicas, fantásticas e, para fins deste artigo, ficções históricas. Mas o que é o fim do mundo? o que é o fim dos tempos? O que significa essa ideia do fim quando se vive em um tempo de constantes mudanças políticas e sociais?

Este artigo tem como objetivo mostrar como o jogo *Pentiment* (*Obsidian*, 2022) apresenta o tema do medo da mudança e do fim de ciclos a partir de uma perspectiva micro-histórica, voltando o olhar para uma comunidade da abadia de Kiersau. Essa percepção, no entanto, não é o tema principal do jogo, mas sim uma percepção que foi gerada ao pensar sobre as escatologias cristãs e pensamentos sobre o fim do mundo, que podem ser relacionados com alguns eventos que ocorrem durante a história do jogo. Portanto este artigo é resultado de uma interpretação desses acontecimentos ficcionais que espelham meios e anseios encontrados na História, sobre a ideia do fim.

Pentiment é um jogo digital desenvolvido pela *Obsidian Entertainment*, dirigido por Joshua Sawyer e lançado em novembro de 2022. O jogo se passa na cidade de Tassing na Abadia de Kiersau, regiões fictícias na Baviera alemã durante o início do século XVI, em um recorte de tempo entre 1518 e 1543. Nele, acompanhamos dois artistas: Andreas Maler e Magdalene Druckeryn em investigações de misteriosos assassinatos e, consequentemente, do passado de sua cidade. O jogo conta com uma mecânica de diálogos e escolhas que alteram não apenas como os personagens controlados pelo jogador vão agir e se expressar, mas como podem mudar os rumos da narrativa, onde cada escolha tem consequências, sejam grandes ou pequenas.

Pentiment faz representações históricas em diversas camadas, desde seu local no tempo e espaço, até a arte gráfica, jogabilidade e narrativas, que levam em consideração a arte produzida no período. É também um jogo com uma base historiográfica firme, disponibilizada em seus créditos como referência bibliográfica, algo raro quando pensamos em jogos digitais¹⁰. A partir dessa bibliografia, podemos identificar elementos que ajudaram a construir o contexto histórico usado como base para a narrativa deste jogo. Obras como *A History of Illuminated Manuscripts* e Christopher de Hamel (1994) e *The Revolution of 1525* de Peter Blickle (1985) formam a base de pesquisa para discutir o estado das *scriptoria* monásticas e a produção de manuscritos no início do século XVI, assim como o contexto político e social das Guerras Camponesas em 1525. De Hamel também trabalhou como consultor histórico no desenvolvimento de *Pentiment*.

Ao analisar *Pentiment* como um objeto histórico, precisamos entender o que significa um jogo histórico. Este é um termo relativamente recente nos estudos históricos e nos estudos de jogos, segundo Chapman (2016, p. 16) define o estudo dos jogos históricos como “a análise de jogos que de alguma maneira representam o passado ou fazem um discurso sobre ele”. Esses jogos podem ser baseados em algum acontecimento histórico, em personagens que realmente existiram, em formas mais generalizadas da história — como a existência de uma civilização — ou em temas pan-históricos, nos quais diversas civilizações e culturas interagem através do tempo. Como podemos observar, *Pentiment* faz discursos desde a representação do passado a partir da interpretação dos desenvolvedores até em discussões sobre a escrita da história como uma mecânica dentro do jogo.

¹⁰ Temos conhecimento de poucos jogos que apresentam uma bibliografia em seus créditos. Geralmente, as referências constam nos manuais desses jogos, como no caso de *Simcity* (Maxis, 1989). Em seu canal do youtube (Joshua Sawyer, 2023), Josh Sawyer, diretor de *Pentiment*, comenta que o jogo *Darklands* (MicroProse, 1992) foi a inspiração para incluir uma bibliografia nos créditos finais.

Podemos observar a micro-história como a principal metodologia na pesquisa e desenvolvimento deste jogo. Essa abordagem, desenvolvida pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, busca entender um contexto geral a partir da investigação de casos, eventos, personagens e comunidades. Ginzburg (1991) utiliza do “paradigma indiciário”, método de identificação de indícios ou pistas, normalmente usados por médicos para identificar sintomas ou detetives para resolver crimes, de forma que a análise dos vestígios históricos possa levar a uma compreensão do passado. Josh Sawyer, diretor e idealizador de *Pentiment* nos explica que a micro-história foi importante para a delimitação do cenário de jogo: “[...] se pesquisa um recorte, um quadro. Você pesquisa tudo que cerca socialmente, politicamente, você pesquisa nas fundações do tempo. E depois apaga as linhas do quadro.” (Joshua Sawyer, 2023).

As questões do medo e do fim podem ser observadas em diferentes contextos no jogo. Esse trabalho fará um recorte específico para o caso dos monges e freiras da Abadia de Kiersau, uma comunidade que, durante os dois primeiros atos do jogo, se veem constantemente ameaçados pela sua dissolução, por diferentes motivos. Serão então analisados os contextos dessa abadia e da comunidade eclesiástica e das ameaças que afligem esses monges e freiras.

Um breve contexto

Kiersau é uma abadia beneditina, fundada em 1261 por Sabine Kiersau, uma nobre pertencente a família que governava as terras da região. O local fora o castelo dessa família e antes disso, um forte romano. A abadia foi construída após um incêndio no castelo e Sabine veio a ser a primeira abadessa. Algo interessante sobre Kiersau é ele ser um mosteiro duplo, ou seja, abrigava monges e freiras, que, ainda que dormissem em prédios separados, mantinham algum contato uns com os outros. Este é um dos primeiros problemas que Kiersau passava, pois, desde o II concílio de Nicéia em 787, foi proibida a criação de mosteiros duplos (Bateson, 1899). Dessa forma, a fundação de Kiersau podia ser considerada ilegítima e isso é um dos motivos do temor do abade e da priora, que não poupavam esforços para que o local não chamasse atenção indesejada.

Em 1518, data do início do jogo, Kiersau era governada pelo Padre Abade Gernot de Munique, junto da Priora Madre Cecília de Augsburg. A abadia era conhecida pela produção de manuscritos e por sua biblioteca, que em jogo, é citada ser a maior biblioteca da Baviera. Além disso, Kiersau também abrigava uma relíquia: a Mão de São Maurício, que ficava em um relicário

em um santuário nos terrenos do mosteiro. A renda de Kiersau era dividida entre a produção de manuscritos em seu *scriptorium*, da venda de itens manufaturados pelas freiras aos peregrinos que visitavam o santuário de São Maurício e dos impostos vindos da cidade de Tassing, pois o abade também era o senhor daquelas terras no período.

Havia outra ameaça a comunidade de Kiersau neste período: a decadência das *scriptoria* monásticas diante as diversas mudanças na produção de livros na Europa Ocidental nos séculos XV e XVI. Podemos considerar que a invenção e popularização da prensa de tipos móveis mudou completamente os paradigmas em relação a cultura literária européia. Por volta de 1510 quase todos os livros europeus já eram produzidos através das imprensas (de Hamel, 1994, p. 9). Aliado a isso, a existência das guildas de artistas e livreiros profissionais, como a Guilda de São Lucas, tomavam o controle da produção de arte, incluindo manuscritos iluminados durante esse período. Isso marca um período de decadência das *scriptoria* monásticas, que não conseguiam mais se sustentar através da produção de manuscritos e iluminuras, com a perda gradual de clientes e comissões. A Abadia de Kiersau representa bem essa decadência, com seu *scriptorium* mantido por apenas dois escribas e um iluminador, ao ponto do abade contratar um artista secular de Nuremberg para produzir iluminuras.

1518 - Assassinato do Barão Rothvogel

Pentiment é um jogo dividido em três atos. Os dois primeiros são protagonizados pelo artista Andreas Maler e têm como fio condutor a investigação de assassinatos. No terceiro ato, acompanhamos Magdalene Druckeryn em sua tarefa de representar a história da cidade de Tassing em um mural. Este artigo narra os acontecimentos que envolvem apenas Andreas, uma vez que este personagem teve participação em ambos os eventos que abalaram a vida dos monges de Kiersau. Entretanto, detalhes são adicionados posteriormente nos terceiro ato, em forma de relatos dos envolvidos, enquanto Magdalene investiga o passado recente de sua cidade.

O primeiro caso tem uma relação intrínseca com a abadia de Kiersau e se torna um dos motivos do temor dos monges beneditinos, pois tem ligação tanto com a natureza dupla de seu mosteiro, quanto com os problemas que o *scriptorium* passava. O Barão Lorenz Rothvogel era um nobre, senhor de terras próximas a Worms. Por séculos, os Rothvogel eram os maiores benfeitores de Kiersau, não apenas com doações, mas também com comissões de manuscritos, fazendo parte de um rol de pouquíssimos clientes do *scriptorium*. Em 22 de abril de 1518, o Barão

Rothvogel foi assassinado durante a madrugada na sala do capítulo da Abadia de Kiersau. Um monge chamado Piero de Verona foi encontrado com uma suposta arma do crime e uma suposta motivação para o assassinato, entretanto este monge também era um homem de idade avançada. Apesar das ordens do abade para prender e entregar o Irmão Piero, Andreas Maler se dispõe a investigar o assassinato do barão para descobrir o verdadeiro assassino e inocentar o velho monge.

Podemos imaginar que um assassinato dentro do território de uma abadia pudesse gerar uma comoção, que prontamente poderia ser abafada pelo abade. Entretanto, a morte de um nobre não passaria despercebida e consequentemente atrairia atenção indesejada. O barão era amigo pessoal do Príncipe-Bispo de Freising¹¹, a quem o abade respondia diretamente, portanto não seria um caso que pudesse ser resolvido internamente, sendo necessária a atuação do arqui-diácono do Príncipe-Bispo para investigar e julgar o caso. A atenção que Kiersau receberia por este episódio poderia ser prejudicial não apenas para fama da abadia, afastando potenciais clientes do *scriptorium*, mas também da própria Igreja, uma vez que aquela abadia era, de certa forma, irregular, o que poderia resultar na dissolução daquela comunidade.

Delumeau (1989) conceitua o medo como uma emoção básica do ser humano e que esse medo pode gerar diversas reações, que, no contexto de *Pentiment*, podem ser percebidas no comportamento do abade, que temeroso considera até se livrar do corpo e destruir as evidências do crime. A partir desse evento, podemos entender o sentimento de medo do fim por parte dessa comunidade monástica. Primeiro em decorrência de fatores externos e que não tinham controle: a mudança de paradigmas culturais, uma vez que eles se viam no centro da produção de manuscritos e gradualmente perdiam seu lugar na sociedade. De Hamel (1994) afirma que, apesar da resistência, haviam aqueles que recebiam as mudanças de braços abertos. Em *Pentiment* esse comportamento é retratado pelo venerável Irmão Piero, o monge responsável pela produção das iluminuras. Além da perda do status, havia também o risco da perda de sua principal fonte de renda, colocando em xeque a sobrevivência dos monges, ou a sobrevivência do estilo de vida que estavam acostumados.

¹¹ Apesar de não ser mencionado por nome em *Pentiment*, Príncipe-Bispo eleito em Freising era Filipe do Palatino, que governou de dezembro de 1498 a 1541.

Imagem 1: O temor do abade



Fonte: Pentiment. Irvine. Obsidian Entertainment, 2022, 1 jogo eletrônico. Captura de tela feita pelo autor

A imagem acima apresenta a reação de Padre Gernot ao ser questionado quanto sua decisão de entregar o Irmão Piero como culpado do assassinato. Podemos notar que no balão de fala do personagem há marcas de tinta no pergaminho a partir de “expulsando seus irmãos e irmãs de nossa casa?!”. Essa é uma forma do jogo representar quando uma pessoa está nervosa, ríspida ou gritando, uma vez que *Pentiment* não tem dublagem. As falas dos personagens são representadas como se estivessem escrevendo em um pergaminho e, dependendo de como essa escrita ocorre, podemos perceber como ela está se expressando, no ponto de vista de Andreas Maler. Podemos observar que o abade está claramente nervoso e temeroso pela segurança e permanência de seus irmãos e irmãs no mosteiro em que é líder.

A resolução do caso Rothvogel é feita através da atuação do jogador, no controle de Andreas, investigando a cidade e abadia, interrogando suspeitos e colhendo evidências, através de um sistema de escolhas que leva em consideração as ações e respostas feitas pelo jogador em testes em que ele pode ser bem sucedido ou não. no fim do período de investigação, Andreas indica o suspeito, junto das evidências para o Arquidiácono, que resulta em sua execução.

1525 - A revolta Camponesa

O segundo ato de *Pentiment* ocorre sete anos após os eventos do primeiro e apresenta as consequências diretas das escolhas feitas em jogo em 1518. Independente de quem Andreas Maler acusar como culpado pelo assassinato do barão, o *scriptorium* de Kiersau é fechado pela falta de comissões para manuscritos. Neste período de tempo, os esforços dos monges se voltaram para a manutenção do santuário de São Maurício e os artigos relacionados ao santo, que eram vendidos para os peregrinos. Os livros guardados na biblioteca da abadia começaram a ser colocados à venda, como artigos de luxo. Além disso, o abade decidiu aumentar gradualmente os impostos destinados à parcela camponesa de Tassing, assim como as restrições ao uso dos recursos da floresta próxima da cidade.

Em 1525, ocorreram uma série de revoltas em regiões do Sacro-Império, que envolviam a Suábia, Áustria e Suíça, conhecidas como as Guerras Camponesas de 1525. Segundo Blickle (1985), sem os Doze Artigos, as guerras camponesas teriam sido bem diferentes, o autor os define como:

“Os Doze Artigos dos Camponeses Suábios eram uma lista de queixas, um programa de reforma e um manifesto político em um único documento. esses “Artigos Justos e Fundamentais de Todo o Campesinato e Arrendatários dos Poderes Espirituais e Temporais, Pelos Quais Se consideram Oprimidos” eram uma cola conceitual que unia a Revolução de 1525 tanto no tempo quanto na essência.” (Blickle, 1985, p. 18. tradução nossa)

A divulgação dos Doze Artigos oficializaram exigências da população camponesa como a liberdade de escolha dos seus padres, liberdade do regime de servidão, liberdade para o uso de recursos naturais, como caça e pesca e colheita de madeira, liberdade do trabalho obrigatório, abolição do imposto sucessório, devolução de terras para uso e propriedade coletivo, etc. O movimento da Reforma Protestante foi de extrema influência na escrita desse documento, principalmente em relação à interpretação das escrituras sagradas para a legislação. Martinho Lutero, por outro lado, rejeitou agressivamente à causa camponesa e não queria se ver envolvido neste conflito.

Este é um contexto de extrema importância em *Pentiment*, uma vez que o segundo ato do jogo ocorre em junho de 1525, com o retorno de Andreas Maler a cidade de Tassing e seu envolvimento com a investigação de um novo assassinato. Josh Sawyer, diretor e idealizador de *Pentiment* comenta em entrevista que, apesar dos Doze Artigos nunca terem chegado a Baviera,

eles tomaram as liberdades de se trabalhar com uma obra ficcional para formular um contexto em que os artigos da Suábia tivessem influenciado os camponeses de Tassing usando como base tanto a localização da cidade, que ficaria em algum ponto na divisa entre a Suábia, Áustria e Suíça, próxima a Estrada Imperial e com um tipógrafo profissional que distribuira os documentos para a população.

Em 1518, o abade já havia aumentado os impostos dos camponeses e, durante o período de sete anos, foi se agravando, uma vez que a população do campo não tinha como se sustentar e colocar comida na mesa, levando-os ao estado de fome e resultando em doenças causadas pela desnutrição. Delumeau (2009) entende como o medo de morrer de fome e dos abusos tarifários como grandes causas do medo nas populações camponesas, que poderiam levar a revoltas e a violência. Esses foram os principais pontos levantados por Otto Zimmermann, o carpinteiro da cidade e principal idealizador do movimento em Tassing. Em contrapartida, o abade manteve-se firme e adicionou diversas outras proibições como punição pelas queixas dos camponeses, como a proibição de entrar na floresta durante a Festa de São João, o fechamento do santuário de São Maurício e a proibição da visita à relíquia, que foi recebido como um ataque a fé e a cultura da população.

O assassinato de Otto Zimmermann piorou ainda mais as relações entre os habitantes de Tassing e os monges. Otto buscava apoio dos artesãos da cidade, que também começavam a sofrer com as proibições do abade, a se juntar à causa camponesa. O abade foi o principal suspeito pela população camponesa, ainda que o mesmo tivesse um álibi, restando ao monge fugir para a abadia e se trancar, junto dos seus irmãos na biblioteca da abadia, sob a ameaça de serem queimados vivos dentro do prédio. Novamente a sobrevivência daquela comunidade estava ameaçada, dessa vez pelo uso da força por parte dos revoltosos.

Se em 1518, o perigo sobre a abadia se mostrava através dos anseios do abade em relação à atenção que sua abadia atraía com o assassinato do barão, um anseio que, de fato, se mostrou correto, em 1525 esse anseio é representado em todos os monges confinados. Cada personagem reage de formas diferentes ao cerco realizado pelos camponeses: preocupação com o futuro, tentativa de manter a ordem, desespero com tons apocalípticos. Personagens como o Irmão Völkbert e Irmão Rüdeger são representados em momentos de pânico gerados pelo medo da morte.

Imagem 2 - O Irmão Rüdiger canta para afastar o medo



Fonte: Pentiment. Irvine. Obsidian Entertainment, 2022, 1 jogo eletrônico. Captura de tela feita pelo autor

De certa forma todos novamente lidam com a iminência do fim, da destruição de sua comunidade como ela era, das relações que tinham com os habitantes de Tassing, que nunca seriam as mesmas após um conflito nessa escala. Este conflito também marca uma ruptura do povo de Tassing com a autoridade da Igreja, que aqui se mostra na figura do abade.

A principal atividade realizada nos dois primeiros atos de Pentiment gira em torno da investigação dos assassinatos, uma vez que, em ambos os casos há a certeza de que o principal suspeito é inocente. É necessário investigar outros suspeitos e chegar a uma conclusão com as evidências em um limite de tempo e nunca é possível reunir todas as informações disponíveis. Portanto, independente de que é acusado pelo jogador, as verdadeiras identidades dos assassinos nunca são reveladas. Isso permite que ocorram mudanças em pequena escala na cidade e abadia, mas que os eventos de grande escala se mantenham, independente da sessão de jogo.

Se no primeiro ato, a consequência do assassinato do barão foi o fechamento do scriptorium, no segundo ela se mostra na destruição da Abadia de Kiersau por um incêndio, causado por Peter Gertner, um dos camponeses que, em um ato de desespero, atea fogo na biblioteca após a saída dos monges, destruindo o centro do poder que por anos era símbolo de

opressão. A destruição de sua casa força os beneditinos a irem embora, uma vez que não se viam mais bem vindos naquela região, consumado então o medo da dissolução de sua comunidade, não com o morticínio, mas com o exílio. Há também uma batalha entre os camponeses revoltosos e os soldados a mando do Duque da Baviera¹², enviados para suprimir o levante camponês.

Imagem 3: O Incêndio de Kiersau



Fonte: Pentiment. Irvine. Obsidian Entertainment, 2022, 1 jogo eletrônico. Captura de tela feita pelo autor

Considerações finais

A partir dessa observação, podemos afirmar que *Pentiment*, de certa forma, narra o tempo do fim de uma perspectiva que se relaciona com as diversas mudanças que estavam ocorrendo durante o início do século XVI. O fim de uma tradição, criação de novas tecnologias, ruptura com entidades políticas e religiosas, continuidade de uma crise agrária feudal que se estendia por séculos. Junto a isso, haviam outras rupturas em escala micro, dentro daquela sociedade imaginada pelos desenvolvedores do jogo. O tempo do fim em *Pentiment* não representa o fim do

¹² Neste período, a Baviera era governada pelos irmãos Guilherme IV e Luís X.

mundo em um sentido escatológico, mas o fim da vida que as pessoas estavam acostumadas, sejam elas monges, freiras, burgueses ou camponeses.

O jogo conta com um terceiro ato, que ocorre em 1543 e se mostra diferente dos anteriores, pois o objetivo já não é investigar um assassinato, mas sim o passado, a fim de representá-lo em forma de arte. Já não existe mais uma Abadia de Kiersau, os monges e freiras recomeçaram suas vidas em outros lugares, o convento foi ocupado por freiras da Ordem de Santa Clara e o governo de Tassing passou para as mãos de outro senhor de terras que vive bem distante da cidade e permite que os habitantes de Tassing se auto governem. Neste sentido podemos interpretar o terceiro ato como uma mensagem de que a vida continua, mesmo quando passamos por tempos de fim.

O tema da mudança é constante na narrativa de *Pentiment*: mudança na cultura escrita, na organização política e social, o nascimento de uma nova forma de se pensar religiosidade, de se entender como parte de uma comunidade. Por mais que este artigo se foque na relação dos monges e freiras de Kiersau, fica claro que todas as transformações têm ligação em como a cidade de Tassing também se transforma e, mais tarde, será estudada por alguém com o objetivo de narrá-la..

Referências bibliográficas:

- BATESON, M. **Origin and Early History of Double Monasteries**. *Transactions of the Royal Historical Society*. 1899;13:137-198.
- BLICKLE, P. **The Revolution of 1525** [Translated by Thomas A. Brady, Jr. and H.C. Erik Midelfort]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- CHAPMAN, A. **Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice**. New York: Routledge, 2016.
- DE HAMEL, C. **A History of Illuminated Manuscripts**. New York: Phaidon Press Limited, 1986.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GINZBURG, C.; CASTELNUOVO, E.; PONI, C. **A Micro-História e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991
- JOSHUA SAWYER. **Mixing History and Fiction in Pentiment**. Youtube, 17 de dezembro de 2023. 1h6min28s. Disponível em <[Mixing History and Fiction in Pentiment](#)>. Acesso em 17/01/2025
- PENTIMENT**. Irvine: Obsidian Entertainment, 2022, 1 jogo eletrônico.

Dança dos vagalumes: Andujar e o invisível no ateliê

Carolina Pimentel Souza

Mestrando em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Bolsista do CNPq

souza.carolinap@gmail.com

Resumo:

Neste trabalho pretende-se investigar formas de se inserir o outro no ateliê historiográfico pensando a partir das fotografias de Claudia Andujar, percebendo sua potencialidade de apresentar a dança do outro ao tornar visível o invisível. Uma das possibilidades para se perceber o ofício do historiador é de artesão dos tempos, como apontado por Durval (2019). Entretanto, ao lidarmos com outras formas de saberes e produções podemos pensar além da tecelagem dos tempos e pensar em conjunto a tecelagem dos universos. Se pensarmos na arte como Tim Ingold (2012), podemos perceber nela uma forma de tornar o invisível visível. Ao considerarmos a arte é preciso pensar também no invisível, nos mundos que não víamos, mas que se apresentam ali. Quando o invisível se apresenta na tapeçaria, quando ele é mais um dos fios ou agentes do ateliê, o artesão está frente ali não somente a um tempo, mas a um universo outro, até então desconhecido. Para Ingold, o potencial da arte é justamente mostrar aquilo que não percebemos com os nossos próprios olhos, com nossas próprias lentes. Nesse sentido, ao analisar as imagens de Claudia Andujar creio que houve um trabalho artístico que tornou visível o outro, suas fotografias permitiram o perceber o vagalume (Didi-Huberman, 2011) que realizou seu bailar e apresentou um vislumbre do outro e seu mundo. Os vagalumes são seres que resistem ao dançar em meio à noite e afastam a escuridão dominante do poder que busca apagar sua fagulha, apresentados caminhos de ideias e imagens que persistem. Seu trabalho vai para além da reprodução da conhecida tapeçaria do índio e vislumbra a invisível dança dos *xapiri*, o universo outro do indígena. Com isso, é possível pensar na potencialidade das fotografias de mostrarem não somente o invisível, mas também apresentar os fins de mundo que esses universos enfrentam e adiam a muito tempo. A dança dos vagalumes é uma das formas de se adiar o fim do mundo. Esses seres se unem em sua dança para poder aumentar o calor de suas fagulhas, criar uma chama, impedindo que a frieza da escuridão a consuma, adiando a cada passo de sua coreografia o fim da sua fagulha, do seu mundo. Se tornando como uma faroleira, que amplia a luz dos vagalumes, a fotografia de Andujar, ao tornar visível essa movimentação, esse brilho, tem a potencialidade de nos apresentar danças que não conhecíamos, universos que não conhecíamos e cujos adiamentos dos diversos fins já enfrentados não nos eram familiares.

Palavras-chave: Historiografia; Imagem; Claudia Andujar; Confluência; Nego Bispo.

Claudia Andujar e o encontro com os Yanomami

Claudia Andujar nasceu com o nome de Claudine Haas no ano de 1931 em Neuchâtel na Suíça. Apesar de nascida na Suíça, Andujar passa sua infância em Ordea, uma cidade romena pertencente ao Império Austro-Húngaro. Filha de uma mãe protestante, Germaine Guye, e um

pai judeu, Siegfried Haas, a Segunda Guerra Mundial forçou Andujar a fugir para a Suíça com a sua mãe entre 1944 e 1945. Durante esse período seu pai e toda sua família paterna morrem em campos de concentração devido a perseguição nazista aos judeus. No ano de 1946 Andujar se muda para Nova Iorque a convite de seu tio, iniciando seus estudos em humanidades na Hunter College. Em 1951 ela começa a trabalhar como guia na sede das Nações Unidas, onde adquiri um interesse em arte e começa a pintar a mão¹³.

Ao descobrir que sua mãe estava no Brasil Andujar vem ao país para se reencontrar com ela. Ao chegar no porto de Santos dia 9 de junho de 1955, Andujar inicia também sua jornada com a fotografia. Decidida a conhecer o Brasil, ela realiza uma jornada que atravessara o país de sul a norte. Foi a partir dessa experiência que ela começa a sua relação com a fotografia. Ao longo dos próximos anos Andujar se dedica a fotografia em suas viagens. Em 1956 Darcy Ribeiro levou Andujar para conhecer os Karajá, realizou outra visita em 1958 e uma terceira em 1960. Entre 1964 em 1965 ela focou em um projeto com o povo Bororo. Em 1969 viajou com Gerooge Leary Love para conhecer os Kikrin. Falar como aqui a sua relação com a câmera já mudara, com a câmera focada em cenas mais elaboradas e rituais individuais. Em 1971 entra em contato com os Yanomami ao fotografar uma edição especial da *Realidade* (outubro), que se tornaria seu último trabalho para a revista. Ainda no mesmo ano, em dezembro, Andujar vai com Leary Love para a missão católica na bacia do rio Catamari, no estado de Roraima. É nessa região que ela realizou a maior parte do seu trabalho durante a década de 1970 com os Yanomami.

É importante ressaltar que unir a fotografia com o universo Yanomami possuía as suas tensões, principalmente por conta da compreensão acerca de imagem de cada um. Para os Yanomami “as imagens fotográficas são designadas pelo termo utupë, que significa “imagem corpórea, essência vital, forma mítica primordial”, e também “reflexo, sombra, eco, miniatura, réplica, reprodução, desenho” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p.621). Dessa forma, essas imagens estão para além daquilo que entendemos por imagem e principalmente por imagem fotográfica. A imagem não é apenas uma representação da pessoa, mas ela seria a própria pessoa. As fotografias possuiriam um enorme poder, já que a partir delas diversas pessoas têm acesso a sua imagem e, caso suas intenções não sejam boas, podem pegá-las para lhe fazer algum mal.

Os Yanomami estavam pouco familiarizados com a fotografia, e não produziam fotos das suas próprias realidades. Mais do que uma documentação etnográfica,

¹³ ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago; ALBERT, Bruce. *The Yanomami Struggle*, p. 78, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020.

o complexo grupo de imagens que Andújar reuniu até então oferecia aos Yanomami um instrumento de empoderamento e uma ferramenta na luta contra a sociedade que tentava lhes aniquilar. Mas tanto eles quanto Andújar sabiam que esse poder era limitado.¹⁴ (NOGUEIRA, 2020, p.203)

Essas imagens produzidas pela câmera passaram a ser percebidas então como flechas¹⁵, disparadas com o intuito de atingir não aos fotografados, mas aos *napë*¹⁶. Mesmo limitado esse poder existe e é perceptível, principalmente ao considerarmos aquilo que desconhecíamos e era invisível que algumas imagens permitem um vislumbre. Entre as imagens que permitem um vislumbre do outro podemos destacar as fotografias de Andújar dos ritos xamânicos com o pó *yãkoana*.

O ritual com pó *yãkoana* é realizado por xamãs, que inalam o pó durante as seções e com isso chamam os *xapiri*¹⁷ para dançar. O pó *yãkoana*, produzido a partir da árvore *yãkoana hi*, é fundamental para esse processo pois ele é o alimento dos *xapiri*. É a partir do consumo dele que os xamãs podem chamar os *xapiri* para dançar. Essa dança é extremamente importante pois os *xapiri* são seres auxiliares dos xamãs, que os ajudam a se contactar e comunicar com o mundo, com a floresta. Esses seres são descritos como luminosos, cuja pele é coberta de padrões, padrões esses que vem a partir dos cheiros dos locais pelos quais esses seres passam, se tornando um dos seus bens mais preciosos. Os olhos de fantasma¹⁸ não são capazes de ver o *xapiri* ou a dança com os xamãs. Entretanto, nessas imagens Andújar apresenta um vislumbre para nós *napë* da coreografia desses seres, dos rastros luminosos que sua presença deixa.

Em suas danças de apresentação, os *xapiri* agitam folhas de *boko si*, que possuem um amarelo intenso. A luz é extremamente importante para a fotografia nesse ritual, seja no

¹⁴ “The Yanomami were ill-acquainted with photography, and they produced no photos of their own reality. More than ethnographic documentation, the complex group of images Andújar had thus far brought together provided the Yanomami with an instrument of empowerment and a tool in the struggle to fight the society that was trying to annihilate them. But both they and Andújar were clear that this power was limited.” (NOGUEIRA, 2020, p.203)

¹⁵ “Como diria o xamã e filósofo indígena David Kopenawa, “A câmera é uma flecha” para atingir o coração do homem branco, já que ele não tem coração, ou tem, mas quase nunca é atingido pelo apelo indígena que denuncia o massacre e o genocídio contra seu povo desde 1500!” (QUEIROZ, 2023, p.19)

¹⁶ “O termo yanomami *napë*, originalmente utilizado para definir a condição relacional e mutável de ‘inimigo’, passou a ter como referente prototípico os ‘Branços’, isto é, os membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo de referência.” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 12)

¹⁷ “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo.” (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p.111)

¹⁸ Olhos de fantasma são os olhos dos não xamãs que não conseguem ver os *xapiri*

momento da apresentação com o brilho amarelo intenso, seja com a movimentação dos xapiri, eles próprios seres de luz. Tanto a sua luz quanto o seu movimento geram na fotografia imagens que aparentam ser imperfeitas, rastros que parecem ser frutos de fotografias mal iluminadas e com muito movimento. A passagem de seres brilhosos pela objetiva leva a aparição de borrões na fotografia. Essas imagens dos xapiri aparecem sem nitidez e não definidas, vemos seus rastros brilhosos, mas não a sua decorada e colorida pele. Vemos os rastros das luzes de seus movimentos, que deixam borrões e denunciam sua existência e passagem, mas a imagem da sua pele não é capturada.

Questão da luz

Os *xapiri* são seres brilhantes e luminosos cujas imagens dançam a noite em meio a escuridão em uma coreografia. De forma semelhante, os vagalumes de Georges Didi-Huberman (2011) se movimentam em meio a escuridão, rompendo com ela com o seu brilho. Entretanto suas similaridades não estão apenas no seu caráter luminoso e seu movimento. Eles compartilham a potencialidade de apresentarem formas de resistência contra a opressão, da escuridão, que busca a todo momento cessar sua fagulha. Da mesma forma que os vagalumes de Didi-Huberman (2011), os *xapiri* não são facilmente vistos, eles são invisíveis aos olhos de fantasma dos napês. Entretanto, com a sua fotografia Andujar possibilitou um vislumbre do invisível, não da imagem estática do *xapiri*, mas um vislumbre da sua existência viva e do movimento da sua incessante coreografia. Simultaneamente as suas fotografias mostram a potencialidade desse vagalume de queimar a lente, o artesão e o próprio ateliê, se inserindo nesse ambiente e se tornando um agente e um sujeito. Ao realizar isso Andujar não captura o outro, mas o apresenta, amplia eu brilho como uma faroleira.

Imagem 1 - Ritual com pó yâkoana



Fonte: YANOMAMI. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/95823-yanomami>. Acesso em: 14 jun. 2026.

Ao ampliar essa luz e se unir a coreografia do outro, apresentando um invisível, Andujar realiza aquilo que Tim Ingold percebe como um trabalho de arte. Para ele, “um trabalho de arte, insisto, não é um objeto mas uma coisa - e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho.” (INGOLD, 2012, p.38). Nesse sentido, a fotografia de Andujar, ao apresentar os *xapiri*, apresenta para nós napẽ também um vislumbre do invisível, dos vagalumes que não percebíamos anteriormente, mas que se apresentaram em sua dança e foram percebidos pela lente da câmera. Como pode ser visto na imagem 1, Andujar se une ao movimento, quebra com a estática da foto, se une a coreografia do vagalume e apresenta os seus borrões na imagem. Ela passa vaselina em sua objetiva, realçando as “imperfeições” dos borrões que dançam em sua fotografia, ampliando o que era invisível antes. Podemos pensar nesse trabalho de Andujar em conjunto com a potencialidade que Tim Ingold percebe na arte em transformar o invisível em visível. Ao realizar sua arte, passando vaselina em sua lente e se voltando para o seu ateliê, Andujar apresentou a dança daqueles que fazem parte de um universo outro que nos era invisível, que nossos olhos fantasmas não eram capazes de perceber.

Quando pensamos nas questões que Andujar passou para fotografar e os elementos que ela utilizou em suas fotografias um dos principais agentes é a luz. Seja por limitações tecnológicas para o uso do flash, que na época era mais limitado, ou por outras escolhas o uso desse instrumento foi utilizado com parcimônia. Suas possibilidades incluíam o flash cube, o flash bar e câmeras com flash acoplado no qual se precisava carregar uma caixa externa de bateria junto, que fornecia a energia para gerar o flash. Esses métodos de flash possuíam algumas limitações, o flash cube era de 4 fotos por cubo, enquanto o flash bar eram 10, e depois esses instrumentos seriam descartados. Para se tirar várias fotos em sequência Andujar precisaria constantemente trocar o cubo ou a barra, o que travaria seu processo de fotografia. Já o flash acoplado, apesar de permitir tirar mais fotos, ainda era limitado pelo calor que elas geravam na bateria, forçando a parar o seu uso após o uso prolongado. Além disso, todos os flashes possuíam um tempo de intervalo entre uma fotografia e outra, o que limitaria a quantidade de fotos que poderiam ser tiradas em uma sucessão rápida. Dessa forma, Andujar se deparou com limitações físicas de sua época, mas não somente com isso, ela se deparou a dança de outros seres.

Porém, a luz, os borrões, não são apenas seres a serem capturados pela câmera, eles se tornam agentes ativos do ateliê que queimam as amarras que tentavam prendê-la na escuridão. Como Edgar Corrêa Nunes Xakriabá ressalta em seu trabalho de fotografia do ritual do toré com os Xakriabá, o uso do flash vai para além de uma decisão prática acerca da iluminação e se relaciona também com o invisível que se buscava apresentar. Ao fotografar o toré Edgar Xakriabá ressalta que os seres que participam desse momento, os *encantados*, são seres de luz, semelhante ao *xapiri* (XAKRIABÁ, 2019). A principal questão referente a iluminação nas fotografias de Edgar Xakriabá se dá pelo fato do toré ser realizado durante a noite, um momento em que o fotógrafo não pode contar com a iluminação natural. Da mesma forma os ritos xamânicos dos Yanomami possuem essa questão por serem realizados a noite, momento de atividade dos *xapiri*. Além disso, no caso Yanomami a pouca luz que poderia surgir a noite do céu é dificultado pelo local fechado no qual realizam esses rituais. O impulso de se utilizar o flash para garantir uma imagem mais nítida e clara para o espectador é freado pela presença do outro, pela sua expressão de luz na imagem.

Imagem 2 - Fotografia do ritual do Toré sem flash



Fonte: Xakriabá, Edgar. Etnovisão: o olhar indígena que a câmera revela. 2019, p. 76.

Dessa forma, ao tentar apresentar esses seres em sua fotografia se gera um impedimento de se utilizar o flash. O uso desse mecanismo, cujo objetivo é gerar um rompante de luz por alguns segundos que permita a iluminação e fotografia, levaria ao confronto de duas luzes diferentes, a artificial, criada a partir de um instrumento, e a aquela que emanaria dos próprios *encantados*. Assim, o uso do flash levaria ao apagamento dos *encantados* e o seu uso para fotografar seres de luz seria limitado. Em sua dissertação Edgar apresenta as fotografias feitas com e sem o flash, apontando as diferenças. Nas imagens sem o flash podemos perceber fotografias mais escuras e com menos nitidez, mas também podemos perceber a presença dos *encantados*. Esses borrões que aparecem na imagem não seriam apenas fruto de um fotógrafo que não consegue ou sabe utilizar o flash, mas seriam a manifestação da presença do outro, antes invisível, na imagem. Na imagem 2, por exemplo, tirada sem o flash, é possível ver a presença de imperfeições”, de outros seres que se mostram presentes e denunciam seu brilho, seu movimento, gerando borrões. Essa aparente imperfeição é na realidade um vislumbre dos *encantados*, que mostram seu brilho,

denunciando sua existência, mas sem se apresentar com completa nitidez, se revelando e deixando se capturar na imagem (XAKRIABÁ, 2019).

Imagem 3 - Fotografia do ritual do Toré com flash



Fonte: Xakriabá, Edgar. Etnovisão: o olhar indígena que a câmera revela. 2019, p. 84

Por outro lado, as imagens tiradas com o uso do flash, como a imagem 3, trazem uma nitidez maior a imagem, sem a presença de borrões, aparentando uma clareza maior da cena e do ritual. Entretanto, também se percebe o incômodo do comportamento das pessoas. Como o flash é um clarão de luz ele cria um incômodo nas reações, as pessoas param seus movimentos e alguns escondem o seu rosto do clarão, desviando o olhar. É importante também perceber aqueles que não vemos nas imagens com o flash, os *encantados*. Nas fotografias com o flash esses seres são momentaneamente apagados da imagem por um forte clarão de luz que vêm da câmera e impede de se ver o seu brilho. A imagem 3 parece permitir enxergar com mais nitidez a imagem das pessoas, suas figuras são claramente delimitadas e leva a crer que se vê a todos os integrantes desse ritual, dessa dança, com perfeita definição. Entretanto, os *encantados*, que estão presentes nesses rituais são ofuscados pelo clarão do flash e se tornam ocultos na imagem.

Dessa forma, se percebe que além de se influenciar no comportamento das pessoas o flash também altera o que podemos ou não ver. Por meio do rearranjo do seu ateliê, de mudanças feitas em seu instrumento fotográfico, Andujar permitiu a nós um vislumbre de um universo outro de vagalumes dançantes que anteriormente nos era invisível. Ela percebeu o fluxo e o movimento da dança e se juntou a ela por meio do improviso. De acordo com Ingold (2012) o poder da arte de tornar o invisível visível vem da improvisação, é a partir do imprevisto e de como se lida com ele que revela o não visto. É ao longo desse processo de improvisação, de alterar o seu ritmo, a velocidade da sua câmera, para que ele busque se unir à dança do outro, que Andujar revela o invisível, apresenta para nós aquele outro que não conhecíamos, que não enxergávamos.

É importante ressaltar que esse improviso não é impensado, muito pelo contrário, ao se improvisar se leva em consideração não somente a coreografia do outro que se apresenta, mas também a sua própria bagagem. Assim como um saxofonista de jazz que pode improvisar ao longo da sua apresentação quando ele o faz ele considera o ritmo, a coreografia, que ele deseja fazer ao mesmo tempo que considera também a as suas experiências, aquilo que ele já fez e experienciou antes. Quando Andujar desmonta seu ateliê, separa cada parte da sua câmera, e se volta para suas experiências para apresentar o invisível na sua fotografia é isso que ela faz. Em 1972 Andujar adoeceu por malária ela precisou passar 1 ano em São Paulo para se recuperar, durante esse período ela se voltou para o seu ateliê em busca de formas e possibilidades de se fotografar com baixa luminosidade. Mesmo afastada do campo por motivos de saúde ela buscou formas de aprimorar suas técnicas. Ela tapou as janelas de seu apartamento e tornou sua casa seu local de experimentação e de testes. Ao longo desse ano Andujar se voltou para essa questão, focando em formas de alterar sua câmera para que pudesse fotografar. Ao se deparar com essas dificuldades de iluminação, ela muda sua forma de lidar frente ao obstáculo, ao invés de tentar criar uma luz para iluminar, ela modifica as configurações da câmera, da máquina, a deixando com o ISO alto, abertura de lente e exposição mais prolongada, de forma que procura a luz, o outro que já existe e dança a sua frente.

Imagem 4 - Ritual com pó yâkoana



Fonte: ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago; ALBERT, Bruce. *The Yanomami Struggle*, p. 78, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020.

Além de não utilizar o flash, o que levaria a um embate entre as luzes, Andujar realiza alterações no seu ateliê que buscam ampliar a luz, a presença do outro que se apresenta. Ao passar vaselina em sua objetiva ela intensifica os borrões, amplia a sua percepção e os torna mais evidentes e em alguns momentos seres centrais de sua fotografia. Ao invés de ir contra o outro que se apresenta, buscando apenas uma nitidez, ela se junta a essa expressão e busca formas de se tornar uma faroleira, que amplia a luz do vagalume em meio a escuridão. Além disso, Andujar também fez a sobreposição de negativos. Como na imagem 4, podemos perceber que aquilo que parece à primeira vista uma foto borrada ou sem foco na verdade é um negativo que sobrepõe o outro. Com esse método Andujar buscava romper com a estática da imagem, mostrar o movimento da coreografia que se iniciava e apresentava a sua frente. Por meio do seu improviso ela buscava unir a luz dos xapiri, com o uso da vaselina, gerando borrões luminosos, e romper com a estática, imprimir na imagem o movimento da coreografia que se fazia.

Imagem 5 - Yanomamis dançando durante ritual com pó yãkoana



Fonte: THE ECONOMIST. "The Yanomami Holding Up the Sky". 8 dez. 2015. Disponível em: <https://www.economist.com/prospero/2015/12/08/the-yanomami-holding-up-the-sky>. Acesso em: 14 jun. 2026.

Ao mesmo tempo, Andujar fotografava uma dança, a dança entre o xamã e os *xapiri*. A preocupação com a luz não foi o único ponto que levou a esse imprevisto de Andujar, o movimento também foi uma preocupação, afinal ela se deparou com o desafio de retratar uma cena de movimento com uma máquina que pode transformar os momentos mais rápidos em imagens estáticas. Para isso ela tentou capturar o movimento, partindo de uma provocação que já fora feita anos antes por seu marido Leary Love, que a sugeriu experimentar manipular as imagens para transmitir o que ela sentia¹⁹. Tocada por essa provocação, ao ser confrontada por uma dança, Andujar se percebe frente ao desafio de quebrar a estática da imagem para apresentar a fluidez da coreografia do outro, antes invisível. Para realizar isso uma das formas encontradas por Andujar foi o de movimentar sua própria câmera, pôr em movimento o seu ateliê, tentando

¹⁹ ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago; ALBERT, Bruce. *The Yanomami Struggle*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020.

se unir a coreografia do invisível. Como pode ser visto na imagem 5, ao fotografar, Andujar propositalmente movia sua câmera no instante em que iria fotografar. Esse movimento forçado da câmera gerou uma percepção de movimento em fotografias que antes poderiam ser estáticas, agora apresentam o movimento da coreografia dos vagalumes e dos xamãs.

Tecelagem dos tempos, universos e saberes

Uma das formas de se pensar o ofício do historiador é como um tecelão dos tempos, como apontado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019). Assim como Andujar e diversos outros artistas e campos estaríamos voltados ao nosso ateliê na produção de tapeçarias cujos fios que utilizamos, de acordo com Albuquerque Júnior (2019), seriam os dos tempos. Entretanto, quando nos deparamos com outros seres e sua presença, sua dança, com outras formas de ser e se relacionar e com o invisível, precisamos pensar em uma artesanania dos universos também, em um ateliê que está preocupado com os seres para além dos seus limites, os mundos além dos seus. Nossos fios não são somente os tempos, eles são outros mundos.

Quando pensamos na nossa tapeçaria e no vagalume é importante considerar os lados que desejamos unir nessa dança. Por um lado, nós somos do saber sintético, baseado em limites, enquanto esse mundo outro que se apresenta é do saber orgânico, cercado por fronteiras (Bispo, 2019)²⁰. Nessa tapeçaria estamos tentando unir o sintético com o orgânico, estamos tentando colocar em diálogo um saber cercado por limites com um saber baseado nas fronteiras. Por um lado, as fronteiras que cercam o saber orgânico permitem o diálogo, elas permitem a passagem e o encontro de rios. Por outro, os limites que cercam o saber sintético são como represas que impedem o fluxo dos rios e buscam barrar diálogos e uniões. Precisamos buscar abrir o diálogo entre nossos limites e as fronteiras que nos cercam, unir os fios dos tempos e dos universos, de diferentes saberes, para apresentarmos uma tapeçaria mais orgânica, que entre no ritmo do outro, misturando as coreografias. Uma das formas que temos de fazer essa união é confluindo.

Entretanto, para podermos dialogar com os outros precisamos antes fazer algumas alterações, aprender algumas coisas, e uma das formas de aprender é por desfazer. Quando Nego Bispo (2019) afirma que os seus mais velhos o mandavam desfazer e refazer cestos para que ele

²⁰ “Esse é o saber orgânico, aquele que diz respeito a ser. O outro, o saber [sintético], é aquele que envolve o ter. Por isso, para nós não se sustenta de que a academia produz ciência e nós produzimos saber popular. Essa nomeação é por demais colonialista, feita para nos escravizar.” (BISPO, 2019, p.27)

pudesse aprender ele fala que havia ali um aprendizado em se desfazer aquilo estava pronto e quando se refazia não necessariamente se fazia igual da última vez, mas se faz um outro cesto que exprime o aprendizado daqueles que fizeram o primeiro cesto, que foi desfeito, em conjunto com o quem fez o novo. Os saberes presentes na produção do novo cesto não são apenas dos antigos artesões, não é apenas uma cópia do que já existia, mas também inclui saberes e percepções do novo artesão, que partindo dos conhecimentos dos outros, da tecelagem do outro, agrega também o seu conhecimento, a sua maneira, gerando um cesto que não exprime um ou o outro apenas, mas a união dos dois. Entretanto, é necessário pensar quem deve desfazer essa tapeçaria.

Desmanchar é uma pedagogia do aprendizado para os nossos mais velhos. Então, eu não tenho papel de desmanchar o colonialismo. Quem deve desmanchar o colonialismo é quem tentou colonizar. Digamos que eles tenham se arrependido -coisa que não acredito- e, então, agora vão desmanchar. (BISPO, 2019, p.24)

Nós, historiadores que precisamos realizar esse desmanchar. Para nós, o desfazer e refazer nos dá a oportunidade de aprender como a tapeçaria foi feita e também de refazermos ela com alterações que achamos necessárias. Nós que criamos o ateliê, que formulamos esse processo, por isso somos nós que precisamos desfazer nossas tapeçarias, nossos ateliês pois somos nós que temos a aprender nesse processo. O outro se apresenta no nosso ateliê como um vislumbre de um universo e um saber outro, nos apresenta uma existência para além dos nossos limites. Com isso possuímos a oportunidade de tentar nos unir a essa coreografia, se juntar a dança. Entretanto, para fazermos isso precisamos romper com a estática dos nossos limites, desfazer essas barreiras que criamos na tapeçaria, aprender como foram feitas, decidir se ela presta para nossa coreografia ou não. A dança do vagalume é essencial para mostrar o que no ateliê presta e o que não presta, o que pode ser usado no improviso e o que não combina com o ritmo da dança do outro. É com ela que podemos perceber o que nos ajuda a improvisar na tecelagem e o que busca restringir nossa tapeçaria e a nós. Andujar fez e desfez seu ateliê diversas vezes, improvisando e rearranjando tentando acompanhar a coreografia do outro. Ela experimenta com o flash, experimentou com outras formas de iluminação, como os lampiões, sempre buscando desfazer sua tapeçaria e ao reconstruí-la buscava se unir ao ritmo do outro, testando aquilo que presta e o que não presta no seu ateliê.

Ao se unir a sua dança Andujar percebeu o movimento do outro, o brilho que se impõe rompendo com a frieza da escuridão e cuja coreografia se recusa a ser cessada. Da mesma forma, Ingold ressalta que as aspirações da sociedade moderna de impor bloqueios por medo do caos,

que o movimento pode aparentar, são constantemente frustradas por conta da recusa da vida em ser contida (INGOLD, 2012, p.37). A vida possui uma força tão grande que irá quebrar qualquer barreira, de forma mais ou menos violenta, para continuar a ser e existir. Ao afirmar que “onde quer que olhemos, os materiais ativos da vida estão vencendo a mão morta da materialidade que tenta tolhê-los” (INGOLD, 2012, p.37), Ingold percebia que esse brilho do vagalume não poderia ser contido. Mesmo que se tente colocar limites e amarras o vagalume irá dançar e brilhar, mas também poderá ainda se unir a outros, fortalecendo suas danças. Mesmo que haja um mar entre dois rios eles ainda assim vão confluir, vão achar maneiras de o fazer seja através da chuva ou outras formas.

Dessa forma, os vagalumes permanecem dançando a noite, apesar da frieza da escuridão que tenta apagá-los, eles dançaram sozinhos ou um com os outros, mas seu movimento e brilho permanecem. Temos a oportunidade de nos unirmos a dança do outro que apresenta sua coreografia, porém para isso precisamos mudar nossos limites, mudar nossa forma de nos relacionarmos com o outro e percebermos essas relações.

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. (BISPO, 2023, p. 4 -5)

O vagalume não deixará de ser um vagalume, assim como não deixaremos de ser da academia, do saber sintético. Entretanto ao desmancharmos nossos limites e refazê-los podemos torná-los mais flexíveis, abertos ao diálogo com os mundos e as fronteiras dos outros. Ao desfazermos as amarras dos nossos próprios ateliês podemos nos unir a dança do outro, aumentando com ele o seu brilho, colocando em diálogo diferentes coreografias, constantemente improvisando para acompanhar o ritmo do outro. Assim como Andujar temos a oportunidade de improvisar na nossa tecelagem e acompanhar a coreografia do outro, fazer uma tapeçaria mais orgânica ao desfazermos nossas antigas tapeçarias e limites, apresentando o invisível e nos tornando também faroleiros.

Referências bibliográficas:

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história**. São Paulo: Intermeios, 2019.

ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago; ALBERT, Bruce. **The Yanomami Struggle**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020.

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

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de; LIMA, Cora; DUARTE, Daniel Ribeiro; TORRES, Júnia. **Um sopro e uma luz pela autodeterminação dos povos e dos cinemas indígenas**. In: FORUMDOC.BH. forumdoc.bh.2023: catálogo do festival. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2023. p. 18-25.

SANTOS, Antônio Bispo. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**, in Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

THE ECONOMIST. The Yanomami Holding Up the Sky. **The Economist**, 8 dez. 2015. Disponível em: <https://www.economist.com/prospero/2015/12/08/the-yanomami-holding-up-the-sky>. Acesso em: 14 jun. 2026.

XAKRIABÁ, Edgar Nunes Corrêa. **Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente**. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

YANOMAMI. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/95823-yanomami>. Acesso em: 14 jun. 2026.

“Afro-brasileiro”: o rap de Thaide & DJ Hum entre o passado e o presente

Igor Henrique Morais

Mestre em História

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Pós-graduando em História e Cultura no Brasil Contemporâneo

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

igor.morais@aluno.ufop.edu.br

Resumo: Thaide & DJ Hum é a grande dupla da história do Hip Hop brasileiro, desbravando os caminhos da indústria fonográfica a partir de fins da década de 1980. Pioneiros no Rap nacional, foram relevantes para a construção do gênero durante toda a década de 1990, conhecida por ter sido um período de segmentação musical a partir de rádios comunitárias e, especialmente, os programas da versão brasileira da MTV. O Rap aparece como uma música de contestação para a experiência da juventude negra e periférica nos grandes centros urbanos, além do mais sua produção serviu para reinterpretar o passado negro brasileiro e da diáspora africana. Se esse passado foi apagado e rompido através da violência, os compositores musicais tentam conectar, seja através de um essencialismo, as lacunas de sua memória individual e coletiva. Em "Afro-brasileiro" (1995), Thaide & DJ Hum reivindicam o heroísmo de Zumbi dos Palmares na história oficial do Brasil, em uma composição que mistura decolonialidade, relações raciais, essencialismo negro, mercantilização, entre outros elementos que indicam também a sua contemporaneidade. Não por acaso a capa do LP na qual a música foi lançada conecta símbolos de uma modernidade global, como o metrô, aos africanizados instrumentos percussivos como atabaque, pandeiro e berimbau. Se utilizando da música e da própria arte gráfica da capa, procuro pelos significados visíveis e aqueles que não estão postos de maneira explícita, além da História que é escrita a partir de experiências e conhecimentos de alguns indivíduos, com o objetivo de falar para todo o Brasil. A consciência histórica de Thaide & DJ Hum não se utiliza do conhecimento formal, mas sim da formação social do Hip Hop brasileiro. A dupla mostra, no ano de 300 anos da morte de Zumbi, que seu o passado de "bravura" deveria ser valorizado, em diálogo com a luta do movimento negro naquele período. Dessa maneira, se tornam fontes de produção de uma intelectualidade popular, servindo como pontes para que se possa conhecer o passado negro, além de reinventá-lo a partir da busca protagonismo em seu presente.

Palavras-chave: rap; música; história.

Introdução

Thaide & DJ Hum é a dupla pioneira do Hip Hop e Rap nacional, formada respectivamente por Altair Gonçalves e Humberto Martins Arruda. Ambos nasceram no ano de 1967, em regiões periféricas da grande São Paulo. Enquanto o DJ é de Ferraz de Vasconcelos,

município do Estado de São Paulo, o MC foi criado na periferia da Vila Missionária, Zona Sul da capital. Durante os anos 1980 eles se encontraram em meio a emergência no Brasil de uma expressão artística negra criada nos Estados Unidos, porém com origens caribenhas: o Hip Hop. Spensy Pimentel (2025, p. 16) mostra como o passado colonial das regiões norte e sul do globo se pareciam, pois “aqui e lá, a abolição da escravatura foi conseguida com luta e revolta, batalhas incontáveis, meras notas de rodapé nos livros de História, cheio de seus heróis brancos tão generosos”. Lançada em 1995, “Afro-brasileiro” ia até a história escravocrata do Brasil, para mostrar um passado que em certa medida ainda se mostrava presente. Antes de analisar a canção, é preciso conhecer um pouco do contexto do nossos dois personagens e do movimento do qual fazem parte.

DJ Hum em entrevista para o Podcast Domingueira, em 2022, abordou sobre suas influências: criado em uma família de afro descendentes misturada com nordestinos, sua cultura musical foi construída baseada em ícones da Soul Music como Jorge Ben, Tim Maia e James Brown, ao mesmo tempo que ouvia o Rock Progressivo. Ele salienta que era uma infância pobre, mas feliz. Nos anos 80 os bailinhos de quintal faziam a cabeça das periferias, já que as discotecas eram distantes, segundo DJ Hum. Dessa forma, seu território, classe social e influências culturais também são parte da construção de sua identidade racial. Para Thaide “a música de Jorge Ben, da forma como o povo da periferia a abraçava, era o rap da época: os versos de ‘Charles, Anjo 45’, vistos com atenção, já eram uma letra de rap” (Alves, Thaide, 2004, p. 19). A canção de Jorge, aborda sobre um malandro que protegia os pobres e oprimidos e o morro esperava por sua volta da prisão. A exaltação de um herói antes invisível como Charles na música popular brasileira, mais próximo da realidade da periferia, serviu como fonte de aprendizagem para o entendimento que o MC tinha de seu próprio gênero musical, como será possível perceber mais a frente. O MC ainda aponta que quando criança ouvia desde os sambas cariocas dos Originais do Samba e Jorge Aragão até o forró e música brega, além dos artistas negros internacionais, todos através do rádio (ibidem). “Tais músicas formaram as suas memórias e o pano de fundo para a produção do rap feito no Brasil” (Azevedo, Silva, 1999, p. 78).

Santuza Cambraia Naves (2010), ao abordar sobre os músicos de Rap, escreveu como eles se compreendem enquanto legado das diversas musicalidades negras. Thaide & DJ Hum, assim como outros diversos artistas periféricos da virada dos anos 1980 para 1990, se colocaram como parte da árvore genealógica do Samba e do Soul enquanto movimentos culturais de produção de

conhecimento e de autoestima para os negros. Através da novidade tecnológica da produção de rap a possibilidade de atualizar a música negra brasileira se deu a partir do espaço urbano das grandes cidades, tornando-se elementos centrais para a incorporação dessas novas práticas culturais. O Hip Hop abarca quatro elementos, o break (dança), grafite (artes visuais), o mestre de cerimônias (MC) e o disk jôquei (DJ), o Rap é a junção dos dois últimos elementos. Todavia, no auge da década oitenta, as informações na cidade de São Paulo chegavam de maneira fragmentada, um dos fatores que gerou, nos jovens negros e periféricos, o ímpeto de reunir o máximo de informações possíveis sobre o tema. Dessa forma que locais como o pátio da Estação São Bento de Metrô, no centro da cidade de São Paulo, se torna um ponto de encontro para os dançarinos de break da época. A São Bento, como ficou conhecida, se tornou o marco zero do Hip Hop paulistano e nacional, sendo protagonista na consolidação do encontro entre Thaide e DJ Hum, pois foi lá que eles formaram a dupla de vez. Guilherme Botelho (2018) escreveu sobre como aquele momento foi propício para que o mercado fonográfico global absorvesse os artistas da periferia, além de um relevante divisor temporal.

No ano de 1988, período em que a dupla estreia no mercado da música, a política brasileira de se abria para a redemocratização depois da Ditadura Civil-Empresarial Militar de 1964, ademais do centenário da abolição da escravidão e a fundação do Geledés - Instituto da Mulher Negra (ibidem). Ou seja, a virada dos anos 80 para os 90 foi importante para o florescimento de novas vozes relevantes nos debates e disputas pela história do Brasil. Os rappers se tornam um desses atores, rompendo com a ideia de democracia racial vigente no imaginário brasileiro. O Geledés e o seu Projeto Rappers (1992-1998)²¹ tinha como objetivo profissionalizar as novas gerações de adeptos do Hip Hop, que surgia ao longo dos anos. Clodoaldo Arruda (2022), ativista, integrante do Projeto Rappers e MC do grupo Resumo do Jazz, cita que de forma extraoficial Thaide sempre esteve próximo ao projeto (apud Arruda, Silva, Santos, 2024). Esse contato com o movimento negro feminista frente a intensa politização das letras do Rap nacional gerou transformações. “A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental” (Silva, 1999).

Entre o global e o local: uma simbologia do consumo e das identidades negras

²¹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>. Acesso em: 02 de jun de 2026.

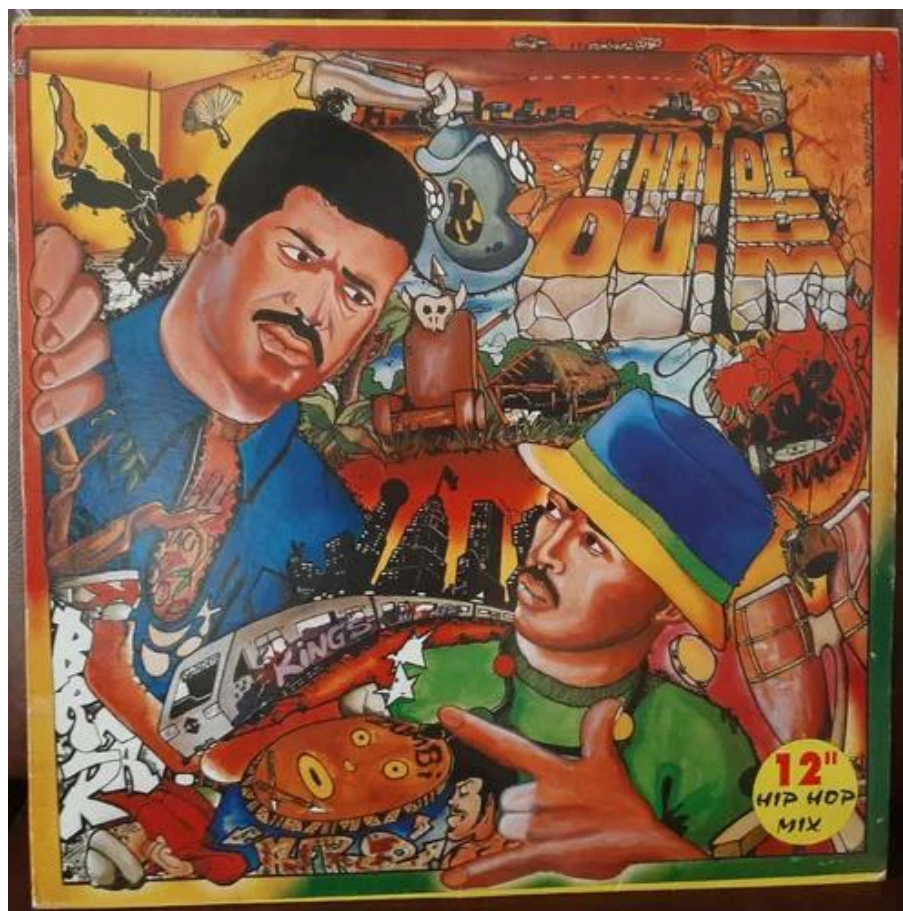
Nesse contexto, Thaide & DJ Hum sempre estiveram conectados as bases culturais relacionadas a diáspora negra. Seja pela experiência pessoal, durante a infância e juventude, ou nas relações que foram construindo quando conhecem a cultura Hip Hop, a produção de canções da dupla refletia uma busca pelo conhecimento acerca da verdade histórica em relação ao passado da população negra. Isso não quer dizer, que a utilização dessas temáticas estava fora da lógica de mercado daquele momento. Depois de serem contratados por gravadoras de médio porte²² durante quase toda metade da década, em 1994 a dupla funda o selo independente Brava Gente. Era um momento de virada no discurso do Rap, que agora visava alcançar o público nacional (Botelho, 2018). O desejo de Thaide & DJ Hum tinha a ver com liberdade artística, passando por conflitos anteriormente devido à baixa vendagem. Segundo o MC, “com o *Brava gente* poderíamos lançar singles de uma ou duas músicas e assim trabalharíamos mais à vontade e, quando desse para lançar um álbum completo, assim seria. Dessa forma, continuaríamos mostrando nosso trabalho, e com mais liberdade” (Alves, Thaide, 2004, p.83).

O trabalho que abre o selo próprio foi “Afro-brasileiro”, que segundo Thaide os levou de volta a tocar nas rádios em um momento de dificuldade financeira da dupla (ibidem). Desde a capa do projeto, a dupla trouxe diversos símbolos relacionados ao Brasil, África e elementos que foram criados a partir da fusão cultural de cada lugar. A capoeira, o atabaque, o berimbau e o pandeiro, símbolos consolidados da contribuição da brasilidade ao mundo globalizado, dialogam com os prédios da metrópole, o spray de tinta e o metrô grafitado, a figura do *B.boy*²³ e do homem que representa a cultura *black power* dos anos 1970. Abaixo é possível perceber melhor os elementos da capa de “Afro-brasileiro” (1995).

²² De 1988 a 1990 fizeram parte da gravadora Eldorado, que fazia parte do Grupo Estado em São Paulo. De 1992 a 1993 foram do casting da gravadora de equipes de baile black TNT Records.

²³ Dançarino de break do gênero masculino.

FIGURA 9 – Capa do LP Afro-brasileiro de 1995



Fonte: elaboração própria.

A capa apresenta a modernidade enquanto representante daquele presente, em que se misturou o local com o global, além da inserção da população negra na lógica do consumo. Lívio Sansone (2000) aborda que no movimento de mercantilização da cultura negra, símbolos são escolhidos de acordo com suas questões contextuais, geralmente relacionados com comportamento e corpo, o que em alguns casos significa mobilidade e sucesso. É possível perceber que para Thaide & DJ Hum existe um forte senso de africanidade para busca a cidadania global. O consumo se encontra quase que o tempo inteiro com a tradição, com o passado cultural negro que surge da colonização. Todavia ser parte dessa aldeia global é equilibrar o que supostamente é ser um autêntico “Afro-brasileiro” com a o consumo próprio da globalização negra dos anos 1990. Não por acaso o chapéu *bucket* de Thaide, produto ligado a moda negra do Hip Hop, está pintado com as cores da bandeira brasileira. O corpo também se

mostra uma expressão da negritude, que pode indicar suas identidades, verbalizadas em termos novos ou tradicionais que são recontextualizados (ibidem).

Nesse sentido, é importante pontuar como a temática da relação entre as práticas artísticas marginalizadas e o mercado é muito mais complexa. Por vezes pode-se cair na armadilha da dualidade entre resistência *versus* cooptação, algo comum quando se aborda sobre a produção e comportamento em torno dos artistas de Rap, principalmente dos anos 1990. Thaide & DJ Hum não estão envoltos naqueles símbolos de maneira aleatória. O pandeiro, por exemplo, representa o Samba brasileiro, tão reconhecido internacionalmente, ao mesmo tempo que o sofreu com a repressão policial no início do século XX. A própria capoeira com o seu berimbau, que como mostra Sansone (ibidem) também sofria com a violência da polícia, posteriormente sendo capitalizada por mestres brancos a partir de escolas criadas na Europa. O berimbau está associado a figuras como de Naná Vasconcelos, percussionista recifense de relevância mundial, que representa a potência dos negros com a sua cultura. Em suma, os elementos estão em disputa até mesmo quando aparentam somente estarem inseridos em alguma atividade cultural, todavia eles são carregados de história.

Segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2003, p. 85) “imagens, sejam gráficas ou pictóricas, são representações do mundo elaboradas para serem vistas”. É interessante pensar como a capa do vinil de “Afro-brasileiro” (1995) é uma extensão do sentido proposto tanto pela canção quanto da construção de persona da dupla. Mais do que somente o gênero musical Rap, é o saber adquirido a partir da sua matriz cultural Hip Hop, quem dá a base para que haja uma certa manutenção da politização cidadã em meio a mundo guiado pelos interesses mercantilistas. A metrópole, através de símbolos como metrô e sua verticalização predial, é a grande representação das oportunidades ambíguas que disponíveis no espaço urbano. São Paulo pode te conectar a Nova Iorque, ao mesmo tempo em que é sinônimo de uma opressão racista e classista. De toda forma, lugares do centro da capital como a São Bento foram “tomados pela arte que tem dado visibilidade a contingentes significativos de grupos compostos por jovens pretos e pobres, desde o final dos anos 80 e início dos 90” (Azevedo, Silva, 1999, p. 80). Thaide & DJ Hum reivindicam esses elementos como parte da sua afro-brasilidade, que é plural e contraditória.

“Afro-brasileiro” (1995): passado, presente, militância e mercado

Durante toda sua trajetória Thaide & DJ Hum sempre fizeram questão de demonstrar a sua proximidade com a cultura negra, especialmente sobre o passado histórico relacionado a diferentes experiências ao longo do tempo. O contexto do ano de 1995 dizia respeito aos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares, líder negro do resistente Quilombo dos Palmares. O movimento negro utilizava na época a expressão imortalidade para tratar do tricentenário de Zumbi, como mostra a edição de outubro de 1995 do Jornal da Marcha²⁴. Em um trecho de seu editorial, feito pela Executiva do Jornal da Marcha, explicavam que: “a boa nova percorre todos os recantos do país: os negros preparam-se para ir a Brasília. Não se trata mais de dizer que o Estado se omite, que o Estado não faz. Nós vamos a Brasília dizer o que o Estado deve fazer” (Executiva do Jornal da Marcha, 1995). Ou seja, esse é um momento em que os diversos movimentos sociais negros espalhados pelo Brasil desejam impor suas pautas e agendas tanto através da política institucional, quanto aquela feita no cotidiano. O Rap, como mostra Botelho (2018), se torna uma alternativa nos anos 90 para que os ativistas negros dialoguem com a juventude, de alguma maneira ditando algumas temáticas do gênero.

Pesavento (2003) ao explicar sobre uma virada no campo da História a partir dos anos 1970, escreve a diversidade da entrada dos novos grupos e atores políticos complexificava a dinâmica social, indo de encontro a ideia de sistemas globais e totais que anteriormente eram explicativos. A consolidação da figura de Zumbi como um herói nacional é fruto dessa movimentação, que como aponta Sueli Carneiro (2011), em artigo publicado no jornal Correio Braziliense em 22 de novembro de 2002, conquistava visibilidade até mesmo internacional. “Afro-brasileiro” (1995) é uma produção desse momento em que a história oficial, relacionada a manutenção da ideia de democracia racial, sofria importantes questionamentos. Para além, os rappers tomam para si o exercício de narrar, ansiando autoridade, sobre a história nacional. Camargos (2018, p. 80) aponta como a oralidade tem força no Brasil, “daí que as experiências artísticas predominantemente orais favorecem a emergência de narrativas que criaram imagens do mundo, construíram leituras para processos históricos, inventaram perspectivas de análise, promoveram a luta para legitimar e/ou deslegitimar interpretações”.

²⁴ Disponível em:

<https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/jornal-da-marcha-300-anos-da-imortalidade-de-zumbi-dos-palmares>. Acesso: 03 de jun de 2026.

A canção de Thaide & DJ Hum tem a intenção de recolocar o passado negro brasileiro em evidência para os seus, por isso ela é diversa em aliar o corpo e o conhecimento. A batida tem influências da vertente de Rap mais ouvida daquele momento que era o *G-Funk*, utilizando sintetizadores, ao mesmo tempo que é possível ouvir uma bateria e guitarra que remete a *Soul Music*, uma demonstração importante do que viria nos primeiros versos.

E aí, Rapaziada, como é que tá?
 Estamos aqui de novo pra tentar fazer você dançar
 Como velhos tempos, tempos velhos, velhos quais
 Tempos velhos, meus amigos pretos velhos que não voltam mais
 Ancestrais seguidos de bravos guerreiros
 Faziam o Brasil inteiro se curvar diante de tal bravura, que loucura!
 Só pra todo custo defender aquele lugar
 Que aliás se chamava Palmares
 E foi destruído por um velho
 Que não era preto, mas se chamava Jorge
 E com sua sorte e nosso azar
 Matou todos do quilombo que hoje seria nosso lar
 E mesmo assim de novo mostro a vocês, outra vez
 A importância de ser
 Negro por inteiro
 Reconhecendo o seu valor
 E por favor, respeitando o irmão mais claro
 Que está sempre do seu lado
 Torcendo pra você vencer
 E crer
 Na energia africana que
 Emana das sementes espalhadas pelo mundo inteiro
 Seja escuro, mas seja escuro e verdadeiro (Thaide & DJ Hum, 1995)

Em vídeo postado na rede social *instagram*, a intelectual e pesquisadora negra Barbara Carine explica de maneira sucinta o que seria a colonialidade, fruto do colonialismo que inferioriza tudo aquilo que não seja herança do colonizador²⁵. A música Rap dos anos 1990 tem uma intenção contundente em valorizar a cultura negra, rompendo com o ideal que elevava personagens brancos a heróis, se mantendo muito presente no imaginário social brasileiro. Nesse sentido, o gênero foi muito importante para o processo permanente de reconstrução da autoestima da população negra no Brasil. Além do mais, como já abordado, algumas temáticas estão diretamente conectadas com a atuação próxima dos rappers com os movimentos negros, especialmente o feminista. “Afro-brasileiro” busca gerar uma grande identificação com a figura de Zumbi e o Quilombo dos Palmares com o grande símbolo de liberdade do povo negro brasileiro.

²⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/p/DZkgQxpx_JK/. Acesso em 14 de jun de 2026.

A data do tricentenário da imortalidade de Zumbi se torna propício para subverter essa lógica colonial. Em novembro de 2001 Sueli Carneiro (2011, p. 104) escrevia sobre a sua memória relacionada ao líder de Palmares:

lembro-me das incontáveis vezes em que a palavra “zumbi” era usada na minha infância para assustar crianças travessas. E é admirável como de lá para cá a palavra vem sendo ressignificada. Tornou-se nome próprio, tendo por sobrenome um território, Palmares, símbolo da resistência dos negros a escravidão. O “morto-vivo” levado para o imaginário popular por meio das versões oficiais sobre a escravidão dá lugar ao escravo rebelde e libertário, que exige o seu lugar na história e, ao fazê-lo, revela outra narrativa. É o primeiro herói popular do Brasil, encarnando, contra o mito da passividade do negro, a luta da dignidade humana contra toda forma de opressão. A cada novo 20 de Novembro ele se espalha, amplia o seu território na consciência nacional, empurra para os subterrâneos da história seus algozes, que foram travestidos de heróis. Adeus, Domingos Jorge Velho. Já vai tarde!

Interessante compreender nesse relato como militância não deve necessariamente se distanciar da ideia de popularidade e visibilidade, levando em consideração o contexto capitalista já vigente na época. Zumbi se mostrou ser uma figura que aglutinou e foi transformada por diversos grupos negros do Brasil, sendo uma ponte para a construção de um futuro possível de igualdade racial. A ideia tanto em torno do termo quanto da canção “Afro-brasileiro” é o que Stuart Hall (2006) aponta como a formação de uma identidade a partir da cultura compartilhada, que seria a história comum e os códigos culturais que dão sentido à vida naquele local. Essa identidade então seria essencial e contínua, na qual as produções culturais deveriam então representar essa identidade negra, escavando em busca dela. O autor entende que essa é uma forma de dar sentido a experiência negra da diáspora, que é caracterizada por essa separação e apagamento de identidade, embora a identidade também não seja imutável e contínua, nem somente diz respeito ao passado.

Os rappers trazem para si a função de apresentar para o seu povo, para sua massa, as histórias que foram apagadas, ou queimadas literalmente em casos como o de Palmares. Thaide rima de forma a se conectar com o seu passado negro, ainda que possa fazer isso de uma maneira essencialista em certa medida. Entretanto é importante pensar como a canção parte de questões daquele presente para ir até o passado, quase como um ofício de historiador como trata Camargos (2018). O passado colonial ainda se fazia muito vivo naquele momento, pensando em como as populações negras estavam relegadas ao lugar de subcidadania. Além disso, a intenção da canção é de que essa mensagem pudesse chegar até esses brasileiros africanizados, a partir de uma perspectiva panafricanista. Além do mais, “trata-se, pela via dessas poéticas afro-decoloniais, de

colocar em xeque o monopólio dos imaginários estéticos ancorados nos modelos dominantes universalizados, sustentados pela economia política da branquitude” (Reis, 2020, p. 788). Dessa forma, a reafricanização e o continente Africano é simbolicamente o referencial para se constituir enquanto um autêntico negro brasileiro, como é rimado de forma repetitiva no refrão.

Afro-brasileiro (sabe quem eu sou?)
Afro-brasileiro (me diga quem você é)
Afro-brasileiro (sabe quem eu sou?)
Afro-brasileiro
Afro-brasileiro (me diga quem você é)
Afro-brasileiro (sabe quem eu sou?)
Afro-brasileiro
Somos descendentes de Zumbi
Grande guerreiro

Todo dia quando vou sair de casa pra rua
Faço o sinal da cruz pra fazer jus
À fé em deus e nos orixás
Sou duro na queda porque sou filho guerreiro de Ogum com Iemanjá
E pra injuriar os conservadores imbecis
Tenho orgulho e bato no peito, sou descendente de Zumbi
Grande líder negro brasileiro
Por nossa liberdade enfrentou exércitos inteiros
Mas acabou perdendo a cabeça
E não é a cara dele que eu vejo nas camisetas nos bótons, toucas ou bombetas
Nem ganga zumba eu vejo nas jaquetas
Até o rap nos traiu importando santos pro nosso terreiro
Que falta de respeito
Por um homem de coragem que lutou pelos negros do brasil inteiro
Meu companheiro ou minha companheira
Não digam besteira, se assumam
Ensinem nossa cultura à sua família
A nossa tradição, a nossa evolução
Tudo isso está em suas mãos
(não é brincadeira não, estou falando sério)
95, trezentos anos de zumbi
Vamos homenageá-lo, agindo assim (Thaide & DJ Hum, 1995)

Novamente a canção vem abordando de forma positiva os símbolos ligados as religiões de matriz africana, especialmente para Thaide o Candomblé. O sincretismo também é colocado, até mesmo para afirmar uma atitude verdadeiramente afro-brasileira, que mistura, que miscigena.

Ora subvertendo a ordem colonial e denunciando a violência endereçada aos povos negro-africanos, ora expondo os vínculos de pertença, de coletividade e de identidade promovidos e cultivados pelas religiões de matrizes africanas e seus valores-estético-político-existenciais. (Reis, p. 792)

Por isso, ser afro-brasileiro está ligado a se sentir parte dessa história, que não é ensinada nos espaços formais de educação, reproduzindo muitas vezes as violências sofridas pelas gerações de pessoas negras. Ao longo da década de 90 os rappers buscaram se apegar a uma ideia de autenticidade e verdade, demonstrando que existia conflito até mesmo entre os seus semelhantes. O posicionamento firme em relação a questão da negritude foi um modo de tentar proteger a sua cultura, a fim de que os jovens negros pudessem se conscientizar através dos versos e batidas. Portanto, durante a década noventista o Rap, muito centralizado na figura dos Racionais MCs, ficou reconhecido como um gênero mais avesso as grandes mídias, principalmente as emissoras de TV aberta. O argumento utilizado era de que a mensagem poderia ser censurada ou distorcida dentro desses grandes programas de massa. A dupla Thaide & DJ Hum apresentavam certa uma diversidade em relação a isso, algo que pode ser visto através de versos de demonstram que o ativismo não está fora da lógica de consumo e de mercado.

O MC questiona sobre não ver o rosto dos grandes heróis negros brasileiros em produtos como camisetas, botons e bonés. “O consumo, portanto, também é um marcador étnico, bem como uma forma de oposição a opressão, uma maneira de, como negro, fazer-se visto ou mesmo ouvido” (Sansone, 2000, p. 88). Quando se exhibe uma estampa de uma camiseta na rua, ela só é possível de ser mostrada por se estar vivo e em movimento, ainda que dentro da uma sociedade capitalista, capaz de transformar em produto vendável qualquer bandeira ou agenda social. Thaide & DJ Hum foram mais abertos a negociar com a lógica comercial, porém sempre através de produções que elogiavam a cultura negra brasileira. Não por acaso, eles tecem uma crítica a grupos que se aproximam muito mais de figuras negras heroicas estrangeiras, uma tônica do Rap noventista que se inspirou na potência oral de Malcolm X, por exemplo. São versos que entram em certa contradição, mas que demonstram o desejo de construir uma associação através da cultura afro-brasileira e o Hip Hop. Não por acaso, eles terminam a canção com versos que exaltavam outros artistas de Rap da época.

Venha, que hoje é sexta
Eu vou chamar os refrigerantes e pra quem gosta cerveja
Vamos sentar aqui no chão
Colocar o box do lado
E ouvir um som do gog, mano em pesado, câmbio negro e racionais meu irmão
Afinal o que é bom tem que ser provado
Tanta coisa boa e você aí parado acuado
É por isso que insisto
Sou um preto atrevido
E gosto quando me chamam de macumbeiro

Toco atabaque em rodas de capoeira
E toco direito
Minha cultura primeiro
O meu orgulho é ser um negro verdadeiro (Thaide & DJ Hum, 1995)

Thaide subverte através de seu texto os estereótipos racistas que foram construídos historicamente em relação aos elementos que compõem a cultura das minorias no Brasil. Quando ele aborda sobre tocar tambor nas rodas de capoeira, a batida produzida por DJ Hum sofre uma suspensão, entrando o som do berimbau africanizado. Ao mesmos aristas periféricas como Racionais MCs, GOG e Câmbio Negros são exaltados, representando uma união entre os jovens que compunham o cenário do Rap naquele momento. Embora Thaide busque mostrar as características que um “negro verdadeiro” deva ter, a sua produção é feita através de um sistema híbrido, que está entre a moderna tecnologia daquele presente e a herança cultura dos escravizados. Dessa forma, “reafirma o ser negro como estratégia, a um só tempo, de politização das discussões raciais e de requalificação dos bens simbólicos dos subalternizados” (Reis, p. 783-784).

Conclusões

Como aponta Silva (1999) os rappers se compreendem enquanto uma linha de continuidade na reconstrução da negritude através da valorização dos símbolos afro-brasileiros. Thaide & DJ Hum captam esse momento através da canção “Afro-brasileiro” de 1995, ano do tricentenário da imortalidade de Zumbi. O herói negro foi reconstruído através de muita resistência e luta dos movimentos negros do Brasil, a partir de questões do seu presente como a busca pela cidadania plena, o fim do racismo e das desigualdades sociais, além da necessidade de transformar suas agendas em políticas públicas. No Rap e no Hip Hop, encontram jovens ávidos a obterem conhecimento sobre a história do país e a sua própria enquanto povo negro e periférico, questionando os motivos de terem sido colocados naquela situação. A dupla mostra que é possível aliar militância com o consumo, até por serem de maneira simultânea consumidores e produtores. Entre conflitos e resistências, a dupla sempre buscou se guiar pela cultura Hip Hop.

Referências bibliográficas:

- ARRUDA, Clodoaldo; SANTOS, Jaqueline Lima; SILVA, Ildslaine [Mc Sharylaine]. *Projeto Rappers: a primeira casa do hip hop brasileiro: história & legado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023. (Coleção Hip hop em Perspectiva).
- AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vem das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *O Rap e Educação - O Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 65-83.
- BOTELHO, Guilherme. *Quanto vale o show? O fim Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em jun 2026.
- ALVES, César; THAIDE. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- CAMARGOS, Roberto. Se a história é nossa, deixa que nós escreva”: os Rappers como historiadores. *ArtCultura*, [S. l.], v. 20, n. 36, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*. nº 1, 2006, pp. 21-35.
- NAVES, Santuza Cambraia. A Soul Music no Brasil e outras negritudes musicais. In: NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho do Hip-Hop: 1997 Remasterizado 2025*. São Paulo: GLAC edições; Autonomia Literária, 2025.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2º Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- REIS, Diego dos Santos. Estéticas Afro-Decoloniais e Narrativas de Corpos Negros: Arte, Memória, Imagem. *Revista da ABPN*. V. 12, n. 34. Set – Nov 2020, p. 744-801.
- SANSONE, L. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. *Mana*, v. 6, n. 1, p. 87-119, abr. 2000.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *O Rap e Educação - O Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 23-38.