



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HISTÓRIA

EMÍLIO ALBUQUERQUE FERNANDES

**HISTORIOGRAFIA, MÚSICA E DECOLONIALIDADE:
POSSIBILIDADES NO ENSINO DE HISTÓRIA NO CEARÁ**

FORTALEZA

2023

EMÍLIO ALBUQUERQUE FERNANDES

HISTORIOGRAFIA, MÚSICA E DECOLONIALIDADE:
POSSIBILIDADES NO ENSINO DE HISTÓRIA NO CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Ensino de História.

Área de Concentração: Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e Difusão

Orientador(a): Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Júnior.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F399h Fernandes, Emílio Albuquerque.
Historiografia, Música e Decolonialidade : possibilidades no Ensino de História no Ceará / Emílio Albuquerque Fernandes. – 2023.
158 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Profissional em Ensino de História, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Júnior.

1. Ensino de História. 2. Historiografia. 3. Música. 4. Decolonialidade. I. Título.

CDD 907.220711

EMÍLIO ALBUQUERQUE FERNANDES

HISTORIOGRAFIA, MÚSICA E DECOLONIALIDADE:
POSSIBILIDADES NO ENSINO DE HISTÓRIA NO CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Ensino de História.

Aprovada em: 27/03/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Júnior. (Orientador)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva (Examinador Interno)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico este trabalho à Luiza Rios,
que há exatos 20 anos tem sido minha grande companheira de vida.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira Luiza Rios, pela paciência, incentivo e preciosas orientações, além da parceria e compreensão fundamentais nessa árdua jornada.

Ao meu orientador Edmilson, que tive o privilégio e o prazer de receber a atenção e o acompanhamento necessários à conclusão dessa pesquisa.

Aos membros da banca Miriam Hermeto e Jailson Pereira pelas importantes contribuições e pela disponibilidade.

Agradeço também ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a ex-presidenta Dilma Vana Rousseff, que sempre investiram em ciência e pesquisa nesse país.

À CAPES, fundamental à realização desta dissertação, pela concessão de bolsa de estudos e fomento à pesquisa.

A todos os Professores do ProfHistória, em especial àqueles com quem tive a grata oportunidade de interagir em algumas disciplinas.

À professora Maria da Glória de Oliveira, cuja disciplina ministrada foi de fundamental importância para a realização desse trabalho.

À coordenadora do ProfHistória – UFC, professora Ana Carla Sabino Fernandes, pelo incentivo, empenho e ótimo trabalho na condução desse programa.

Aos colegas da turma, com quem compartilhei disciplinas, leituras, textos, alegrias e ansiedades em situação de pandemia que nos acompanhou durante todo o curso.

E a todas as minhas amigas e amigos que me acompanharam nos momentos de descontração, tão necessários para a preservação e manutenção da saúde mental em momentos como esses.

Obrigado a todos!

[...] Pois sou uma pessoa

Esta é minha canoa

Eu nela embarco

Eu sou pessoa

A palavra pessoa hoje não soa bem

Pouco me importa

Não você não me impediu de ser feliz

Nunca jamais bateu a porta em meu nariz

Ninguém é gente

Nordeste é uma ficção

Nordeste nunca houve

Não eu não sou do lugar

Dos esquecidos

Não sou da nação

Dos condenados

Não sou do sertão

Dos ofendidos

Você sabe bem:

Conheço o meu lugar

(BELCHIOR. Conheço o meu lugar, 1979).

RESUMO

Este trabalho propõe, a partir de um dado recorte, possibilidades dos usos da música como recurso didático em sala de aula para o Ensino de História no Ceará. O recorte em questão foi a investigação/problematização de teses e dissertações sobre o tema da música como objeto de estudo no Ceará, publicadas em programas de pós-graduação em História, entre os anos de 2008 e 2019. Partimos de um debate teórico-metodológico com base na interlocução entre as discussões apresentadas pelas fontes (fundamentadas majoritariamente em autores canônicos da História) e autores do Pensamento Pós-Colonial, Feminismos Interseccionais e Giro Decolonial propostos por esta pesquisa para que, nesse processo, desenvolvêssemos laboratórios de experimentação do estudo de temáticas da História no Ceará para o Ensino Médio. Assim, na primeira parte dos capítulos apresentamos os autores das teses e dissertações e suas respectivas inclinações teórico-metodológicas sobre História e Música, com o objetivo de identificar o lugar social da operação historiográfica e relevar o lugar epistêmico geralmente ocultado. Na segunda parte indicamos uma fonte de cada tese ou dissertação, onde elas assumem a condição de situação-problema, para discutirmos temas referentes ao Ensino de História no Ceará. No primeiro capítulo mobilizamos o conceito de interseccionalidade para identificar, por meio da música no período da *Belle Époque*, como as opressões de classe, raça e gênero são correlacionadas, indissociáveis, e por isso, devem ser estudadas de forma combinada. No segundo capítulo articulamos o conceito de sistema-mundo moderno/colonial para se contrapor à ideia de integração nacional propagada pelo regime estadonovista na música da *Era do Rádio*. Concluimos o terceiro capítulo propondo uma discussão sobre o conceito de transmodernidade e suas imbricações na música do período da Ditadura Militar. Como parte integrante desta dissertação, formulamos um Guia Ilustrado no formato de Material de Apoio Didático para professores e estudantes de História do Ensino Médio.

Palavras-Chave: ensino de História; historiografia; música; decolonialidade.

ABSTRACT

This paper proposes, from a given cutout, possibilities of the uses of music as a didactic resource in the classroom for the teaching of history in Ceará. The cutout in question was the investigation/problematization of theses and dissertations on the theme of music as an object of study in Ceará, published in graduate programs in History, between the years 2008 and 2019. We started from a theoretical-methodological debate based on the interlocution between the discussions presented by the sources (based mostly on canonical authors of History) and authors of Post-Colonial Thought, Intersectional Feminisms and Decolonial Turn proposed by this research so that, in this process, we developed laboratories of experimentation of the study of themes of History in Ceará for High School. Thus, in the first part of the chapters we present the authors of the theses and dissertations and their respective theoretical-methodological inclinations on History and Music, with the aim of identifying the social place of the historiographical operation and revealing the usually hidden epistemic place. In the second part, we indicate a source of each thesis or dissertation, where they assume the condition of a problem-situation, in order to discuss themes concerning the teaching of History in Ceará. In the first chapter we mobilize the concept of intersectionality to identify, through the music of the Belle Époque period, how the oppressions of class, race and gender are correlated, inseparable, and, for this reason, should be studied in combination. In the second chapter we articulate the concept of the modern/colonial world-system to counter the idea of national integration propagated by the estadonovista regime in the music of the Radio Age. We conclude the third chapter by proposing a discussion about the concept of transmodernity and its imbrications in the music of the Military Dictatorship period. As an integral part of this dissertation, we have formulated an Illustrated Guide in the format of a Didactic Support Material for High School History teachers and students.

Key words: History teaching; historiography; music; decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Banda de Música da Polícia Militar (1879)	46
Figura 2 – Trecho do filme <i>Aviso aos Navegantes</i> (1950)	67
Figura 3 – Capa do LP disco <i>Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem Pessoal do Ceará</i> (1973)	99
Figura 4 – Trecho do videoclipe <i>Revelação</i> , de Raimundo Fagner (1979)	106
Figura 5 – Capa do LP <i>Massafeira</i> (1980)	110

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A MÚSICA NA <i>BELLE ÉPOQUE</i> , CONTROLE SOCIAL E INTERSECCIONALIDADE.....	19
2.1	Diálogo com a historiografia sobre a música na <i>Belle Époque</i> cearense.....	23
2.1.1	<i>Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza 1888-1920</i>	23
2.1.2	<i>Ramos Cotoco e seus “Cantares Bohêmios”: trajetórias (re) compostas em verso e voz (1888-1916)</i>	27
2.1.3	<i>O Piano na praça: “música ligeira” e práticas musicais no Ceará (1900-1930)</i>	30
2.1.4	<i>Banda de Música da Força Policial Militar Do Ceará: Uma História Social de práticas e identidades Musicais (1850-1930)</i>	33
2.2	Música, Decolonialidade e a Inserção da Modernidade nos Corpos Dissidentes.....	37
3	A MÚSICA NA <i>ERA DO RÁDIO</i> , ESTADO NOVO E O SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL.....	52
3.1	Diálogo com a historiografia sobre a música na <i>Era do Rádio</i>	55
3.1.1	<i>“Um som meio fanhoso, mas meio gostoso de ouvir”: radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944)</i>	55
3.1.2	<i>“Música nordestina” e as memórias em disputa: o balanceio de Lauro Maia (1940-1960)</i>	58
3.1.3	<i>Luiz Assunção: a trajetória musical de um talento esquecido (1928-1987)</i>	61
3.2	Música Popular Brasileira, Identidade Nacional e a Questão do Branqueamento Racial.....	64
4	A MÚSICA NA DITADURA MILITAR, GLOBALIZAÇÃO E TRANSMODERNIDADE.....	79
4.1	Diálogo com a historiografia sobre a música no período da Ditadura Militar.....	82
4.1.1	<i>O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará</i>	82
4.1.2	<i>“Mas é do artista ser contraditório”: as construções identitárias de Antônio Carlos Belchior na indústria fonográfica brasileira (1971-1979)</i>	86
4.1.3	<i>No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)</i>	89
4.1.4	<i>É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976-1981)</i>	92
4.2	MPB, Sujeitos-Outros e os Dilemas entre Tradição e Modernidade.....	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	117
	APÊNDICE.....	124

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação formulou possibilidades dos usos da música como recurso didático em sala de aula para o Ensino de História no Ceará. Para tanto, utilizamos um dado tipo de recorte e certas problematizações específicas de teses e dissertações sobre o tema, publicadas em programas de pós-graduação em História, entre os anos de 2008 e 2019. Partimos de um debate teórico-metodológico com base na interlocução entre as discussões apresentadas nas fontes (fundamentadas majoritariamente em autores canônicos da História) e autores do Pensamento Pós-Colonial, Feminismos Interseccionais e Giro Decolonial propostos por esta pesquisa.

Na primeira parte dos capítulos apresentamos os autores e suas respectivas inclinações teórico-metodológicas sobre História e Música, os principais conceitos e fontes mobilizadas, as instituições de pós-graduação de origem de cada um desses trabalhos com o objetivo de identificar o lugar social da operação historiográfica e relevar o lugar epistêmico geralmente ocultado. Na segunda parte indicamos uma fonte de cada tese ou dissertação, onde elas assumem a condição de situação-problema, para discutirmos temas referentes ao Ensino de História no Ceará, sem desvinculá-los da História do Brasil. Como parte integrante desta dissertação, apresentamos um Guia Ilustrado no formato de Material de Apoio Didático para professores e estudantes de História do Ensino Médio.

O interesse em abordar a música no Ensino de História surgiu da necessidade de articular duas áreas que atravessaram a minha trajetória profissional. Antes de me graduar em História e seguir pelo caminho do magistério, tive formação musical e carreira profissional como violoncelista de orquestra, de música de câmara e como professor de música, além de atuar eventualmente como compositor. Ministrei aulas de música até 2012, ano em que fui convocado a tomar posse para o cargo de professor do estado do Ceará. Portanto, minha trajetória de fato é atravessada por essas duas áreas que se encontram ligadas pelo ensino e pelo campo da História e Música.

Desenvolvi na graduação em História uma monografia sobre o nacionalismo na obra do compositor Alberto Nepomuceno e acompanhei desde então outras pesquisas realizadas no Ceará sobre esse diálogo entre História e Música. Logo após a minha aprovação no Mestrado do ProfHistória da UFC, optei por dar continuidade as pesquisas nesse campo, agora voltadas ao âmbito do Ensino de História.

Observei que teses e dissertações dedicadas a investigar a relação entre História e Música no Ceará ganharam espaço nos programas de pós-graduação do país nas últimas

décadas, mas o que me chamou atenção foi o fato dessas discussões levantadas nessas pesquisas não serem aproveitadas no Ensino de História, embora muito úteis como objeto de estudo e como fonte para a construção de capacidades voltadas à aprendizagem do conhecimento histórico. Segundo a historiadora Miriam Hermeto:

A rigor, a canção popular pode (e deve) ser utilizada como recurso didático no ensino de História em qualquer seguimento da educação. [...] Assim sendo, como tema, objeto de estudo e fonte, ela é, genericamente, adequada a práticas escolares e planejamentos didáticos voltados para alunos de qualquer faixa etária. [...] Partindo desse ponto, pode-se afirmar que as reflexões deste livro sobre a historicidade da canção e as suas possíveis abordagens na educação histórica – como objeto de estudos e fonte histórica – podem contribuir para a formação continuada de docentes de todos os seguimentos de ensino.¹

O Art. 26 da LDB, redação dada pela Lei nº 12.796, de 2013, indica que os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. O § 2º do mesmo artigo, redação dada pela Lei nº 13.415, de 2017, orienta sobre a obrigatoriedade do ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, no componente curricular da educação básica.²

Desse modo, o recorte desta dissertação tem base nas 3 teses e 8 dissertações, cujos temas estão historicamente concentrados entre o fim do século XIX e o início dos anos 80. Em comum, a busca em compreender a música como fonte importante para desvendar as reelaborações culturais que se traduzem em ritmos, danças e composições de setores sociais marginalizados dessa região. A construção do produto didático-pedagógico tem como referência as diretrizes disponíveis no Documento Curricular Referencial do Ceará – DCRC, para o Ensino Médio.

O documento, com diretrizes curriculares à luz da Base Nacional Comum Curricular – BNCC, para 184 municípios, da rede pública e privada, foi elaborado por meio do regime de colaboração. Com a promessa de utilização no início do ano letivo de 2020 (provavelmente devido à pandemia, ficou para 2022), o DCRC estimula adaptar o currículo das escolas cearenses ao contexto local pela possibilidade de trabalhar com a realidade mais próxima das relações sociais que se estabelecem no vínculo da comunidade.

¹ HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 13.

² **BRASIL**. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei nº 12.796, de 04 de abril de 2013, Ministério da Educação. – Brasília: MEC, SEB, 2010.

O DCRC para a área de História usa como referência as competências específicas de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas para o Ensino Médio, que por sua vez destaca também a importância da diversidade de temas que dialoguem com as diferentes realidades de cada região para construir os conhecimentos históricos:

Considerando as aprendizagens a ser garantidas aos jovens no Ensino Médio, a BNCC da área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas está organizada de modo a tematizar e problematizar algumas categorias da área, fundamentais à formação dos estudantes: Tempo e Espaço; Territórios e Fronteiras; Indivíduo, Natureza, Sociedade, Cultura e Ética; e Política e Trabalho. Cada uma delas pode ser desdobrada em outras ou ainda analisada à luz das especificidades de cada região brasileira, de seu território, da sua história e da sua cultura.³

A construção das referências curriculares na disciplina de História perpassa por grandes desafios, pois há um campo de disputas de ideias constituído por historiadores que apontam para diferentes perspectivas teórico-metodológicas. O produto didático-pedagógico tem como guia os componentes curriculares presentes no DCRC para a área da História: a articulação entre teoria e prática, a pesquisa como princípio pedagógico e de iniciação científica, relações de gênero, a interculturalidade, a interdisciplinaridade e/ou transdisciplinaridade, contextualização, implementação da educação para as relações étnico-raciais.

Busca-se, portanto, desenvolver um Guia Ilustrado dividido em três eixos temáticos. A decisão de trabalhar com essa estrutura surgiu com base no livro *Uma Nova História do Ceará*, organizado pela historiadora Simone de Souza e publicado nos anos 2000 pela Editora Demócrito Rocha. No primeiro deles usamos a canção *Medroso de Amor*, de Alberto Nepomuceno (Capítulo 2 da dissertação de Luiza Rios), a canção *A cozinheira*, de Raimundo Ramos (Capítulo 3 da dissertação de Weber dos Anjos), uma fotografia da Banda de Música da Polícia Militar (Capítulo 6 da tese de Inez Beatriz) e um trecho do livro *Traços Ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará*, de Zacarias Gondim (Capítulo 4 da tese de Lucila Basile).

No segundo usamos um trecho da coreografia da canção *Bate o Bumbo, Sinfrônio*, de Humberto Teixeira, presente no filme *Aviso aos Navegantes* (Capítulo 3 da tese de Luiza Rios), um trecho da coluna *De Música*, do jornal *O Estado* (Capítulo 3 da dissertação de Emy Falcão) e a canção *Adeus, Praia de Iracema* (Capítulo 3 da dissertação de Vanessa Nascimento). No terceiro concluímos com a capa do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem*

³ BRASIL, MEC, Base Nacional Comum Curricular – BNCC, versão aprovada pelo CNE, novembro de 2017. p. 549.

– *Pessoal do Ceará* (Capítulo 3 da dissertação de Jordianne Guedes), a canção *Conheço o Meu Lugar*, de Belchior (Considerações Finais da dissertação de Bruno Costa), o videoclipe *Revelação*, de Raimundo Fagner (Capítulo 3 da dissertação de Stênio Ronald) e o festival *Massafeira Livre* (Capítulo 2 da dissertação de Wagner de Castro).

O Guia Ilustrado foi produzido com base no debate teórico-metodológico dos autores do Pensamento Pós-Colonial, Feminismos Interseccionais e Giro Decolonial desenvolvido na segunda parte de cada capítulo. Partimos das inquietações sobre as Histórias e Historiografias que narram o próprio Ceará, refletindo sobre ausência(s) ou intervenções de debates sobre a região que administram nossas sensibilidades e consciências históricas, não somente no espaço da sala de aula, mas nos diversos espaços sociais; percebendo que as questões tocantes ao Ceará não estão desvinculadas da conjuntura nacional. Nesse sentido, dialogamos com bell hooks, Franz Fanon, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento, Ana Carolina Barbosa, Maria da Glória de Oliveira, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, Walter Dignolo, Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez.

Portanto, as fontes presentes nas teses e dissertações são usadas com objetivos distintos daqueles estabelecidos pelos autores desses trabalhos. O documento nessa pesquisa assume a condição de situação-problema para discutirmos novas perspectivas sobre temas referentes à História no Ceará, tais como as camadas socialmente vulneráveis (seus valores, crenças, costumes, tradições), movimentos migratórios, gênero, raça e relações de trabalho, as tensões sociais que permeiam as construções territoriais e de identidades.

No Capítulo 1 trabalhamos com a música na *Belle Époque*, no Capítulo 2 nos empenhamos em estudar a *Era do Rádio* e no Capítulo 3 analisamos a música na Ditadura Militar.

Pretendemos oferecer aos professores e estudantes elementos para a discussão da consciência histórica, auxiliando no processo de interiorização das formas de organizar e dar sentido às experiências temporais individuais e coletivas. O conteúdo programático do primeiro capítulo, com base no recorte das teses e dissertações, concentra-se entre o fim do século XIX e início do século XX, período marcado por transformações urbanísticas e inserção da modernidade na dinâmica social das principais cidades cearenses, o que gerou conflitos de diversas ordens causados, sobretudo, pela tentativa de controle dos corpos dissidentes. Assim, mobilizamos o conceito de interseccionalidade de bell hooks como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico para compreendermos como as opressões de classe, raça e gênero são correlacionadas, indissociáveis e, por isso, devem ser estudadas de forma combinada.

Na dissertação de Ana Luiza Rios Martins, defendida na UECE no ano de 2012, a autora dialoga com a produção musical brasileira com o intuito de desvendar alguns aspectos da formação da música urbana na capital cearense. Esse canto, com sotaque próprio, conta a história de homens e mulheres que viveram entre o fim do século XIX e início do século XX, período em que as principais capitais brasileiras passaram por uma série de transformações urbanísticas que impactaram diretamente no campo sociocultural. Estudar esse universo de sonoridades que perpassa pelas apropriações da crônica musicada da cidade de Fortaleza de Ramos Cotoco, da descendência boêmia de Carlos Severo, das mulheres de Teixeira, das praias, jangadas e faróis de Alberto Nepomuceno e Branca Rangel, ajuda o leitor a não só entender os dilemas que esses artistas vivenciaram em busca de cantares que expressassem um jeito peculiar de ver, ouvir, sentir e falar o mundo, mas como os seus sucessores transitaram nessas musicalidades.

Lucila Pereira da Silva Basile discute em sua tese defendida na UFMG no ano de 2015, a música urbana em Fortaleza nos anos de 1920, por meio das produções musicais para piano e da sociabilidade dos músicos que, ao longo do tempo, se tornaram anônimos ou apenas se encontravam em fragmentos de memória, caracterizados por uma inscrição afetiva no tempo (partitura, cartão de baile, recado amoroso na imprensa, gravação musical). Com relação à metodologia e como foi estabelecida, a autora argumenta que a convergência entre as áreas História e Música, para além da questão do tempo que fundamenta a existência de ambas, identificou-se uma categoria que perpassa tanto a História quanto a Música como uma constância no exame das fontes. A constância identificada foi o silêncio que se adotou, então, como uma presença a qual se serve aqui como orientação instrumental para proposta de sequenciamento das investigações.

A tese de Inez Beatriz de Castro Martins, defendida no ano de 2017 na UFMG, investiga a banda de música que se constituiu no antigo Corpo Policial do Ceará, entre os anos de 1854 a 1930. A autora dialoga com um variado conjunto de fontes manuscritas, impressas, musicais e visuais, tais como livros de assentamento de músicos, imprensa local, o arquivo de partituras da banda e fotografias do grupo ao longo do período em questão. As práticas musicais das bandas militares do Oitocentos se difundiram em vários países da Europa e Estados Unidos, chegando até o Brasil. Para além de marcas características tidas como marciais (desfiles, uniformes, cores, hierarquias), estas bandas tiveram um impacto cultural mais amplo.

Francisco Weber dos Anjos, em dissertação defendida no ano de 2008 na UECE, levanta questões pertinentes à obra *Cantares Bohêmios* de Raimundo Ramos Filho, as possibilidades de trajetória na cidade de Fortaleza na passagem do século XIX para o século XX emergentes

em seu texto e seu caráter narrativo. O autor busca traçar um diálogo entre a obra de Raimundo Ramos Filho e a historiografia cearense do período. Ele aponta que emergem em um ambiente boêmio e suburbano atores-outros. Engomadeiras, tecelãs, cozinheiras e retirantes são também construtores de um olhar para a cidade por meio da “voz” e dos “versos” desse artista multifacetado.

O conteúdo programático do segundo capítulo, com base no recorte das teses e dissertações, concentra-se entre os anos de 1930 a 1960, período marcado pela discussão sobre os meios de comunicação de massa, que passaram a fazer uso de instrumentos técnicos e científicos bastante sofisticados, facilitando a manipulação dos ideais coletivos, fabricando necessidades e se encarregando de satisfazê-las. O rádio e as gravadoras de discos de 78 Rpm tiveram um papel importante no desenvolvimento da música nesse período, movimentando o setor intelectual, criando ídolos e gostos, enriquecendo seus artistas e dirigentes, registrando vozes e instrumentistas.

Nesse sentido, mobilizamos como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico o conceito de sistema-mundo moderno/colonial, de Walter Mignolo. Levantamos questões em torno de fontes da imprensa escrita e do rádio sobre temas referentes à construção de identidades, poder e território, migrações e a ideia de centro e periferia. As manifestações das culturas populares urbanas presentes na cidade tiveram papel importante nesta nova realidade histórica que despontava no início da década de 1930. O quadro de permanente extensão das formas de entretenimento popular e urbano vinculados à música popular, principalmente com a expansão da indústria radiofônica e com a profissionalização dos artistas populares, criou um cenário sociocultural bastante fragmentado e de múltiplas características.

A tese de Ana Luiza Rios Martins, defendida no ano de 2019 na UFPE, analisa o lugar do gênero musical balancê no debate sobre a questão nacional na música entre os anos de 1940 a 1960. A autora argumenta que a imprensa teve um papel fundamental nas disputas de narrativas sobre a música brasileira ao manifestar insatisfação a “invasão” de gêneros estrangeiros. É mediante os percursos de Lauro Maia e dos conjuntos regionais Quatro Ases e Um Coringa e Vocalistas Tropicais, que busca compreender como esses sujeitos incorporaram disposições estético-artísticas próprias em suas audições cotidianas na cidade de Fortaleza vinculadas às demandas de consumo de um mercado que emergia através da negociação entre cultura de massa e a busca de um *éthos* fundador da identidade nacional.

Emy Maia Falcão, em dissertação defendida na UFC no ano de 2010, debate a história dos primeiros anos da radiofonia em Fortaleza (1932-1944). Ao longo dos três capítulos, o autor

pretendeu mostrar como as relações de sentimentos que aproximavam os indivíduos ao rádio acabaram “inventando” o “lugar” da radiofonia na cidade e alterando a relação dos sujeitos com a música. A pesquisa analisa também questões relativas às sociabilidades musicais, à atuação dos sujeitos envolvidos com a emissora durante o período estudado, bem como a programação que era veiculada, os usos e as tensões que envolveram estes “consumos” do rádio em Fortaleza.

A dissertação de Vanessa Nascimento de Souza, defendida na UECE no ano de 2013, analisa a obra do compositor Luiz Assunção, que ia de sambas de carnavais a valsas. A autora trabalha com jornais da época, com a antologia lançada pela prefeitura em 1982 sobre o artista, com as composições, com fontes iconográficas e com fontes orais. Diferente das biografias jornalísticas, a trajetória de vida permite, segundo a autora, trabalhar com sujeitos anônimos ou silenciados pela história. A documentação oral contribuiu para o acesso de memórias-outras de seus contemporâneos.

O conteúdo programático do terceiro capítulo, com base no recorte das teses e dissertações, debruça-se sobre os anos de 1964 a 1985, um período de plena expansão do mercado fonográfico na Ditadura Militar por meio de festivais e ambientes de sociabilidade, das gravadoras de discos, dos programas de rádio e da televisão. A produção artística da geração de músicos e intérpretes desse período se coloca em um constante processo de negociação com os interesses comerciais manifestos pelas orientações mercadológicas, justificado na própria organização dessa indústria que conduziu suas atividades a partir das distinções entre a criatividade artística e a produção material.

Mobilizamos como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico o conceito de transmodernidade de Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez. Debates por meio do uso de fontes dos principais veículos midiáticos do período (o disco e a televisão) os dilemas entre tradição e modernidade, a Ditadura Militar, os movimentos sociais e a contracultura, o neoliberalismo, os movimentos migratórios e a sociedade globalizada. A década de 1970 consistiu em um período de expansão do mercado fonográfico brasileiro e ao mesmo tempo de recrudescimento da censura, que provocou a *ausência* daqueles considerados ícones da música no país. Foi justamente nessa época que os compositores cearenses foram inseridos no cenário nacional.

Jordianne Moreira Guedes, em dissertação defendida em 2012 na UECE, busca compreender o fazer musical de Rodger Rogério, cantor, compositor e violonista cearense que vivenciou juntamente a outros artistas, como Belchior, Ednardo, Fagner e Têti, conhecidos como Pessoal do Ceará, a experiência de registrar suas canções e divulgá-las nacionalmente, por meio da relação estabelecida com o mercado fonográfico e os meios de comunicação na

década de 1970. Nesse período histórico, o Brasil vivenciava ao mesmo tempo uma expansão mercadológica no campo da música e o recrudescimento da censura, com a ditadura militar. O fazer musical de Rodger Rogério relaciona-se com o consumo e a produção de cultura em uma época de modernização socioeconômica da América Latina pós II Guerra Mundial e expressa por meio de seu produto final, as canções, fortes traços de hibridação cultural provenientes de uma pluralidade de apropriações que se manifestam entre o rural e o urbano, o local e o estrangeiro, a tradição e a modernidade, o erudito e o popular.

A dissertação de Wagner José Silva de Castro, defendida na UFC no ano de 2008, busca entender e mostrar as especificidades artísticas e culturais do Pessoal do Ceará; a convergência, transição e troca de experiências dos músicos do rádio do final dos anos 50 e da televisão, as tensões e embates entre os jovens artistas universitários, o Conservatório da Universidade Federal do Ceará e a aproximação da Música Popular Cearense desses impasses surgidos entre a Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e os Festivais como meio de socialização, tensão, competição dos músicos e divulgação dessas canções.

Bruno Rodrigues Costa, em dissertação defendida no ano de 2016 na UECE, investiga a trajetória de Antônio Carlos Belchior, cantor e compositor popular que teve seu auge na década de 1970, analisando a construção de sua carreira profissional e inserção no mercado fonográfico durante o período entre 1971 e 1979. A metodologia utilizada se baseou na análise de fonogramas, tendo como referência as contribuições de Napolitano (2002), fontes orais, documentos hemerográficos, arquivísticos e imagéticos, para gerar um entendimento sobre as construções identitárias que este sujeito promoveu ao longo de sua trajetória no intuito de consolidar-se no cenário da Música Popular Brasileira.

A dissertação de Stênio Ronald Mattos Rodrigues, defendida na UECE no ano de 2017, apresenta uma análise acerca do envolvimento profissional em diversos níveis do artista cearense Raimundo Fagner Cândido Lopes com a indústria fonográfica nacional, especialmente com a gravadora transnacional Columbia Broadcasting System (CBS) entre 1976 e 1981. O autor optou pela utilização dos aparatos teóricos e metodológicos da História Cultural, principalmente no que diz respeito ao uso plural de fontes históricas como recursos para a compreensão do passado, com destaque para a seleção da documentação hemerográfica, imagética, estatísticas e orais. Assim, a categoria de memória possui lugar de destaque nesta pesquisa por permitir redimensionar o passado investigado no presente por meio da análise sobre os variados vestígios do passado contidos nessas fontes.

2 A MÚSICA NA *BELLE ÉPOQUE*, CONTROLE SOCIAL E INTERSECCIONALIDADE

As fontes que serão analisadas no tópico 2.2 estão concentradas entre o fim do século XIX e início do século XX, período marcado por transformações urbanísticas e inserção da modernidade na dinâmica social das principais cidades cearenses, o que gerou conflitos de diversas ordens causados, sobretudo, pela tentativa de controle dos corpos dissidentes. Nesse sentido, mobilizamos o conceito de interseccionalidade como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico, pois compreendemos que os autores das teses e dissertações consultadas ocultam que as opressões de classe, raça e gênero são correlacionadas e indissociáveis. Portanto, para ensinar o alune a transgredir, estudamos essas opressões de forma combinada.

O conceito de interseccionalidade foi criado pela jurista Kimberle Crenshaw⁴ em 1989. Em seu trabalho, Crenshaw define interseccionalidade como a interação entre diferentes formas de opressão. A autora analisa as consequências materiais e simbólicas que atingem os grupos que estão na encruzilhada de diferentes marcadores e o modo como ações e políticas específicas operam conjuntamente na criação de vulnerabilidades. Dessa forma, a experiência de ser uma mulher negra não pode ser entendida em termos de ser negro e de ser uma mulher, separadamente, mas deve incluir as interações, que frequentemente se reforçam mutuamente.

O feminismo negro assumiu a interseccionalidade como uma referência essencial devido às múltiplas categorias de opressão vivenciadas por mulheres negras, como demonstra o manifesto publicado pelo Coletivo Combahee River no ano de 1977. O Coletivo Combahee River⁵ defendeu a ideia de que a libertação das mulheres negras implicaria a liberdade de todas

⁴ Para Kimberle Crenshaw, professora de Direito na UCLA e Columbia, a teoria da interseccionalidade surgiu, especificamente, para resolver um problema particular. “É importante esclarecer que o termo foi usado para verificar a aplicabilidade do feminismo negro em leis antidiscriminação”, diz ela. Na palestra realizada na LSE naquela noite, ela trouxe o caso de *Degraffenreid vs General Motors*, em que cinco mulheres negras processaram a GM por discriminação de raça e gênero. “O principal desafio da lei é a forma como foi fundamentada, porque a lei antidiscriminação olha para raça e gênero como elementos separados”, diz ela. “A consequência disso, é que as mulheres negras americanas — ou quaisquer outras mulheres não-brancas — vivem a experiência de uma discriminação por sobreposição ou conjunta. A lei, inicialmente, não estava lá para vir em sua defesa”. Cf. A versão original (em inglês) deste documento, intitulado *Background Paper for the Expert Meeting on Gender-Related Aspects of Race Discrimination*, encontra-se na homepage Women’s International Coalition for Economic Justice: [www.wuceh.addr.cin/wcar docs/crenshaw.html](http://www.wuceh.addr.cin/wcar/docs/crenshaw.html). A tradução em português deste documento está publicada no Portal Geledés, disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw>

⁵ O Manifesto do Coletivo Combahee River foi publicado originalmente no *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*, pela Monthly Review Press. O Coletivo foi nomeado em homenagem à ação de guerrilha, liderada pela abolicionista Harriet Tubman, em 2 de junho de 1863, que levou à libertação de mais de 750 homens e mulheres escravizados. O Coletivo começou como um grupo de feministas negras que incluía mulheres-chave

as pessoas, uma vez que exigiria o fim do racismo, do sexismo e da opressão de classe. O feminismo negro nos Estados Unidos se tornou popular na década de 1960, em resposta ao sexismo do Movimento dos Direitos Civis e ao racismo do movimento feminista.

Angela Davis,⁶ bell hooks⁷ e aqui no Brasil Lélia Gonzalez,⁸ são algumas das autoras que usaram a interseccionalidade na tentativa de compreensão das múltiplas categorias de opressão vivenciadas, sobretudo por mulheres negras. A escritora e fotógrafa Anne McClintock,⁹ em seu livro *Couro Imperial: Raça, Gênero e Sexualidade no Embate Colonial*, vai mostrar a operacionalidade do conceito de interseccionalidade. Para McClintock, raça, gênero, classe e sexualidade existem em relação entre si e através dessa relação, contraditória e conflituosamente. Ela também alerta que os entrelaçamentos entre esses domínios não devem implicar em reduções de uns sobre outros.

Anne McClintock mobiliza fontes e metodologias distintas para refletir sobre as relações entre essas categorias de gênero, raça, classe e sexualidade. Isso fica evidente na introdução, quando ela analisa um mapa presente no livro *As minas do Rei Salomão*, do escritor Henry Rider Haggard, para fazer uma analogia sobre a ordem oculta subjacente à modernidade industrial: a conquista da força sexual e de trabalho das mulheres colonizadas. McClintock identifica no mapa o corpo feminino. Ela inverte o mapa e mostra a conquista dos corpos femininos e a apropriação violenta desse corpo. Desbravamento tem relação com o defloramento, relação de dominação que envolve a subordinação dos corpos, que se impõe no trabalho e na pilhagem imperial.

Como a significação do conceito no conhecimento escolar não corresponde à significação do mesmo conceito no saber acadêmico, no processo de aprendizagem as fontes se transformam em recursos didáticos, na medida em que são chamadas para responder perguntas e questionamentos adequados aos objetivos da história ensinada. Circe Bittencourt¹⁰ aponta que a música se tornou objeto de pesquisa de historiadores muito recentemente e vem sendo

como Barbara Smith, Beverly Smith e Demita Frazier, comprometidas com a construção de uma alternativa radical às organizações de feministas brancas, como também ao movimento Black Power e a organizações por direitos civis, lideradas por homens negros. Cf. A tradução em português deste documento foi publicada na Revista Plural, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864/154434>

⁶ DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

⁷ HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

⁸ GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

⁹ MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

¹⁰ BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2008.

utilizada como material didático no Ensino de História com certa frequência. De acordo com a autora, a música popular tem atraído tanto pesquisadores brasileiros como professores. No entanto, o principal desafio é como transformá-la em objeto de investigação. José D'Assunção Barros considera alguns tipos de interação potencialmente inscritos na relação Música-História.

(1) a música como objeto de estudo para a História (a História da Música, por exemplo); (2) a música como fonte histórica que pode ser utilizada pelos historiadores (isto é, os documentos sonoros e realizações musicais como fontes para que os historiadores possam estudar aspectos diversos da história, e não apenas, necessariamente, a história da música); (3) a música como meio possível para encaminhar representações da História (obras musicais tematizando a história como universo de acontecimentos, ou mesmo obras musicais que tomem para si a tarefa de falar sobre a História, agora entendida como campo de saber); (4), por fim, a Música como campo de saber ou de possibilidades que pode contribuir significativamente para uma renovação da própria História como disciplina ou campo de conhecimento.¹¹

Nessas dissertações e teses dedicadas a investigar a relação entre História e Música no Ceará encontramos diferentes tipos de fontes com muitas possibilidades de abordagem. Pretendo me concentrar nos desafios e dificuldades que se relacionam ao tratamento historiográfico da música, particularmente no Ensino de História. Há inúmeros aspectos que podem ou devem fazer parte do movimento analítico empreendido pelo professor de História quando este utiliza a música como fonte para examinar aspectos variados da disciplina, tais como tornar compreensível a relação entre o tempo da narrativa e o tempo vivido.

Interpelamos, contudo, as teses e dissertações e suas respectivas abordagens das fontes. Optamos por uma abordagem das fontes diferente daquelas desenvolvidas nessas pesquisas, pois compreendemos que o lugar epistêmico dessas produções perpetua uma visão eurocêntrica imposta nas universidades brasileiras. Para a historiadora Ana Carolina Barbosa existe uma diferença entre o lugar social e o lugar epistêmico. A autora argumenta que, embora a categoria de lugar social seja capaz de revelar a realidade de bastidores da produção historiográfica, isto é, as relações de poder implícitas à instituição histórica e ativas na fundação e perpetuação das universidades, ela não afirma o *locus* (epistêmico), ou seja, o lugar de enunciação.¹²

Nesse sentido, acreditamos que o lugar epistêmico não deve apenas partir de um compromisso ético-político, mas também deve ser usado como um instrumento teórico-metodológico de investigação e análise, o que significa localizar se os sujeitos subalternizados

¹¹ BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & perspectivas**, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018. pp. 25-26.

¹² PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, p. 88-114, 2018. p. 96.

socialmente como negros, indígenas, mulheres, comunidade LGBTQIA+, ultrapassam a condição de objetos de investigação e assumem a posição de protagonistas como produtores do conhecimento histórico.

De acordo com os debates atuais em torno do conhecimento histórico, ser instrumentalizado em História passa por uma compreensão contextualizada do passado, com base na evidência disponível, e pelo desenvolvimento de uma orientação temporal que se traduza na interiorização de relações entre o passado compreendido, o presente problematizado e o futuro perspectivado. As instrumentalizações em História que, numa perspectiva de progressão gradual se exigem aos jovens distintos níveis de escolaridade, aos cidadãos comuns, aos professores de História ou aos historiadores, poderão sintetizar-se assim:

Interpretação de fontes: “ler” fontes históricas diversas – com suportes diversos, com mensagens diversas; cruzar as fontes nas suas mensagens, nas suas intenções, sua validade; selecionar as fontes com critérios de objetividade metodológica, para confirmação ou refutação de hipóteses descritivas e explicativas.

Compreensão contextualizada: entender – ou procurar entender – situações humanas e sociais em diferentes tempos, em diferentes espaços; relacionar os sentidos do passado com as suas próprias atitudes perante o presente e a projeção do futuro; levantar novas questões, novas hipóteses e investigar – o que constitui, em suma, a essência da progressão do conhecimento.

Comunicação: exprimir a sua interpretação e compreensão das experiências humanas ao longo do tempo com inteligência e sensibilidade, utilizando a diversidade dos meios de comunicação atualmente disponíveis.¹³

Nesse sentido, ensinar e aprender História significa desenvolver competências pautadas no conhecimento histórico admitindo a existência de múltiplas explicações ou narrativas sobre o passado, contudo, sem aceitar o relativismo de todas as explicações sobre o passado e o presente, mas, pelo contrário, entendendo a objetividade dos processos históricos. Para a construção do conhecimento histórico a teoria exerce um papel fundamental no direcionamento metodológico. De acordo com Jörn Rüsen,¹⁴ situar os referenciais teóricos no processo de seleção dos conteúdos escolares não tem como objetivo a participação em debates acadêmicos, mas é uma necessidade para o trabalho docente que permanentemente se realiza na escola.

Para o historiador, os documentos ou fontes são a matéria-prima de seu ofício. Ao se debruçar sobre uma fonte, o pesquisador tem em mente que o registro que ele tem em mãos é

¹³ BARCA, Isabel. Aula Oficina: do projeto a avaliação. In.: OLIVEIRA, Thiago Augusto Divardim de (org.). **Pensamento Histórico e Consciência Histórica**. Curitiba: W.A. Editores, 2018. p. 78.

¹⁴ SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (org.). **Jörn Rüsen e o Ensino de História**. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.

um objeto de produção humana e que, portanto, ele tem vários processos de elaboração e de apropriação. Uma fonte é um indício, um registro, um elemento que nos possibilita apontar perspectivas e possibilidades de construção dentro da pesquisa. No Ensino de História o estudante não tem domínio dessa operação historiográfica, que articula um lugar, procedimentos e um texto.

Partindo dessa perspectiva, iniciamos com o levantamento de ideias que os alunos possuem previamente sobre os temas dessa primeira fase da produção do produto didático-pedagógico. Esses temas são apresentados por meio de questões suleadoras¹⁵. Os conceitos históricos são compreendidos gradualmente, a partir da relação com os conceitos do senso comum que o sujeito experiência. O contexto cultural e as mídias são fontes de conhecimento que devem ser levadas em conta, como ponto de partida para a aprendizagem histórica.

I. Como a música auxilia na compreensão das implicações da inserção da modernidade nos corpos dissidentes?

II. De que modo o conceito de interseccionalidade pode ser operado no Ensino de História?

2.1 DIÁLOGO COM A HISTORIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA NA *BELLE ÉPOQUE* CEARENSE

2.1.1 ENTRE O PIANO E O VIOLÃO: A MODINHA E A CULTURA POPULAR EM FORTALEZA (1888-1920)

Ana Luiza Rios Martins é a única autora dessa fase que tem toda a sua formação na área da História. De acordo com o Currículo Lattes, ela se graduou em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA em 2008, especializou-se em História do Brasil no Instituto Superior de Teologia Aplicada – INTA em 2011, concluiu o mestrado em História pela Universidade Estadual do Ceará – UECE em 2012 e o doutorado também em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE em 2019. Atualmente é professora-formadora do curso de licenciatura em História da UAB/UECE e do curso de especialização em História do Brasil IDJ/UVA.

¹⁵ Optei por utilizar o termo *sulear* porque este, creio, problematiza e contrapõe o caráter ideológico do termo *nortear*, dando visibilidade à ótica do sul como uma forma de contrariar a lógica eurocêntrica, nos desvinculando ou nos desarraigando do norte como referência universal.

Sua dissertação defendida no Mestrado Acadêmico em História – MAHIS foi publicada em livro no ano de 2016 pela Editora Alameda por meio do IX Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT. A autora desenvolveu o seu trabalho na linha de pesquisa de Práticas Urbanas, com a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Ferreira da Silva. O direcionamento teórico-metodológico da linha de pesquisa é o da História Cultural. Recolocar a noção de discurso no centro da História Cultural é considerar, para os seus colaboradores, que a própria linguagem e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social embasam uma noção mais ampla de cultura.

O historiador francês Michel de Certeau¹⁶ é uma das principais influências teóricas dessa linha de pesquisa, sobretudo porque a sua noção do conceito de prática é atravessada pela reflexão do urbano. Isso fica evidente na formulação do documento de apresentação do programa: “Nesse caso, há um deslocamento do conceito de “cidade” para o de “práticas urbanas”, onde estas são microbianas, singulares e plurais que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seus perecimentos”. Em linhas gerais, para a autora, os principais referenciais conceituais e abordagens estão relacionados aos paradigmas da Nova História Cultural. Essa corrente historiográfica surgiu na década de 1970 por meio da aproximação da História com a Linguística e a Antropologia. A noção de cultura popular, que foi ampliada por autores como Roger Chartier, Natalie Davis, Carlo Ginzburg e Robert Darnton, é central na obra de Luiza Rios.

A dissertação é dividida em três partes, sendo o primeiro capítulo dedicado ao circuito musical em Fortaleza no fim do século XIX e início do XX. A autora relaciona os conflitos sociais enfrentados ao processo de remodelação urbana. O sistema de ocupação dos espaços, inspirado nas reformas do Barão de Haussmann em Paris, contribuiu para que as diversões das novas elites econômicas e intelectuais, compostas por comerciantes ligados ao comércio interno e externo, de profissionais liberais como médicos e advogados, em sua maioria bacharéis formados no exterior ou na conceituada Faculdade de Medicina da Bahia, fossem isoladas em clubes e salões.

Esses grupos também tentavam se distinguir socialmente apropriando-se de bens culturais trazidos da Europa, como os pianos *Essenfelder* e *Doner & Sohn* e ritmos europeus como a valsa, a polca, o *schottisch* e a quadrilha. Enquanto eles ocupavam e valorizavam as áreas centrais da cidade, segundo a autora, as regiões mais afastadas e com menores condições de infraestrutura foram legadas aos pobres, negros e migrantes do interior do estado. Os padrões

¹⁶ CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

demográficos de Fortaleza, com maior concentração de sujeitos racializados nas áreas periféricas, eram semelhantes aos grandes centros urbanos do país.

Nos areais da cidade, expressão usada para se referir às ruas não calçadas, as camadas empobrecidas se divertiam com os sambas, os fandangos, os congos e os maracatus. Essa condição suburbana imposta a uma parcela da população contribuiu para o surgimento de uma cultura à margem do afrancesamento e do requinte aclamados. A autora desenvolve um debate em torno das obras de cronistas do período e sobre isso destaca que as celebrações populares enfrentaram obstáculos após o crescimento urbano e a inserção da modernidade liberal e suas ideias de civilidade, sendo impedidas ou interrompidas pelas autoridades policiais, com a justificativa de que causavam muitos tumultos.

Segundo Luiza Rios, a maioria desses escritores, oriundos dos grupos sociais com maiores condições econômicas, estava mais preocupada em manter/criar uma tradição em torno de uma música cujas principais referências sonoras eram europeias. Boa parte desses intelectuais marginalizava as celebrações festivas das camadas subalternizadas de duas maneiras: reforçando a perseguição por meio das medidas repressivas das autoridades policiais e jurídicas ou folclorizando-as. Via de regra a música desse período, estimulada pela literatura, foi marcada pelo interesse dos artistas em temas da cultura popular.

A noção de popular assimilada pelos compositores Branca Quixadá Rangel e Alberto Nepomuceno sofria a influência do nacionalismo alemão. Por um lado, se a ideia de nação política esteve inicialmente relacionada ao modelo de Estado que emergiu com a Revolução Francesa, a defesa da nação pela cultura ganhou relevo a partir das concepções político-filosóficas herderianas, vinculando-a à organicidade de seus indivíduos, em seus aspectos étnicos, culturais, linguísticos e históricos. Para o filósofo Johann Gottfried von Herder, um dos principais representantes desse tipo de nacionalismo, cada povo teria a sua própria identidade, desenvolvendo maneiras particulares e diversas de comunicar suas vivências e projeções.

As canções seriam testemunhos mais reveladores de seus sentimentos, instintos e opiniões. Apesar disso, não era a cultura dos camponeses que suscitava interesse, mas a sua idealização por meio da noção de povo. No Brasil, segundo Renato Ortiz,¹⁷ os românticos foram responsáveis pela fabricação de um popular puro, ingênuo, anônimo, autêntico, ancestral, espelho da alma nacional; enquanto os folcloristas foram os seus continuadores, buscando no positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Todas as abordagens sobre popular não dissociam esta palavra da cultura. Isso também começou no século XIX, quando se elevou povo

¹⁷ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Relógio d'Água, 1992.

como entidade por estratégias políticas das elites intelectuais e se constituiu todo um sistema de pensamento sobre ele.

A autora aponta que parte da historiografia sobre a modinha¹⁸ surgiu no fim do século XIX e início do século XX, quando os estudiosos sobre o tema começaram a procurar na música luso-brasileira do século XVIII e XIX gêneros que sintetizassem a identidade sonora da nação a partir de uma música genuinamente brasileira, encontrada nos costumes de cada região e que fosse símbolo da confluência dos diferentes grupos étnico-raciais. A questão racial ganha destaque no nosso país principalmente com a chamada *geração de 1870*, formada em sua maioria por intelectuais das faculdades de Direito e Medicina, por meio de ensaios publicados em revistas vinculadas às instituições museológicas brasileiras e aos institutos históricos e geográficos.

A disseminação dessas ideias nos meios artísticos ocorreu porque muitos dos músicos de concerto também tiveram acesso ao ensino superior ou contato com intelectuais vinculados a essas instituições, como foi o caso de Alberto Nepomuceno, que participou da *Escola do Recife*, grupo formado por alunos e professores da faculdade de Direito que se reunia para discutir as supostas causas do atraso e da decadência econômica do Norte¹⁹ do país. Silvo Romero ressaltava a importância da imigração para colocar o país no caminho do progresso ao passo que criticava a presença da população de matriz africana e seus descendentes “mestiços”. A parcela da população que assumia nas canções de Branca Quixadá Rangel e Alberto Nepomuceno a estrita condição de objeto não usava esses termos para nomear as suas próprias manifestações artísticas.

O último capítulo da dissertação é dedicado ao entretenimento de grupos com condições financeiras intermediárias, formados por pequenos comerciantes, artistas, poetas e os demais trabalhadores letrados. O violão tornou-se, segundo a autora, o instrumento favorito para o acompanhamento vocal das canções tocadas nas praças e botecos pelos seresteiros por ser de fácil transporte e com valores mais acessíveis. Os autores dessas canções quase sempre eram os seus intérpretes e principais divulgadores. Viviam na boemia e pouco se preocupavam em guardá-las à posteridade, sendo muitas dessas canções encontradas apenas na tradição oral.

¹⁸ O termo modinha era aplicado em algumas regiões genericamente para designar um grupo de gêneros musicais, cuja temática era a paixão romântica com a finalidade das serestas e serenatas ou simplesmente uma canção de cunho lírico cantada em português. Cf.: VEIGA, Manuel. Achegas para um sarau de modinhas brasileiras. **Revista de Cultura da Bahia**, Salvador, v. 17, 1998, p. 77-122.

¹⁹ O Nordeste como espaço territorial tem data de nascimento. Foi durante o Estado Novo que o IBGE criou a primeira Divisão Regional do Brasil, dividindo o território nacional em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste.

Na ausência de uma educação musical formal, era necessário um esforço de memorização. Assim, torna-se indispensável considerar que esse conjunto de elementos da oralidade é orientado por conflitos e conciliações entre as normas que se deseja impor e as ressignificações das práticas. Por ser um instrumento ligado à noite, seus adeptos carregaram o estigma da vagabundagem. Pelo suposto comportamento desordeiro e irresponsável ligado ao consumo de álcool, eram escrachados, sobretudo pela Igreja.

A autora analisa a música de Raimundo Ramos Filho, mais conhecido como Ramos Cotoco, que se destaca pelo tom irônico e sarcástico ao lidar com os principais problemas enfrentados pelos trabalhadores das grandes cidades, sobretudo pelas mulheres que viviam na informalidade; a música de Carlos Teixeira Mendes, com aguçado senso crítico ao encarar o fenômeno da seca; e de Carlos Severo, que levanta questões baseadas no cotidiano da boemia. De acordo com Luiza Rios, esses artistas também sofreram repressões pelo fato de incorporarem em suas canções ritmos de matriz africana, como a chula e o lundu.

2.1.2 RAMOS COTOCO E SEUS “CANTARES BOHÊMIOS”: TRAJETÓRIAS (RE) COMPOSTAS EM VERSO E VOZ (1888-1916)

Francisco Weber dos Anjos desenvolveu a sua dissertação com base em uma análise sobre a obra de Ramos Cotoco intitulada *Cantares Bohêmios*. O autor, que defendeu a sua dissertação no ano de 2008 no Mestrado Acadêmico em História – MAHIS, da Universidade Estadual do Ceará, concluiu na mesma instituição, no ano de 1999, a graduação em Música. De acordo com o Currículo Lattes, no ano de 2015 ele defendeu a sua tese intitulada *Trajetórias musicais e caminhos de formação: a constituição do habitus docente de três músicos educadores da região do Cariri e suas experiências no curso de Música da UFCA*. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Cariri.

No ano de 2011 o autor publicou a sua dissertação no formato de livro na *Coleção Edições Teatro José de Alencar*, com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT. Vinculado à linha de pesquisa de Memória, Oralidade e Cultura Escrita, o seu trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno. Segundo os seus colaboradores, a busca da compreensão da Memória, da Oralidade e da Cultura Escrita nos remete a uma análise do significado do Tempo Histórico, onde as noções de passado, presente e futuro não se distanciam, mas se complementam, afinal a imbricação entre elas constitui o pano de fundo do cenário da história. O passado não se dilui no presente, nem o futuro se liberta do passado, daí a importância do reconhecimento da relevância da oralidade e da memória,

como conceitos que fundamentam as novas perspectivas de análise. Assim, a cultura escrita não pode ser desvalorizada, mas repensada em virtude dos novos desafios que ela nos apresenta.

A pesquisa de Weber dos Anjos tem por objetivo levantar questões relativas ao discurso presente na obra poético-musical de Ramos Cotoco, intitulada *Cantares Bohêmios*. O livro, impresso no ano de 1906 na *Empresa Typ. Lithographica*, do Barão de Studart, apresenta uma coletânea feita pelo próprio autor a pedido de amigos de centena de versos, incluindo letras de modinhas, marchas, sambas, tangos e valsas, além de 25 partituras. Essa fonte passa a orientar o trabalho de Weber dos Anjos por apresentar uma espécie de panorama da cidade de Fortaleza no início do século XX.

O autor mobiliza alguns conceitos de Michel de Certeau na obra *A invenção do Cotidiano Vol. 1*, dentre os quais o de trajetória, para elaborar as suas reflexões em torno dos percursos narrativos de Ramos Cotoco em *Cantares Bohêmios*. Segundo Weber dos Anjos, tais narrativas em verso e voz sugerem percursos possíveis pela cidade de Fortaleza durante a passagem do século XIX para o século XX. O recorte temporal da pesquisa compreende os anos de 1888 a 1916, intervalo entre os primeiros poemas publicados pelo artista até a sua prematura morte, aos 45 anos.

Weber dos Anjos menciona na dissertação que considerou a possibilidade de escrever uma história social da música no Ceará entre os anos de 1889 a 1934, mas as fontes disponíveis naquele momento eram insuficientes. Ele recorreu então à análise articulada entre a obra poético-musical de Ramos Cotoco e livros de crônicas de intelectuais que, frequentemente, referiam-se ao artista como uma figura extravagante que usava jaquetões de casimira azul, calças boca-de-sino, chapéu de palhinha e um girassol na lapela, causando embaraço às elites e riso dos populares.

A dissertação é dividida em três capítulos, sendo o primeiro dedicado a identificação do lugar social de Ramos Cotoco. Artista multifacetado, exerceu atividades de pintor, caricaturista, poeta, cantor e compositor. Alguns de seus painéis mais conhecidos estão localizados no Foyer do Theatro José de Alencar e no teto da nave central da Igreja do Carmo em Fortaleza. Ramos Cotoco também teve algumas de suas canções gravadas pela casa Edison em discos de 78 rpm, no Rio de Janeiro, entre 1902 e 1912, pelo cantor Mário Pinheiro.

Encontram-se também neste primeiro capítulo algumas discussões sobre aspectos da vida social brasileira, que, segundo o autor, foram afetados pelo fenômeno de *fin de siècle*, que se configuram pela influência nos projetos de remodelação urbana de algumas capitais, o incremento dos logradouros públicos, as novas tecnologias como o bonde, o fonógrafo, as máquinas a vapor. O primeiro subitem debate aspectos mais gerais das transformações operadas

no tocante à cultura. O segundo elenca o impacto do discurso da modernidade e a ideia de uma *Belle Époque* em Fortaleza na elaboração da música desse período. O terceiro subitem foca nas sociabilidades do artista.

A música desse período converteu-se, de acordo com Weber dos Anjos, em instrumento de vazão dos anseios e tensões das classes populares. O surgimento de uma música popular no país nasce em paralelo ao desenvolvimento urbano, a diversificação do comércio e a crise do regime escravista. Nesse contexto, o autor verifica por meio de crônicas, jornais, canções gravadas e relatos de pesquisadores as divergências de Ramos Cotoco em relação às ordens de condutas e normas de convívio socialmente adquiridas com a modernidade.

Na tentativa de identificar o acesso dos habitantes à instrumentos musicais o autor recorre aos almanaques. De um modo geral as artes produzidas durante a chamada revolução técnico-científica começaram a sinalizar as grandes transformações no modo de vida das cidades. Em consequência, veio também uma sobrecarga de informações estéticas, visuais, conceituais. Novas tecnologias e novas possibilidades para o consumo nas cidades intensificaram os desejos de compra e motivaram o consumo entre as camadas sociais em ascensão.

Ramos Cotoco apresenta espaços e práticas desaprovadas por alguns setores como as camadas mais abastadas, os poderes públicos e parte dos intelectuais. A imprensa desse período destacava que os comportamentos mais combatidos eram os da vadiagem, onde se incluem a ingestão de bebidas alcoólicas, os jogos de azar e a prostituição. O artista frequentava bordéis e, segundo as suas canções, criou redes de sociabilidades com profissionais do sexo e outras mulheres que viviam na informalidade, o que foi um obstáculo para comparecer em eventos em clubes e salões, apesar da sua origem social.

No segundo capítulo da dissertação o autor apresenta os percursos de Ramos Cotoco na cidade, o bonde e as praças na apropriação de seu discurso poético-musical. Modificando a paisagem urbana, o bonde configura-se em vitrine e passarela da cidade; ressignificando os espaços através do olhar transitório e passageiro. Para Weber dos Anjos, a presença ruidosa do bonde inaugura novas práticas sociais, promove novos encontros e experiências, intensifica trocas simbólicas entre seus convivas.

Na canção *O Bonde e as Moças*, Ramos Cotoco mostra que o mesmo bonde que proporcionava a rápida locomoção da população fortalezense, também facilitava os flertes, os encontros fortuitos e proibidos pelas rígidas normas de conduta impostas socialmente. O bonde se tornava o lugar narrado e vivenciado, compartilhado pelo artista, as moças, os passageiros e o condutor. O Passeio Público também aparece nesse capítulo sendo disputado pelos diferentes

estratos sociais, sobretudo pelas classes emergentes, que reclamavam seu espaço privilegiado frente às classes subalternas. Ao mencionar o adultério masculino das classes dominantes na *Carapinima*, Ramos Cotoco demonstra que as heranças do patriarcalismo colonial brasileiro sobreviveram à modernidade.

Weber dos Anjos destaca no último capítulo de sua dissertação alguns aspectos das relações de Ramos Cotoco com as mulheres e com hábitos e costumes de seu tempo, sobretudo no que concerne à sua inserção entre as classes subalternas. Mulheres negras e mestiças, escravizadas e forras, além de brancas pobres que se aparentam às demais pela miséria e precariedade de vida. O artista apresenta em suas canções a história de mulheres que ocupavam na crise final da abolição ínfimas categorias na escala da produção, compondo as massas de desempregadas, exército de reserva da mão-de-obra, sobrevivendo precariamente dos mesmos expedientes de artesanato caseiro e de comercialização de gêneros de consumo.

2.1.3 O PIANO NA PRAÇA: “MÚSICA LIGEIRA” E PRÁTICAS MUSICAIS NO CEARÁ (1900-1930)

Lucila Pereira da Silva Basile desenvolveu a sua pesquisa com base na análise da inserção de músicos nos espaços da cidade no início do século XX. A autora da tese *O piano na praça: “música ligeira” e práticas musicais no Ceará (1900-1930)*, concluiu o doutorado no ano de 2015 em História, pela Universidade Federal de Minas - UFMG. Com exceção do seu doutorado, todo o restante da sua formação foi na área da Música. Ela se graduou em Música, Composição e Regência no ano de 1992, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; concluiu o seu mestrado em Música no ano de 2002, pela Universidade Federal da Bahia.

Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual do Ceará no curso de Música e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da UFC, na linha de pesquisa Arte e processos de criação: poéticas em arte sonora. Dentre as linhas de pesquisa disponíveis no programa de Pós-Graduação em História da UFMG, cuja interlocução ocorre por meio da análise dos conceitos de tradição e de modernidade, a autora optou pela História Social da Cultura, sendo orientada pelo Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses.

Essa área de concentração reforça que cultura, como conceito amplo, engloba representações, ideias, mentalidades, maneiras de ser e sentir. O alargamento do conceito de cultura veio como reação ao determinismo econômico de uma infraestrutura que tudo abarcava.

Em lugar desse reducionismo, impôs-se a ideia de que as relações econômicas e sociais não são anteriores às culturais, nem as determinam; elas próprias são campos de prática e produção cultural - o que não pode ser dedutivamente explicado por referência a uma dimensão extracultural da experiência. O pressuposto teórico das novas abordagens reside na afirmação de que toda a realidade é social ou culturalmente constituída.

A generalização dessa noção entre os historiadores contemporâneos explica a recente convergência entre a história da cultura e a história social como campos do conhecimento. A cultura, compartilhada por uma dada sociedade, passou a ser entendida como universo comum que possibilita a sociabilidade e confere inteligibilidade aos comportamentos humanos. Assim, tanto as ações sociais quanto as representações sobre o social tornam-se passíveis de ser apreendidas pelo conhecimento, porque passam a ser vistas como textos culturalmente apreensíveis. O mundo vem sendo concebido como marcado por códigos, representações, símbolos a serem decifrados pelos historiadores do social.

Dessa forma, a história cultural permite examinar como a realidade social foi construída/desconstruída e reconstruída a partir das percepções dos vários grupos sociais, sejam eles nacionais, regionais, sociais ou políticos; e como os diferentes agentes sociais representam a si mesmos e ao mundo que os cerca. Um mundo figurado e sublimado pelas artes e pela literatura, mas também um mundo codificado pelos valores, pelo lugar do trabalho e do lazer, pela relação com o outro. Ao mesmo tempo, de acordo com os seus colaboradores, trata-se de um mundo pensado pelas grandes construções intelectuais, explicado pela ciência e parcialmente dominado pelas técnicas, dotado de um sentido, pelas crenças e sistemas religiosos ou profanos e pelos mitos, um mundo legado, enfim, pelas transmissões realizadas pelo meio e pela educação.

A autora apresenta uma tese dividida em quatro partes, cujo impulso inicial ocorreu quando ela buscava documentos sobre a música cearense do século XIX, com o propósito de explicar o que teria antecedido aos músicos da Padaria Espiritual, e como era esse ambiente das modinhas no Ceará. Na busca de partituras ou qualquer evidência da música do passado cearense, Lucila Basile vasculhou museus, bibliotecas e o arquivo público, encontrando no Museu Fonográfico do Ceará, conhecido por Arquivo Nirez, duas pastas sob a denominação *música cearense*, uma com músicas para piano e outra com peças para violão.

O conjunto da música para piano, à primeira vista, revelou ser de peças do repertório de salão. Lucila Basile comenta que pensou em recusar analisar esse repertório porque as fontes pareciam *sem valor estético e de natureza comercial*. A autora então se deu conta que esse repertório ainda não tinha sido estudado de forma conjunta. Ela argumenta com base na leitura

de Gilberto Freyre e Mário de Andrade que essas peças deveriam ser analisadas com base no fenômeno que ocorreu no Brasil da abundância de pianos nas famílias de classe média das grandes cidades.

Um par conceitual importante para a História Cultural e que a autora referencia em seu trabalho são as noções complementares de práticas e representações. De acordo com esse horizonte teórico, que tem entre os seus reafirmadores mais conhecidos figuras como a de Roger Chartier e Michel de Certeau, a Cultura poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois polos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos *entre práticas e representações*, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois polos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos *modos de fazer* e aos *modos de ver*.

São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, se sentam e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. De alguma maneira, a noção de representação pretende corrigir aspectos lacunares que aparecem em noções mais ambíguas, como por exemplo, a de mentalidades. As representações podem incluir os modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringem a eles.

Nesse sentido, a autora busca compreender o fenômeno do piano como prática social a partir do repertório de uma infinidade de autores anônimos, levantando questões como: que tipo de formação envolvia esses músicos, se eram autodidatas, se atuavam somente como pianistas de salão e o âmbito de suas atuações. No primeiro capítulo, intitulado *Música ligeira, um conceito indefinido*, toma-se como fonte o comentário de Zacarias Gondim, em 1903, descrevendo alguns dos autores cearenses como compositores de *música ligeira* e de *estilo sentimental*, a fim de se entender o que é exatamente essa categoria e como ela aparece entre os críticos, estetas e historiadores da música. A expressão *música ligeira*, por sua vez, também vem acompanhada por um conjunto de qualificações, muitas vezes depreciativas, tais como: presumida banalidade, a padronização, o mau gosto, sentimentalismo, música de amadores, entre outras.

No segundo capítulo intitulado *Partituras: a história visada nas fontes*, Lucila Basile analisa nas partituras os padrões de acompanhamento, os caminhos harmônicos mais ordinários e a relação dos gêneros e suas formas. Para a autora, no conjunto das fontes predomina uma sonoridade com estreita relação com outras práticas da cidade, com as bandas e com a música brasileira, sendo possível observar que, mesmo numa música mais misturada, com influências

múltiplas como se mostrou a “pegada” do piano dos salões e praças cearenses, ainda é possível perceber a sonoridade de uma musicalidade nativa, essa música que parece representar uma quase grande cidade, jovem e em transformação rumo ao progresso, ensaiando os passos na métrica da civilização.

A música para piano no contexto da modernidade no Ceará, título do terceiro capítulo, expressa o modo como a música para piano acontecia em Fortaleza. Para entender como essa produção emergiu a autora foca nos usos da música, ou seja, nas práticas culturais que se desenvolveram com base nesse repertório. Um dos tipos de consumo do piano foi uma demarcação de território, como amplamente apontado pelos historiadores. Neste caso, o piano representava no campo e na cidade uma distinção social e vantajosa situação econômica.

Considerando, entretanto, haver as *poéticas de uso*, percebe-se que o instrumento não restaria petrificado neste lugar. Dessa forma, Lucila Basile esmiúça a dinâmica que uma diversidade de consumidores desenvolveu mediante várias disposições de *fabricar* usos para piano na cultura. No quarto capítulo da tese, intitulado *Sujeitos: entre discursos e performances*, a autora demonstra como a música foi entendida pelos sujeitos, enfatizando a percepção de condutas distintas entre os músicos, aqueles mais preocupados em formular discursos prospectivos sobre uma música ideal, e os que estavam envolvidos com a música no sentido prático.

2.1.4 BANDA DE MÚSICA DA FORÇA POLICIAL MILITAR DO CEARÁ: UMA HISTÓRIA SOCIAL DE PRÁTICAS E IDENTIDADES MUSICAIS (1850-1930)

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves analisou o fenômeno das bandas de música da polícia militar entre os anos de 1850 a 1930. A autora da tese *Banda de Música da Força Policial Militar Do Ceará: Uma História Social de Práticas e Identidades Musicais (1850-1930)*, concluiu o doutorado no ano de 2017 em História, pela Universidade Federal de Minas – UFMG e em Música, pela Universidade Nova de Lisboa – UNL (cotutela). De acordo com o Currículo Lattes, ela é formada em piano pela Universidade Estadual do Ceará – UECE e Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo – USP.

No início de 2021 passou a integrar o Programa de Pós-Graduação em História da UECE como professora colaboradora. Seus campos de pesquisa são a Musicologia, História Cultural, História e Música, com ênfase em temas voltados às práticas de bandas de música no século XIX, músicos, instrumentos musicais e repertórios em perspectiva global. É líder/membro do

grupo de pesquisa em Regência e Interpretação Musical (IRIM-CNPQ) e membro do grupo de pesquisa Patrimusi (UFPA-CNPQ) sobre Patrimônio Musical no Brasil.

Desde 2004 atua como professora efetiva do Curso de Música da UECE. Como regente, fundou e regeu alguns grupos como a Orquestra de Sopros da UECE (2006-2012) e a Orquestra Experimental de Cordas (2004-2005). Como maestrina convidada regeu a Orquestra Sinfônica da UECE, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Banda Sinfônica de Tatuí (São Paulo), Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí (São Paulo), Banda Sinfônica José Siqueira (Paraíba) e as bandas e orquestras dos festivais nacionais e internacionais nos quais participou. Em 2019, reativou o coral da UECE sendo atualmente sua regente titular. É membro eleito do Conselho de Ensino e Pesquisa desta universidade para o biênio 2020-2022, tendo já sido membro deste conselho nos anos de 2010 a 2012.

Dentre as linhas de pesquisa disponíveis no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, cuja interlocução ocorre por meio da análise dos conceitos de tradição e de modernidade, a autora optou pela História Social da Cultura, sendo orientada pelo Prof. Dr. Eduardo França Paiva. Em cotutela com o Curso de Doutorado em Ciências Musicais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Musicais e Históricas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - UNL, recebeu a orientação da Prof.^a Dra. Luísa Mariana de Oliveira Rodrigues Cymbron.

A autora apresenta uma tese dividida em sete capítulos, cujo objetivo foi o de investigar a banda de música que se constituiu no antigo Corpo Policial do Ceará, a atual Polícia Militar do Ceará, compreendendo como os músicos que dela fizeram parte se relacionaram entre si, com a instituição e com a sociedade local. Somado a isto, Inez Beatriz de Castro analisou as práticas musicais incorporadas e transformadas ao longo do tempo, buscando caracterizar as identidades musicais desta banda policial. O recorte temporal inicia-se na década de criação da banda da polícia, no ano de 1854, tendo como marco final a década de 1930, período em que o processo de militarização da banda policial se consolidou e, por outro lado, a vida cultural de Fortaleza se transformou de forma significativa.

Foram mobilizados um variado conjunto de documentos, tais como livros de assentamento de músicos, imprensa local, o arquivo de partituras da banda e fotografias do grupo ao longo do período em questão. A autora questionou inicialmente, a partir das fontes fotográficas, o motivo de haver uma banda de música na polícia, da presença de crianças em uma instituição policial e de uma orquestra sinfônica representativa de uma instituição de Segurança Pública. As respostas a estas questões estão, para Inez Beatriz de Castro, diretamente

relacionadas com a importância e influência que a banda da polícia adquiriu na vida social e cultural da cidade de Fortaleza durante o Império e Primeira República.

A frequente atuação do grupo policial em eventos privados e públicos da cidade foi reflexo de um fenômeno musical alargado das bandas militares durante o século XIX. As práticas musicais das bandas militares do Oitocentos se difundiram em vários países da Europa e Estados Unidos, chegando até o Brasil. Para além de marcas características tidas como marciais (desfiles, uniformes, cores, hierarquias), estas bandas tiveram um impacto cultural mais amplo. A identidade musical da banda da Força Policial Militar do Ceará entre 1850 a 1930 foi observada no perfil dos músicos que formaram a banda militar, na escolha dos repertórios, na constituição de diferentes formações instrumentais e no modo de orquestrar as composições do grupo.

No primeiro capítulo a autora aborda as questões conceituais que embasaram o trabalho. Traçando inicialmente a trajetória de formação desse conjunto instrumental até o século XVIII, discorre sobre os diferentes grupos instrumentais que contribuíram para estabelecer o que se conformou na banda de sopros e percussão durante o século XIX, enfatizando-se a banda de música militar em um contexto mundial e brasileiro. Este capítulo tem o intuito de demonstrar, segundo a pesquisadora, como o percurso de constituição da banda de música contribuiu para a flexibilidade terminológica e instrumental desse grupo, ao mesmo tempo em que é possível observar como as práticas musicais envolvendo esse conjunto circularam por vários países do mundo e chegaram ao Brasil.

Inez Beatriz de Castro proporciona no segundo capítulo uma visão do panorama político, econômico, social, cultural e urbano no Ceará, e particularmente em Fortaleza, antes da criação da banda e no período em que ela foi criada até 1930. Os acontecimentos da primeira metade do século XIX ajudam a compreender as razões de criação de uma banda de música na polícia. O pensamento social de civilizar o povo contribuiu para que a banda policial fosse mantida ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que as dificuldades econômicas, a seca e falta de empregos no sertão cearense ajudaram a fortalecer o grupo como espaço de oportunidade de trabalho e ascensão social. A importância da banda de música na esfera social fez com que a banda da polícia estivesse presente nas mais variadas manifestações públicas, particularmente na campanha pela Abolição da escravidão e na Proclamação da República. Outro ponto enfocado neste capítulo foi o surgimento de um comércio local de partituras, livros de música e de instrumentos musicais que teve a influência direta da banda da polícia para o seu desenvolvimento.

O terceiro capítulo tem estreita relação com a discussão do capítulo seguinte, que, por sua vez, investiga os contornos institucionais da banda de música, fornecendo uma base para o leitor compreender como se estruturou e funcionou o conjunto musical. Mesmo considerando um capítulo mais árido de leitura, devido, sobretudo, a enumeração e discussão das leis e regulamentos que estruturaram a instituição policial, sua inclusão se faz necessária, segundo a autora, para poder situar institucionalmente a banda de música policial e captar as nuances que caracterizaram a sua organização durante o Império e a Primeira República.

O quarto capítulo aborda o processo de institucionalização da banda de música da Força Policial Militar do Ceará. Durante seus primeiros 16 anos a banda da polícia cearense passou por um período de instabilidade, vivendo fortes momentos de questionamento pelos deputados da Assembleia provincial quanto a sua existência e finalidade. Os debates anuais iniciados em 1858 acabaram por extinguir a banda no ano de 1863, retornando no ano seguinte. Com a eclosão da Guerra do Paraguai (1865-1870) a banda da polícia permaneceu inativa mais uma vez até retornar no ano de 1872, não sendo mais desativada. Neste capítulo o leitor se depara, segundo a autora, com uma banda de estrutura híbrida, onde a presença conjunta de músicos civis e policiais participando do grupo era comum, situação que foi predominante em todo o período do Império.

A autora se debruça no quinto capítulo sobre o que ela chama de *identidade musical* da banda da polícia, entendida como um conjunto de elementos chaves que caracterizaram as bandas militares. Estas características partiram inicialmente da análise das trajetórias dos músicos que fizeram parte da banda, seus mestres, contramestres, aprendizes menores e músicos. Além dos integrantes, o capítulo reflete sobre a identidade da banda a partir dos espaços onde o grupo tocou e as críticas que recebeu. Por fim, foi realizada uma análise dos instrumentos musicais registrados nas fotografias da banda da polícia em comparação com as partituras levantadas no acervo apontando os traços de modernidade e de circularidade por meio da presença de alguns instrumentos de sopro no conjunto.

No sétimo capítulo a autora procurou dar continuidade ao aspecto da *identidade musical* da banda, focando de maneira particular na sonoridade do grupo. Esta sonoridade foi estudada a partir do suporte material que sobreviveu até hoje, ou seja, pela partitura. A partir da música registrada na partitura, discutiram-se questões de repertório e seus compositores além dos gêneros musicais das obras. O texto finaliza com a análise de uma partitura, escolhida dentre os compositores existentes no acervo da PMCE. O estudo de instrumentação de bandas de sopro e percussão tem sido pouco focado nas pesquisas da área de Música e História por ser a instrumentação das peças deste período efêmera, em grande parte constando de transcrições e

versões de obras originais. A maioria das músicas de banda adaptadas no século XIX e começo do XX foram descritas como uma música de executantes, intérpretes e não uma música de compositores, autores. Portanto, a abordagem empregada neste capítulo ressalta a originalidade do tratamento dado ao assunto.

2.2 MÚSICA, DECOLONIALIDADE E A INSERÇÃO DA MODERNIDADE NOS CORPOS DISSIDENTES

As ideias e experiências normalmente associadas ao conceito de modernidade são as de novidade, do avançado, do racional-científico, laico, secular. Em seus ensaios dedicados à História, Walter Benjamin²⁰ elabora críticas severas à modernidade, compreendida como o resultado do avanço das forças produtivas capitalistas, ao aprofundamento das desigualdades entre as classes sociais, aos nacionalismos belicosos e suas xenofobias.

Para os autores latino-americanos do grupo Modernidade/Colonialidade, a modernidade surge na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa entre o final do século XV e o início do século XVI. O sociólogo peruano Aníbal Quijano,²¹ um dos principais representantes desse grupo, elabora o conceito de colonialidade do poder para elucidar os desdobramentos sociopolíticos do processo de extinção do colonialismo. De acordo com o autor, a colonialidade consiste em um padrão de dominação global que se constitui como a face oculta da modernidade.

Um dos méritos do grupo de investigação Modernidade/Colonialidade foi o de sistematizar e apresentar com clareza discussões que estavam dispersas em alguns autores da tradição do pensamento negro, bem como em outras tradições formuladas por autores do chamado Sul global. Os membros desse grupo analisam a estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas do sistema-mundo moderno/capitalista e em suas formas específicas de acumulação e de exploração. Há uma compreensão da modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder, que implica no controle do trabalho, das práticas e subjetividades dos povos dominados.

²⁰ BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

²¹ QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder e classificação racial**. In.: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010

Os escritos dos martinicanos Frantz Fanon²² e Aimé Césaire²³ contribuíram de forma contundente para esse grupo incorporar a raça como dimensão estruturante do sistema-mundo moderno/capitalista. Para o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel,²⁴ racismo é o “princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas”. Nesse sentido, a decolonialidade²⁵ se apresenta como um campo formado por pensadores(as)/intelectuais que discutem as heranças e ditames do pensamento moderno para povos, nações e territórios que têm na sua historicidade as marcas do processo civilizador ocidental.

No Ensino de História, pretendemos demonstrar como a música do fim do século XIX e início do XX dessa primeira fase assimilou as transformações advindas da modernidade e atravessou os corpos dissidentes. Sem dúvida, a canção, enquanto documento, tem a rica capacidade de tornar uma narrativa assimilável e, ao se valer de uma letra, debate diversos valores e questões que se constituem historicamente. Entretanto, existem algumas preocupações que são muitas vezes negligenciadas pelos docentes. Com relação à linguagem musical interna, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes aponta para a necessidade de levar em conta variantes básicas relacionadas à linha melódica, harmonização (acordes) e ao ritmo.

A(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, são elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão. Mas eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. Além disso, a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e também os arranjos de um dado documento sonoro contêm indicações fundamentais para compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo.²⁶

Propomos iniciar essa discussão com uma música apresentada no Capítulo 2 da dissertação de mestrado de Ana Luiza Rios Martins: *Medroso de Amor*, canção para voz e piano

²² FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

²³ CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

²⁴ BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

²⁵ Primeira e Segunda Geração Pós-Colonial, Estudos Subalternos, Grupo Modernidade/Colonialidade e Pensamento Militantes/Intelectuais Negros (As)/Indígenas no Brasil.

²⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20 n. 39, 2000. p. 215.

de Alberto Nepomuceno, sobre texto de Juvenal Galeno. Alberto Nepomuceno defendeu a instauração do canto em língua nacional nos salões de concerto, recorrendo em suas canções aos poemas de autores brasileiros. Encontramos em *Medroso de Amor* um ritmo sincopado característico da música que surgia nas principais capitais brasileiras nesse período, presente em gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro. Na música, a síncopa se caracteriza pelo elemento rítmico que consiste no deslocamento da acentuação da parte fraca do tempo para a parte forte do tempo.²⁷

Medroso de Amor

Moreninha, não sorrias.
Com meiguice, com ternura
Não sorrias com meiguice
Este riso de candura
Não desfolhes, não sorrias
Que eu tenho medo de amores
Que só trazem desventuras.

Moreninha! Não me fites
Como agora, apaixonada
Não me fites como agora, moreninha
Este olhar toda enlevada
Não desprendas, não me fites
Pois assim derramas fogo
Em minha alma regelada.

Moreninha! Moreninha, vai-te embora
Com teus encantos maltratas
Moreninha, vai-te embora
Eu fui mártir das ingratas
Quando amei. Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres
Pois fui mártir das ingratas.²⁸

Todas as frases da segunda parte de *Medroso de Amor* começam com síncopas, o que imprime, em combinação com a letra, uma sensação de inquietude. Essa estrutura rítmica aparece como base da música brasileira nos ensaios de Mário de Andrade. Em um de seus artigos publicado na *Latin American Review*, o escritor aponta que o lundu seria: “a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música nacional”. Ele continua o argumento destacando a importância da síncopa: “primeira forma

²⁷ **Curso de Teoria Musical 1 - Síncopa**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rK8Xx9ZS4E>

²⁸ **Medroso de Amor** (Alberto Nepomuceno), Op. 17º nº1. Código | AN8.15. Voz, Piano; Autor do texto: Juvenal Galeno, 1894.

musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional”.²⁹

Outras características musicais merecem destaque, como o contratempo existente no piano da primeira parte da canção em andamento rápido (*Presto*) indicado pelo compositor, reforçando essa sensação de inquietude. Já na parte vocal, seu aspecto cromático (sequência de semitons) dá um tom queixoso que corrobora a indicação escrita na partitura (*com insistência e ternura*) e o próprio título da canção. Voltando à segunda parte da canção, podemos perceber uma alternância de tonalidades, entre o tom original (ré menor) e sua relativa (fá maior), imprimindo um caráter agridoce à música justamente por conta desta alternância de tons, pois geralmente, mas nem sempre, tonalidades menores imprimem atmosferas mais sombrias, melancólicas e/ou nostálgicas, dentre outras; enquanto que tonalidades maiores geralmente são mais associadas à luminosidade, são mais alegres, etc. Ao oscilar entre tons maiores e menores, combinados aos outros elementos musicais e a própria letra, temos essa sensação mais agridoce e ao mesmo tempo de indecisão e de queixume.

Quanto ao instrumental, trata-se de uma canção de câmara escrita para voz (impostada, geralmente soprano ou mezzo-soprano) e acompanhamento de piano, formação instrumental tipicamente europeia (originária do Lied alemão) já que o compositor era vinculado ao nacionalismo de estética romântica. *Medroso de Amor* nos ajuda a refletir em sala de aula sobre as intersecções entre gênero e raça por conta do tema dessa canção e a incorporação de estruturas rítmicas afrodiáspóricas. O contexto social que o compositor Alberto Nepomuceno estava inserido era o mesmo da *Geração de 1870*, responsável, segundo a historiadora Lilia Schwarcz,³⁰ pela construção do conceito de raça no Brasil. Para esses estudantes das faculdades de direito, raça era um conceito fundamental, mas existiam diferenças essenciais entre elas que seriam superadas apenas com o progresso, ou seja, pela inclusão da experiência local europeia como modelo normativo.

Essas ideias entram no Brasil no momento posterior à Guerra do Paraguai e ganham força nos anos de 1880, quando a questão da abolição estava virando um tema que transcendia as nossas fronteiras. Não é à toa que, estimulado pelo relacionamento com Tobias Barreto e outros intelectuais da Faculdade de Direito, Alberto Nepomuceno assume engajamento na causa abolicionista, posicionamento que passa a se manifestar também em suas atividades

²⁹ ANDRADE, Mario de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. In: **Latin American Music Review**, Austin, v. 20, n. 2, 1999, p. 213-233.

³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

musicais. O historiador José Hilário Ferreira Sobrinho argumenta que durante décadas a historiografia privilegiou o protagonismo dos abolicionistas brancos em detrimento das lutas dos negros contra o comércio de seres humanos.³¹

Na prática, a *Geração de 1870* construiu os alicerces, agora em bases republicanas, para a subcidadania dos negros, racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas. No Ensino de História pretendemos demonstrar por meio de *Medroso de Amor* como essas violências estão disfarçadas e legitimam as relações assimétricas de poder do grupo dominante. No caso dessa canção isso ocorre com a apropriação cultural do outro como tentativa de dominação ontológica. Para Alberto Nepomuceno, refinamento era sinônimo de predominância da linguagem musical europeia sobre as sonoridades afrodiáspóricas, como podemos observar na escolha do tipo de canto (lírico), instrumento (piano) e estrutura (estrófica).

Na letra da canção sobre o poema de Juvenal Galeno encontramos estereótipos de mulheres não-brancas no uso de expressões genéricas como *moreninha* e o foco em atributos físicos e comportamento lascivo. Essas formas de nomear grupos tão diversificados são pejorativas e reducionistas. Para Lélia Gonzalez, esse discurso hegemônico que tenta definir e classificar essas mulheres opera diretamente na materialidade dos seus corpos. Mulheres negras são tratadas como objetos sexuais numa sociedade racista e machista como a brasileira. Desde o período colonial, as mulheres negras eram estupradas e violentadas sistematicamente deflagrando uma relação direta entre colonização e cultura do estupro.³²

Gilberto Freyre reforça esses estereótipos quando recorre às modinhas coloniais para explicar a longevidade da preferência masculina por mulheres mestiças para o “amor físico”. Segundo o autor de *Casa Grande & Senzala*, essas canções estariam impregnadas do erotismo dos ioiôs nos seus derreios pelas “mulatinhas” de cangote cheiroso:

[...] o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”.³³

É sintomático que a obra *Casa Grande & Senzala* seja considerada um cânone da historiografia brasileira enquanto obras de autores como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Guerreiro Ramos e Maria Beatriz Nascimento tenham ficado por décadas

³¹ FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. “**Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...**”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: SECULT/CE, 2011, v.1. p. 332.

³² GONZALEZ, Lélia. Op. cit.

³³ FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 50.ed. revista. São Paulo: Global, 2005. p. 418.

invisibilizadas. Para a escritora Grada Kilomba a academia não é um espaço neutro. É um espaço branco onde o privilégio de falar tem sido proibido às pessoas negras e não-brancas. Historicamente, esse espaço vem construindo teorias que levam os negros à subordinação absoluta ao branco. Na academia os não-brancos são descritos, explicados, categorizados, relatados, expostos e desumanizados.³⁴

Esses problemas também são sentidos na educação básica. Segundo a educadora Fernanda Gomes Fragoso,³⁵ os livros didáticos também refletem essa hierarquia colonial violenta ao destinarem posições de subalternidade às mulheres negras. O objetivo da sua pesquisa foi investigar quais são as representações raciais e de gênero que podem ser associadas às imagens dessas mulheres. Para a sua dissertação ela investigou os livros didáticos de história pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do Governo Federal, do ciclo trienal de 2014, para os alunos do sétimo e oitavo ano, com idade entre 12 e 14 anos. Fernanda Gomes chegou à conclusão que, apesar dos avanços, as imagens de mulheres negras aparecem desconexas dos textos e estão quase sempre ligadas ao tema da escravidão.

Na dissertação *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888-1920)*, Luiza Rios encaminha também o debate para a presença de mulheres brancas de grupos economicamente emergentes no mercado de trabalho. Enquanto nos livros de crônicas e nos romances os autores apresentam a inserção dessa prática musical entre as mulheres como um dote para o casamento, a imprensa demonstrava que algumas conquistavam autonomia ministrando aulas de piano em domicílio, em escolas e conservatórios ou ganhando bolsas de estudo para dentro e fora do país. Elas encamparam lutas para estudar e trabalhar em condições mais dignas, o que as distanciavam da realidade das mulheres de cor.

Na música *A Cozinheira*, apresentada no Capítulo 3 da dissertação de Weber dos Anjos, de autoria de Raimundo Ramos, gravada pelo cantor Mário Pinheiro, compreendemos como a classe, somada ao gênero e a raça são categorias importantes no debate no Ensino de História sobre as violências sistêmicas perpetradas em nossa sociedade. O contexto social do período que Raimundo Ramos escreveu *A Cozinheira* era de crise gerada pelo pós-Abolição, que levou mulheres não-brancas a ocuparem os espaços periféricos das cidades a constituírem uma massa de desempregadas, exército de mão-de-obra barata, vivendo precariamente de artesanato caseiro, da comercialização de gêneros de consumo e do serviço doméstico.

³⁴ KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

³⁵ FRAGOSO, Fernanda Gomes. **Os lugares de mulheres negras em materiais didáticos de história da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo**. (Dissertação de Mestrado em Educação) – Universidade Estadual Paulista, 2017.

A Cozinheira

Consente atizar teu fogo,
Quero fazer labareda:
Não consentes?...Até logo...
Arreda, morena, arreda.

Arreda! Passar desejo
Em busca de outro fogão,
Visto que não agüentas
O calor deste tição.

Se tens fogão estragado
Não fui eu que o estragou;
Queixa-te do desleixado
Que teu fogo abandonou.

Gosto de fogão de barro!
Prefiro-o à fogão de ferro...
E quando co'algüem me esbarro
Faço o fogo e.. dou um berro!

Aprende, que o fogo medra
Como se fosse um vulcão:
Applica carvão de pedra
Que é melhor do que tição.³⁶

Raimundo Ramos, mais conhecido pelo apelido capacitista Ramos Cotoco, ganhou visibilidade por ter sido um dos responsáveis pelo rompimento dos padrões da modinha romântica no Ceará. Considerado uma espécie de cronista da música por sua maneira sarcástica e irreverente de lidar com os conflitos sociais causados pelas transformações urbanísticas, Raimundo Ramos teve seis de suas canções gravadas em disco na *Odeon Record*³⁷ pelo cantor Mário Pinheiro, dentre as quais *A Cozinheira*, um maxixe para piano e ganzá. O maxixe ou tango brasileiro, é um tipo de dança com incorporação de ritmos afrodiáspóricos (lundu), misturados com ritmos caribenhos (habanera) ou europeus (polca), que foi disseminado pelos cariocas para o restante do país entre o fim do século XIX e início do século XX.

Mário Pinheiro acrescentou o ganzá ao piano, um instrumento de percussão geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas, funcionando como uma espécie de chocalho. A Missão de Pesquisas Folclóricas, dirigida por Mário de Andrade durante a década de 1930, catalogou o ganzá nas emboladas de coco do Rio Grande do Norte. Moradores da comunidade indígena

³⁶ **A cozinheira** (Raimundo Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108134, 1907-1912. 78rpm.

³⁷ Tinha como sede comercial a Casa Edison, do proprietário e introdutor desta indústria no Brasil, Fred Figner; a Favorite Record, da Casa Faulhaber; a Colúmbia e a Casa Phoenix.

Catu dos Eleotérios, localizada entre os municípios de Canguaretama³⁸ e Goianinha, no estado do Rio Grande do Norte, afirmam que o ganzá é uma variação do maracá, instrumento afro-indígena proibido na primeira metade do século XX pela ligação com os antigos cultos religiosos dos quais o catimbó-jurema é uma ramificação.

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram dois grandes divulgadores do maxixe ou tango brasileiro, cujas obras ganharam capilaridade em diversos setores sociais, alcançando depois de certa resistência às camadas economicamente mais privilegiadas. Embora essas apropriações contribuíssem posteriormente para encabeçar um projeto de identidade nacional da branquitude,³⁹ o corpo negro carrega ancestralidade e transmite saberes responsáveis pela reinvenção da forma como interagimos socialmente e celebramos por meio da música. Ernesto Nazareth também era um entusiasta das composições de Raimundo Ramos, mas por ele ser um artista desconhecido, de um estado longínquo da então capital da República, não teve o seu nome creditado na canção.

Observamos na letra *A Cozinheira*⁴⁰ que a herança escravagista e patriarcalista se perpetua na tentativa de tratar os corpos de mulheres de cor que trabalhavam com serviços domésticos como mero instrumento de prazer sexual. Nessa transição do regime de escravidão ao trabalho remunerado não houve nenhuma política no sentido de romper com a ideia de inferioridade do trabalho doméstico e nem o reconhecimento dos direitos sociais daqueles que o exerciam (em sua maioria mulheres negras). Nesse sentido, partiremos no Ensino de História da discussão de como o racismo, o patriarcalismo e o sexismo brasileiro contribuíram para a manutenção das desigualdades sociais no sistema capitalista. Vale ressaltar que a consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada em 1943, ignorou a categoria sob a alegação de que as trabalhadoras domésticas desempenhavam atividades de caráter não econômico.

A presidenta Dilma Rousseff sofreu severas críticas ao assinar em 2015 o texto que regulamentava a emenda constitucional que ampliava os direitos das empregadas domésticas, conhecida como *PEC das Domésticas*, o que contribuiu para que no ano seguinte sofresse um golpe de Estado. A educação como prática de liberdade se torna possível apenas quando conseguimos entender que a colonialidade do poder se propaga como um espaço ou malha de

³⁸ O município de Canguaretama nasceu de um povoado chamado Saco do Uruá, composto por indígenas fugidos de aldeamentos e quilombolas. Cf. GOMES, André Luís. *Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: "Na pancada do Ganzá" e os Fundos Villa-Lobos*. **Signo**, Rio Grande do Sul, v. 39, n. 66, 2014, 164-186.

³⁹ A branquitude é uma racialidade construída sócio-historicamente como uma ficção de superioridade, que produz e legitima a violência racial contra grupos sociais não-brancos e beneficia os brancos dando a eles privilégios materiais e simbólicos. In.: BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁴⁰ Esses estereótipos sobre mulheres que se dedicavam ao trabalho doméstico estão presentes também em outras composições de Raimundo Ramos.

relações sociais de exploração/dominação/conflito articuladas. Amparada na obra de Paulo Freire, bell hooks acredita que o conhecimento teórico precisa ser descentralizado e reconhece a falta de interesse da academia em aproximar a teoria da prática.⁴¹

A historiadora Maria da Glória de Oliveira, que ministrou uma disciplina sobre Ensino de História e Pensamento Decolonial no ano de 2020 para o ProfHistória da UFRRJ, na qual cursei como eletiva, defende a efetividade da categoria de gênero como aparato conceitual crítico dos fundamentos epistêmicos da disciplina e da escrita da história, tais como a suposta irrelevância de marcadores de sexo, de raça e de classe social do sujeito da operação historiográfica, implícito nos critérios supostamente neutros, objetivos e universais de racionalidade. Em seu artigo *Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia*, a autora argumenta:

Nunca será excessivo assinalar que a pesquisa histórica, como as demais pesquisas nas ciências humanas, é um espaço constituído por hierarquias de poder, de prestígio e de influência que conformam disputas nem sempre explícitas entre modelos teóricos e agendas de investigação que, de modo predominante, são oriundos dos centros metropolitanos do chamado Norte global e difundidos por autores europeus e estadunidenses, o que, nos espaços periféricos, configura a chamada “dependência acadêmica”.⁴²

Não bastasse esses problemas conceituais que repercutem negativamente na educação básica, enfrentamos também o reflexo de uma espécie de hierarquização das fontes. A historiadora Lilia Schwarcz⁴³ argumenta que as fontes iconográficas ocupam um papel de subalternidade na pesquisa, funcionando apenas como meras ilustrações em muitos casos. Contudo, as imagens têm autoria, tempo e agência. As imagens elaboradas em nossa mente são alimentadas, fortalecidas e reafirmadas por bancos de informações com as quais temos contato no nosso dia a dia. São sistemas de linguagens que passam a ser percebidos como realidades.

No Ensino de História as fontes iconográficas podem ser debatidas simultaneamente com outros tipos de documentos. Propomos trabalhar com uma fotografia do ano de 1879 da Banda de Música do Corpo Policial do Ceará, presente no Capítulo 6 da tese de Inez Beatriz, associada às informações dos livros de assentamentos da corporação sobre quem eram os seus integrantes e a descrição de suas atividades. Na imagem da primeira formação instrumental da

⁴¹ HOOKS, bell. Op. Cit.

⁴² OLIVEIRA, Maria da Glória de. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Rio de Janeiro, v. 11, n. 28, 2018.

⁴³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2014, p. 391-432.

banda de polícia aparecem 28 músicos mais o maestro ao centro segurando as partituras. Ao seu lado segurando uma corneta de pistões está o contramestre. Nesta imagem são identificados 26 instrumentos assim distribuídos: Flauta (2), Reuinta (2), Clarinete (3), Oficleide (4), Flicorno soprano (1), Corneta de pistões (4), Saxhorn mib (2), Saxhorn barítono (1), Eufônio [Saxhorn baixo] (2), Trombone de pistão (1), Bombardão [Tuba] (1), Bombo (1), Par de pratos (1), [Provável percussionista – 1 Caixa], Não identificado (2).

Figura 1 – Banda de Música do Corpo Policial do Ceará (1879).



Fonte: Arquivo Nirez. Reprodução e edição da fotografia: Inez Martins.

Essa fotografia nos apresenta possibilidades de leitura, dentre as quais o levantamento de questões sobre a condição dos descendentes de negros e indígenas cearenses e a política de branqueamento no período que antecede a abolição. As bandas policiais militares instauradas a partir da primeira metade do século XIX permitiam uma maior mobilidade social, sobretudo na longa estiagem de 1877-1879, período em que se acentuou a falta de emprego e a degradação das condições da vida no sertão. Nos livros de assentamentos consultados pela autora, a maioria dos integrantes era registrada como *pretos* e *pardos*, na situação de trabalhadores livres ou escravizados.

Embora não haja um consenso na academia e nem nos movimentos sociais sobre um sistema de classificação étnico-racial, observamos que o embranquecimento da população negra e indígena foi estrategicamente estimulado no fim do século XIX. Abdias do Nascimento retoma de maneira crítica as teses da *Geração de 1870*, que apostava ora na perversão,⁴⁴ no caso mais radical de Nina Rodrigues, ora na ideia do branqueamento. Para Abdias do Nascimento, o genocídio por branqueamento se expressava nas políticas imigratórias brasileiras, embasadas em teorias eugenistas, e no estupro de mulheres negras e indígenas, onde surgiu o limbo do pardo.

Para documentar esse branqueamento institucional, estatísticas demográficas foram realizadas em 1872, onde se passou a vigorar um sistema de classificação da cor com a utilização das seguintes categorias: branco, preto, pardo e caboclo. Nessa operação censitária os escravizados representavam 15,2% da população brasileira, destes 31% foram declarados como pardos. Segundo o historiador Eurípedes Funes, no livro de venda de escravizados em Fortaleza para os anos de 1865 a 1872, a categoria pardo foi a mais referida depois da preta.⁴⁵ Existia uma pressão sobre pessoas de cor: para o negro, a de afirmar-se como pardo; para o pardo, para afirmar-se como branco. Nas palavras de Abdias do Nascimento:

Aqueles nascidos de uniões entre pessoas de cor parda e negra são classificados como brancos; e através das reclassificações o grupo negro perde grande quantidade e ganha muito pouco, o grupo pardo ganha muito mais do que perde, e o grupo branco ganha muito e não perde nada.⁴⁶

Há necessidade de debater no Ensino de História esse não-lugar em que os pardos se encontram, que gera uma ausência de identidade e, conseqüentemente, a falta de consciência racial. Percebendo-se à margem do racismo, o silenciamento do pardo fornece as bases da opressão da branquitude brasileira. A ideia de que no Ceará não há negros não se baseia somente na lógica perversa de associá-los à escravidão e esta ter sido pouco expressiva no estado, mas na tentativa de apagamento do negro e do indígena ao serem compelidos a se declararem pardos. Historicamente os pardos compartilham de uma situação socioeconômica semelhante a dos negros, mas sofrem menos discriminação racial por possuírem maior passabilidade. Passabilidade acontece quando uma pessoa classificada como membro de um grupo étnico-

⁴⁴ Era a partir da miscigenação que se previa a loucura, se entendia a criminalidade, ou, nos anos 20, se promoviam programas *eugênicos de depuração*.

⁴⁵ FUNES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova história do Ceará**. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p. 124.

⁴⁶ NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. p. 90.

racial se incorpora em outro para escapar das convenções legais e sociais de segregação e discriminação.

Ao trabalhar com a imagem o docente deve estimular os estudantes a discussão sobre o papel desempenhado do passado no estudo de suas associações com o presente. Essa imagem tratada enquanto documento propicia ao estudante competências para refletir historicamente sobre o olhar universalista do homem, branco, heteronormativo e cis e a tentativa de confinamento dos não-brancos em uma identidade supostamente homogênea. Na educação para as relações étnico-raciais é fundamental que os indivíduos pertencentes aos grupos sociais privilegiados em termos de *locus* social consigam desconstruir essas narrativas e compreendam que são beneficiados por essas opressões.

Os negros não se ocupavam apenas das manifestações culturais transmitidas oralmente, como os autos do rei congo, os sambas de areia, o bumba meu boi ou o maracatu. Observamos a presença marcante dos não-brancos na banda de música da polícia do Ceará, executando um repertório eclético ao contemplarem trechos de óperas, dobrados, marchas e outros gêneros musicais dançantes. Alguns desses instrumentistas não-brancos também eram compositores e pelo bom desempenho artístico ganharam patrocínio para concluírem os estudos em conservatórios de dentro e fora do país, como foi o caso do primeiro maestro da banda, o Joaquim Manoel Borges.

Na iconografia dos figurinos militares do Brasil a representação dos instrumentistas que tocavam tambores nos regimentos é, em sua maioria, de *pretos* e *pardos* em relação a uma minoria branca. A inserção de não-brancos nesse tipo de função demonstra que a consequência dessa hierarquização dos instrumentos e suas práticas (os de origem europeia eram símbolos da modernidade e do progresso, enquanto os de origem africana e indígena simbolizavam o atraso) legitimou como superior as epistemologias eurocêntricas, estruturando a música ocidental como modelo dominante. Não é à toa que o mestre de música Antônio José Correia foi criticado por um dos deputados por ter transformado o repertório da polícia em um *perfeito batuque* e logo foi substituído por um branco. Como disse Lélia Gonzalez: “Quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico⁴⁷.”

Por fim, usaremos três trechos do ensaio *Traços Ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará*, de Zacarias Gondim, publicado 1903 em comemoração ao tricentenário de colonização do Ceará pelos portugueses, que está presente no Capítulo 4 da tese de Lucila Basile. Para o seu uso no Ensino de História cabe ao docente analisar as condições

⁴⁷ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984. pp. 223-244.

de produção do documento escrito e envolver o discente nesse processo de investigação. Na formulação de hipóteses o documento deve ser compreendido pelo aluno como o resultado de uma montagem das épocas sucessivas durante as quais ele foi manipulado.

Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito *sui generis* a introdução da colonia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um paiz de tanto futuro. Assim como existem diferentes raças, com indoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc.etc., tem uma feição especial, de accordo com os seus caracteres.⁴⁸

O nacionalismo de um povo nasce com elle, manifesta-se espontaneamente, tomando uma feição característica, original que o distingue de outro qualquer, embora haja entre elles algum ponto de contacto. Esta afinidade, porem, não poderá ser confundida senão após um longo espaço de tempo de convivência mutua, um crusamento de raça, donde possa resultar o apparecimento de um povo novo, por assim dizer, que se identifique de tal forma a estabelecer novos hábitos, novos costumes, formando, enfim, uma nova personalidade, que embora participando de raças diferentes, apresente uma entidade especial.⁴⁹

[...] Cumpre, portanto, que o governo facilite os meios, elevando a arte de nosso paiz, subvencionando os estabelecimentos particulares, que se possam crear, theatros e outros tantos núcleos de instrucção superior da musica. Não se pode ser um bom musico sem a freqüência de boas escolas, sem a audição de boas musicas, que é o que desenvolve o gosto e encaminha-o para os grandes cometimentos. O Brasil precisa progredir porque tem sede de glória e esta só lhe pode advir pelas letras, pela sciencia e pelas artes!⁵⁰

O ensaio de Zacarias Gondim foi publicado em um período cujo debate em torno da construção de um sentimento de nacionalidade com base na cultura brasileira se tornava relevante. Este debate, que se embasava na influência exercida pelas teorias e doutrinas raciais europeias, expressava-se em sua obra por meio da música numa preocupação sistemática com a origem multirracial do povo brasileiro, percebida como fonte de contradições sociais e obstáculo à construção da nossa identidade. Zacarias Gondim nasceu em 1851 na cidade de Sobral e atuou como maestro, sendo um dos responsáveis pela orquestração do *Hino do Ceará*. Para além das suas atividades com música, formou-se em Direito e trabalhou como diretor do Asilo dos Alienados da Parangaba.

⁴⁸ GONDIM, Zacarias. **Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará**. In: Commemorando o Tricentenário do Ceará. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903. p. 8

⁴⁹ GONDIM, Zacarias. Op. cit. p. 14.

⁵⁰ GONDIM, Zacarias. Op. cit. p. 19.

Os trechos do ensaio sugerem que Zacarias Gondim estava alinhado a ideias de autores como Nina Rodrigues. A *Escola Tropicalista*, capitaneada por Nina Rodrigues e por outros bacharéis da Faculdade de Medicina da Bahia, dedicava-se à pesquisa das doenças tropicais que acometiam as populações pobres do país, sobretudo os negros escravizados. Eles concluíram que a herança racial não era apenas chave para a predisposição a certas doenças, mas que os africanos e os povos miscigenados eram também mais predispostos à criminalidade. Desse modo, eram adeptos do darwinismo social, do suposto que existiria entre as raças uma diferença imensa, essencial, ontológica, e que, por isso, a mestiçagem existente no Brasil geraria um país fracassado. A raça, ou melhor, a mistura delas explicaria não apenas a criminalidade, mas a loucura e a degeneração.

Para o maestro Zacarias Gondim, se por um lado o país prosperava materialmente, por outro permanecia paralisado pela falta de investimento de iniciativas públicas e privadas nas artes, sobretudo na área da música, cuja consequência das remunerações pouco atrativas era um percentual elevado de *negros* e *mulatos* integrando o quadro de profissionais nas instituições. A sua busca por uma música brasileira autêntica ganha contornos ainda mais racistas e classistas à medida que desqualifica a participação do que ele chama de *negros boçais* e *índios indolentes* nesse processo. Dessa mistura grosseira surgiria uma música vulgar, *popularesca* contrariamente a *popular*, o que sugere perseguição com aqueles que não se submetiam à condição de acessório.

Isto posto, o conceito de raça deve ser compreendido no Ensino de História como um dos alicerces da construção de um nacionalismo que deseja delimitar as fronteiras de uma cultura que procura se impor como legítima, levando aqueles socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como os que se encontram em posições dominantes. Karl Friedrich Philipp von Martius e Adolfo de Varnhagen foram ao encontro de paradigmas eurocêntricos hegemônicos que se assumiam como universais, desinteressados e não situados, marcado por um discurso de hierarquias raciais, que assim como os de classe, de gênero e sexuais, incidem sobre os corpos.

O naturalista Philipp von Martius apresentou seu ensaio *Como se deve escrever a história do Brasil* ganhador de concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para a eleição do melhor manual sobre como deveria ser escrita a História do Brasil. Deste ensaio nasceu a metáfora das três raças, unidas e purificadas pelo caudaloso rio da herança portuguesa, que absorveu os pequenos afluentes da raça negra e indígena. Adolfo de Varnhagen consolida também uma versão fundadora e sustentadora da doutrina do branqueamento como forma de extinção dos povos originários e negros, na sua *Historia geral do Brasil*, encomendada pela

Coroa. Nessa História, os indígenas são dignos de epítetos tais como gentes vagabundas, bestas falsas e infiéis. Em relação aos africanos trazidos como escravizados, ele afirma que fizeram muito mal ao país, com seus costumes pervertidos, seus hábitos indecorosos e despudorados.

Embora Zacarias Gondim estivesse interessado em apontar os problemas oriundos dessa mistura, ele procurava uma alternativa para não diagnosticar a falência da nação e, conseqüentemente, da nossa identidade que se manifestava na cultura. O seu posicionamento em relação à miscigenação entre os diferentes grupos étnico-raciais indica que a construção de uma nova nação ocorreria ao passo que as *raças inferiores* fossem assimiladas pela raça branca. A música brasileira na verdade seria um plano para o futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade. Para o autor, é na esteira da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das *raças inferiores*, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente.

Concluimos neste capítulo que o professor, para ensinar o estudante a transgredir, deve incluir em sua prática pedagógica o reconhecimento das diferenças determinadas pela classe social, pela raça, pelo gênero e pela sexualidade de forma interseccional. Optamos por trabalhar com a perspectiva de bell hooks sobre a obra de Paulo Freire por entendermos que o autor frequentemente operava com essas categorias de modo isolado. Identificamos nas teses e dissertações que teorias e modelos epistemológicos da modernidade se perpetuam na academia, e conseqüentemente, no ensino básico. No entanto, acreditamos que essas instituições podem ser modificadas, subvertidas e revolucionadas mediante a ação coletiva.

3 A MÚSICA NA *ERA DO RÁDIO*, ESTADO NOVO E O SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL

As fontes analisadas no tópico 3.2 estão concentradas em um período popularmente chamado de *Era do Rádio*. O rádio foi o principal veículo de comunicação do país entre 1930 e o início da década de 1960, tornando-se um meio eficiente de um artista conquistar uma carreira de sucesso, garantindo contratos em gravadoras e turnês nacionais e internacionais. As gravadoras de discos tiveram um papel importante na criação de ídolos e gostos, enriquecendo seus artistas e financiando a instalação de emissoras radiofônicas. A historiadora Maria Helena Capelato⁵¹ defende que nesse período os meios de comunicação passaram a fazer uso de instrumentos técnicos e científicos bastante sofisticados que facilitaram a manipulação dos ideais coletivos.

A discussão em torno da cultura brasileira estava ancorada à questão da formulação de uma identidade nacional vinculada às camadas periféricas com base em dois projetos políticos consolidados nos anos 30: o regionalista-tradicionalista de Gilberto Freyre e o centralista-modernizador de Getúlio Vargas⁵². Embora parecessem antagônicos, esses dois projetos foram combinados pelo regime estadonovista para ocultar as disputas raciais, os conflitos de classe e as desigualdades regionais. Na tentativa de evitá-los, eles foram elevados a símbolos nacionais, o que gerou o apagamento dessas demandas sociais. É o que desejamos refletir na segunda fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico mobilizando o conceito de sistema-mundo moderno/colonial, do semiólogo argentino Walter Mignolo⁵³.

Iremos apresentar no Ensino de História como o Estado Novo expandiu por meio dessas novas tecnologias de difusão os mecanismos de domínio do sistema-mundo moderno/colonial. Coube ao Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, que exercia funções de censura, elaborar uma ideologia da cultura brasileira. O DIP atuou sobre produções artísticas como artes plásticas, cinema e música esperando que se transformassem em elementos formadores das massas. Os meios de comunicação, restringidos na liberdade de expressão, ficaram impedidos de externar suas opiniões. Os órgãos opositores foram silenciados e os adeptos do regime tiveram como missão enaltecer os atos do governo e divulgar a ideologia que o orientava.

⁵¹ CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (org.). **O Brasil republicano v. 2: O tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁵² ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

⁵³ MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, v.48, n. 48, pp. 187-224.

Muitos veículos de comunicação acabaram aderindo ao poder para continuar usufruindo de suas benesses.

Em 1936 ocorreu a inauguração da Rádio Nacional, considerada um marco na história do rádio brasileiro. A audiência da emissora cresceu e a sua programação passou a ser transmitida em todo o território nacional. A programação musical ganhou popularidade, o que garantiu o aumento dos programas de auditório e a construção de quadros dedicados a cantores (as) e seus conjuntos instrumentais. A Rádio Nacional foi incorporada em 1940 ao patrimônio do governo e a emissora passou para o controle do Estado. Diferentemente do tratamento dispensado a outras emissoras estatais, a Rádio Nacional continuou a ser administrada como uma empresa privada, sendo sustentada financeiramente pelos recursos oriundos da venda de publicidade.

O conceito de povo nesse período permanece relativamente próximo àquele elaborado no século XIX, visto que o brasileiro seria constituído pelo processo de miscigenação racial. O intuito era o de convencer a população do caráter heterogêneo da cultura brasileira, revelando os hibridismos culturais por decorrência dessa contínua miscigenação, cujo equilíbrio consistia na habilidade preexistente de se adaptarem às condições naturais das áreas geográficas nas quais se situavam. De acordo com o antropólogo congolês Kabengele Munanga,⁵⁴ o Brasil se constituiu sobre o mito da democracia racial, principalmente depois da publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.⁵⁵

A tese da miscigenação foi difundida como mecanismo de absorção do mestiço não para a ascensão social dos não-brancos, mas para a hegemonia da classe dominante, que é majoritariamente branca. Em função do mito da democracia racial o país conviveu por muito tempo sem leis protecionistas dos direitos dos não-brancos, justamente porque não eram necessárias, tendo em vista a suposta ausência dos preconceitos e da discriminação racial. Cabe ainda esclarecer que, durante o Estado Novo, a justiça social, com resultados efetivos no que se refere à melhoria do nível de vida das classes populares, foi postergada para o futuro; os representantes do governo alegavam que as reivindicações das classes trabalhadoras poderiam ser atendidas, de forma mais efetiva, quando o progresso material se consolidasse.

Nesse processo de negociação entre o projeto regionalista-tradicionalista de Gilberto Freyre e o centralista-modernizador de Getúlio Vargas, o conceito de região sofre um desvio semântico. O Estado Novo apropriou-se do componente antropológico do novo conceito de região para atribuir racionalidade a seu programa de políticas culturais e econômicas,

⁵⁴ MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

⁵⁵ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

vinculando-as ao projeto hegemônico de modernização autoritária que causou a mudança no nexo entre região e nação para consolidar a unidade política e social do território. Assim, as novas tecnologias de difusão, sobretudo o setor de radiofonia, cinematográfico e fonográfico, passaram a converter culturas regionais em nacionais, desde que as tradições se readequassem às demandas de produção e mercado.

Para refletir sobre essa estrutura no Ensino de História deslocamos a ideia de regional e nacional para a de sistema-mundo moderno/colonial, elaborada por Walter Mignolo. O economista argentino Raul Prebisch entendia o capitalismo como um sistema mundial diferenciado em centro e periferia. Essa ideia foi retomada e reelaborada na obra do sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein, cuja proposta teórica do moderno sistema-mundo, de uma perspectiva onde confluem as visões marxiana do capitalismo como um sistema mundial e a braudeliana sobre a longa duração histórica, reabriu e renovou de modo decisivo o debate sobre a reconstituição de uma perspectiva global, na pesquisa científico-social do último quartel do século XX.

Walter Mignolo argumenta que a metáfora do sistema-mundo de Immanuel Wallerstein não considerava a colonialidade do poder e a diferença colonial. O sistema-mundo moderno/colonial denuncia o lado mais obscuro da modernidade, que teve como ponto constitutivo a invasão do continente americano. Mignolo se baseia no pressuposto de que a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, bem como a hierarquia étnico-racial das populações formadas historicamente durante os séculos de expansão colonial europeia não foi transformada de forma substancial com o fim dos colonialismos e a formação dos estados-nações nas periferias.

Dessa forma, propomos repensar essa estrutura como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico, profundamente desigual e assimétrica, que opera não somente do centro, Norte global, para a periferia, Sul global, mas similarmente do centro das ex-colônias para as suas próprias periferias. No caso do Brasil, do centro do capitalismo, localizado na região Sudeste, para as demais regiões. Discutiremos como essas violências epistêmicas foram impostas à música cearense na *Era do Rádio*, visto que as principais tecnologias de difusão, vinculadas ao regime estadonovista, administraram os sentidos da Música Popular Brasileira, termo que surgiu na década de 1940.

Desejamos compreender como esse rótulo criado pelo mercado difusor privava os artistas cearenses de suas identidades culturais, apesar de elevá-las a símbolos da nacionalidade. O universalismo epistêmico subordina a música cearense, pressionando-a em direção a uma concepção essencialista. Tal concepção desassocia da música o fato de que todo conhecimento

é situado em um contexto e inclui suas mídias, seus atores sociais, etc., como apresenta Mignolo. Partindo dessa perspectiva, começaremos com o levantamento de ideias iniciais que os alunos possuem sobre os temas dessa segunda fase da produção do produto didático-pedagógico. Esses temas são apresentados pelas seguintes questões suleadoras.

- I. Como a diferença colonial se manifesta na construção das nossas identidades por meio das novas tecnologias de difusão?
- II. De que modo o conceito de sistema-mundo moderno/colonial pode ser operado no Ensino de História?

3.1 DIÁLOGO COM A HISTORIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA NA ERA DO RÁDIO

3.1.1 “UM SOM MEIO FANHOSO, MAS MEIO GOSTOSO DE OUVIR”: RADIOFONIA E CULTURA MUSICAL EM FORTALEZA (1932-1944)

Emy Falcão Maia Neto tem toda a sua formação na área de História. Com base no Currículo Lattes, ele se graduou em História na Universidade Estadual do Ceará – UECE em 2008, concluiu o mestrado em 2010 pela Universidade Federal do Ceará – UFC defendendo a dissertação *Um som meio fanhoso, mas gostoso de ouvir: Radiofonia e Cultura Musical em Fortaleza (1932-1944)*, orientada pelo Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho. No ano de 2015 concluiu o doutorado na UFC com a tese *Cartografias da Água: territorialidades, políticas e usos da água doce em Fortaleza (1856-1926)*. Atualmente é pesquisador/colaborador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (Observatório da Diversidade) e professor permanente da Secretaria da Educação e da Cultura do Estado do Rio Grande do Norte.

Sua pesquisa busca debater a história dos primeiros anos da radiofonia em Fortaleza, analisando questões relativas às sociabilidades musicais, os usos e as tensões que envolveram estes consumos. O autor desenvolveu a sua dissertação na linha de pesquisa Cultura e Poder, a qual o conhecimento sobre as práticas culturais se constituem na vivência das relações sociais. As experiências dos sujeitos são entendidas como um campo de conflitos e tensões, marcado por várias táticas e estratégias de poder. O direcionamento teórico-metodológico da linha de pesquisa envolve um esforço de estudar no campo da História Social, a historicidade de instituições, organizações, valores, costumes, crenças, normas, expectativas, tradições, ideias,

conceitos, ideais e sensibilidades que se configuram nas mudanças e permanências da vida social.

O documento apresentado pelo programa destaca que essa linha contempla abordagens em torno das discussões sobre escritas, oralidades e imagens, considerando que, a partir dessas linguagens e de determinadas questões, abre-se um fértil campo de problematizações para a investigação das experiências sociais e políticas. Entende-se, portanto, que há exigências específicas para o desenvolvimento de procedimentos interpretativos que levam em consideração os lugares de produção, circulação e consumo, com destaque para a historicidade das técnicas e dos materiais utilizados nas mais variadas formas de expressão cultural.

O trabalho se desloca de uma História da Mídia e se aproxima de uma história da relação entre mídia, música, memória e História, tentando discutir com base no livro *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*, de Michel de Certeau, a relação entre esses elementos na constituição de memórias, lugares comuns, narrativas historiográficas e atentado para o consumo. O conceito de paisagem sonora desempenha um papel importante na dissertação. Criado pelo professor e compositor canadense R. Murray Schafer, o conceito de paisagem sonora se configura na análise do processo de modificação dos sons nos ambientes urbanos.⁵⁶ Emy Falcão observa que um dos catalisadores fundamentais dessa atitude de impulso à conquista e controle das condições naturais reside no próprio advento da Revolução Industrial, um processo mediante o qual matérias e fontes energéticas vivas ou sujeitas a muitas variações cedem lugar a congêneres minerais ou sintéticos.

A dissertação é dividida em três partes, sendo o primeiro capítulo dedicado à compreensão da dinâmica dos habitantes com a música antes do advento do rádio em Fortaleza. Por meio de fontes memorialísticas, como os livros de crônicas, o autor investiga uma série de práticas, formas de ouvir e formas de se relacionar com a música. Ele também trabalha charges, reclames, programações de emissoras de rádio, colunas de crítica musical e publicidade de discos e aparelhos. Na análise dos periódicos o autor observa tensões existentes entre dois tipos de usos da música. De um lado uma música que se pretende culta e do outro uma música considerada indecente e desviante.

Para o autor, as ideias de modernização são marcadas por alterações nos ruídos da cidade. Emy Falcão aponta que durante a segunda metade do século XIX a instalação de um relógio público na Matriz de Fortaleza representou a junção do antigo costume de regular o tempo com as batidas dos sinos com as frações do tempo marcadas pelo relógio. Sinos,

⁵⁶ SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

tambores, apitos e demais ruídos transmitiam mensagens que, aos ouvidos do seu tempo, anunciavam novidades, delimitavam ordens e restrições. Os habitantes de Fortaleza nas primeiras décadas do século XX tiveram que acostumar os ouvidos com os barulhos das novas máquinas sob os auspícios do progresso, como os automóveis.

No segundo capítulo o autor discute os primeiros movimentos da radiofonia na cidade de Fortaleza, assim como a participação da imprensa, da Igreja, do comércio e do Estado nesse novo meio de comunicação. Ele analisa as imposições e as pressões do Estado e da Igreja em paralelo às demandas e anseios dos ouvintes. O comportamento da boemia e das cantoras do rádio virou alvo da crítica dos costumes. Embora o período fosse marcado por transformações tecnológicas que repercutiam no cotidiano, os papéis exercidos por homens e mulheres eram ainda bem definidos. A participação assídua de mulheres pobres e de cor nos programas de auditório nas décadas de 1940 e 1950 implicou na atribuição de apelidos racistas como *macacas de auditório*.

Emy Falcão se preocupou em estudar a relação entre a música e o rádio em Fortaleza sem repetir meramente as considerações dos documentos consultados. Ele aponta que algumas publicações de cunho memorialístico tomavam o rádio como objeto de reminiscências. Carlos Eduardo Vasconcelos ressalta que, para o historiador, a escrita memorialística é marcada por um gesto que busca o retorno de um tempo que não deveria ter mudado.⁵⁷ No intenso jogo entre história e memória, o autor compreende a escrita memorialística como um *lugar de memória*. Os livros de reminiscências, usados em muitos momentos deste trabalho, fazem parte do tipo de escrita conhecida como de si. Desse grupo fazem parte diários, correspondências, bilhetes, constituições de acervos e álbuns de fotos.

No terceiro capítulo o autor reflete sobre as mudanças nas audições com a chegada do rádio e do disco. Emy Falcão argumenta que o rádio e as demais máquinas falantes mudaram mais do que a relação dos sujeitos com a música: intervieram nas sociabilidades urbanas, formas de lazer, relação com as distâncias e com as notícias. Ele demonstra que os aparelhos passaram a ter o seu uso paulatinamente voltado à família. As publicidades dos aparelhos eram destinadas aos homens, que presumidamente tinham o controle financeiro da residência. Entretanto, durante a década de 1940 as publicidades começaram a atrair mulheres e crianças.

Segundo o autor, as vitrolas e demais máquinas falantes não eram mais uma novidade na cidade, mas ainda estavam distantes do consumo dos desvalidos. O fonógrafo havia sido

⁵⁷ NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. **Tempo, progresso e memória**: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2006.

exibido nos últimos anos do século XIX, mas as vendas aumentaram apenas na década de 1920, quando as lojas disponibilizaram os discos e cilindros. O telefone, apesar de figurar em pouquíssimas casas, já era largamente utilizado pelo comércio, prédios públicos e era conhecido de grande parte da população da cidade. No entanto, o autor considera que a ideia de ondas que viajavam pelo espaço e eram captadas pelos aparelhos causava certa desconfiança e fascinação em Fortaleza.

As bodegas, os bares e os cafés se tornaram lugares de música na década de 1940. Com o acesso de uma parte cada vez maior de indivíduos ao rádio, ele ganhou importância e se tornou uma relevante ferramenta na divulgação de gêneros, estilos e novas composições. Emy Falcão demonstra que o rádio se construiu também na relação com a radionovela, com os programas humorísticos, com os noticiários e as transmissões esportivas. A música durante todo o Estado Novo foi tomada como objeto de atenção. Os veículos oficiais de publicidade e propaganda já haviam descoberto a importância da música – especialmente dos sambas como veículo de propaganda política.

3.1.2 “MÚSICA NORDESTINA” E AS MEMÓRIAS EM DISPUTA: O BALANCEIO DE LAURO MAIA (1940-1960)

Ana Luiza Rios Martins teve a sua trajetória acadêmica apresentada no capítulo anterior. A sua tese foi defendida em 2019 no Doutorado em História, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Vinculada à linha de pesquisa Cultura e Memória, o seu trabalho foi orientado pela Prof.^a Dra. Isabel Cristina Martins Guillen e coorientada pelo Prof. Dr. Carlos Sandroni. A linha desenvolve estudos e pesquisas voltados preferencialmente para o tempo presente, podendo, contudo, abranger outros recortes temporais. Articula-se com as reflexões e debates teórico-metodológicos que contemplam os conceitos de cultura e memória. Estes conceitos operam com referenciais teóricos em sintonia com um amplo espectro de temáticas e privilegiam discursos e práticas culturais associados ao plano político, sociocultural e econômico.

A diversidade de abordagens teóricas encontra-se imbricada às categorias temporais e espaciais em sua multiplicidade. A cultura pensada nas diversas formas de fazer e dizer, singulares a temporalidades e espacialidades próprias, é perpassada por fluxos de mudança e alteridade, associados aos múltiplos legados do passado. O percurso epistemológico, que os estudos sobre memória e história propõem, tem em vista a análise do espaço de experiência e do horizonte de expectativa em que futuro, passado e presente se imbricam. As representações

do passado e do presente são desse modo, alvo da constante tensão dos movimentos de ressignificação.

Segundo a apresentação do programa, a linha de Cultura e Memória tem buscado discutir os usos do passado. No que tange às reflexões e análises sobre a memória, essas têm como referência categorias e conceitos que, ao atenderem as problemáticas historiográficas, rompem a linearidade cronológica, a imagem do passado como acumulação de bens culturais e a fixidez do espaço temporal. Nessa mesma perspectiva, a produção narrativa é constitutiva do pensamento e da escrita da história. Portanto, ao operar com as multiplicidades e diversidades, a linha de pesquisa desenvolve intenso diálogo com diferentes abordagens teóricas em estreita conexão com as temáticas advindas das diferentes pesquisas, que os variados corpos documentais suscitam.

Dividida em três capítulos, a tese apresenta o lugar do gênero balanceio no debate sobre a questão nacional na música, entre os anos de 1943 a 1952. No primeiro capítulo a autora argumenta que o samba, o balanceio e o baião foram gêneros criados concomitantemente ao processo de busca por uma identidade brasileira autêntica. Ela identifica três mitos fundadores em torno desses gêneros musicais: o samba comportaria o mito da expectativa depositada na mestiçagem; no baião gravitaria o mito de pureza baseado na vida sertaneja, no cotidiano do vaqueiro e na religiosidade popular e no balanceio se resguardaria o mito fundador do Ceará criado por José de Alencar, em Iracema, onde repousa os valores da nacionalidade na visão do colonizador desbravador de um paraíso litorâneo.

Luiza Rios analisa no segundo capítulo a trajetória de Lauro Maia, o principal propagador do balanceio no mercado fonográfico, fundamentada nos conceitos de *habitus*, de Pierre Bourdieu⁵⁸ e sociogênese/psicogênese, de Norbert Elias.⁵⁹ A autora busca compreender como se assentou no gênero balanceio uma mistura de linguagem e sonoridade próprias que cruzava referências inter-regionais. Ela acredita que Lauro Maia incorporou disposições estético-artísticas das audições cotidianas somadas às demandas de consumo pautadas por um mercado que emergia mediante a negociação entre cultura de massa e a questão da cultura nacional.

Do ponto de vista do campo da Música Popular Brasileira, a autora observa que o balanceio aparece como um gênero cujos compositores e intérpretes visavam romper com o estigma da regionalidade que acompanhava a chamada *música do Norte* por intermédio da capacidade de gerenciar determinados capitais simbólicos adquiridos no trânsito cultural

⁵⁸ BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

⁵⁹ ELIAS, Norbert. **Mozart: A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

estabelecido com outros artistas de vários lugares do país a ponto de ganharem legitimidade no mercado carioca.

O corpo documental que deu base a pesquisa constitui-se, fundamentalmente, de gravações em 78 Rpm de músicas de Lauro Maia catalogadas e pertencentes ao acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, um dos maiores acervos do gênero no Brasil e de periódicos publicados no Rio de Janeiro. A imprensa carioca nesse período se colocava na vanguarda da modernidade aliando seu nome a tecnologias modernas: como a radiofonia e indústria fonográfica.

Grande parte da crítica sobre música presente nas revistas analisadas pela autora era feita por jornalistas, radialistas e empresários do ramo de disco. O conteúdo desses periódicos também passava pelo crivo do órgão de censura do governo getulista, o DIP. A instauração do poderoso órgão de comunicação DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, implementado por Getúlio Vargas, em certa medida acabou motivando alguns artistas a colaborarem com o projeto de formação de uma música nacional hegemônica.

O trabalho dos conjuntos Quatro Ases e Um Coringa e Vocalistas Tropicais passou a ser divulgado pela imprensa carioca no início dos anos de 1940, quando estrearam o espetáculo *Balanceio* no Cassino Atlântico, período em que houve o aumento de conjuntos regionais cearenses no mercado carioca, a exemplo de O Bando da Lua e o Trio Nagô. Em contrapartida, o país se tornava uma nação de consumidores bombardeados cada vez mais pela música de gravadoras estadunidenses. Alguns compositores brasileiros, como no caso de Haroldo Barbosa, especializaram-se em fazer versões traduzidas de grandes sucessos internacionais.

No terceiro capítulo a autora mostra como os conjuntos Quatro Ases e Um Coringa e Os Vocalistas Tropicais preenchiam um espaço do mercado atento à ação criativa de artistas que agregavam uma linguagem moderna à tradição. As comparações que foram surgindo na imprensa ao longo do tempo entre o *balanceio* e o *baião* são pautadas também nas disposições estético-artistas compartilhadas na interpretação que esses conjuntos regionais deram aos gêneros. A musicóloga Elba Braga Ramalho, que escreveu a sua tese sobre o *baião*, discorre sobre a importância dos intérpretes, que passaram a atribuir um novo significado a algo que não pode ser unificado por conta de alguns aspectos como timbre, dinâmica e agógica, ou seja, a parte da música que estuda a velocidade ou andamento com que cada peça musical deve ser executada.

Para assegurar o sucesso do *baião* em seu lançamento, Luiz Gonzaga preferiu entregar a execução da canção *Baião* ao conjunto Quatro Ases e um Coringa, que gravou em outubro de 1946 pela RCA Victor, abrindo maiores oportunidades ao sanfoneiro e, conseqüentemente,

gerando ainda mais comparações entre os dois gêneros. Esse processo de nacionalização do balanceio também ganhou força quando esses conjuntos regionais passaram a se destacar no mercado mediante a inclusão de sambas em seu repertório, como no exemplo de Quatro Ases e Um Coringa que lançou pela Odeon *Pra machucar meu coração*, de Ary Barroso.

A autora adverte que no período em que gravadoras como a Columbia, RCA Victor e Odeon chegaram ao país, apenas esta última fabricava discos nacionais, o que, supostamente, contribuía para o interesse do público pela música estrangeira que entrava avassaladoramente através do disco importado. Na década de 1940 a procura por discos nacionais aumentou, o que fez com que a Columbia e RCA Victor apostassem no repertório de música brasileira. Entretanto, apenas uma parcela desses artistas brasileiros era contemplada com contratos com essas gravadoras. O sistema de radiodifusão já havia demonstrado que o sucesso da venda de discos e de aparelhos dependia da posse de novas tecnologias e da exploração comercial de um mercado musical mais unificado. Dessa maneira, as gravadoras passaram a negociar os lucros da publicidade dos programas de discos com as empresas radiofônicas.

Os procedimentos metodológicos utilizados pela autora para analisar os discos de 78 Rpm baseiam-se nos estudos sobre música do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*, que, por sua vez, atenta para a importância em analisar uma canção com o maior número possível de elementos que a compõe (letra, melodia, ritmo e instrumentos utilizados). Deve-se levar em consideração também na música popular a sua dependência com a cultura formal, letrada, as interpretações vinculadas ao domínio e pureza e a relação entre cultura de massa e mercadoria.

3.1.3 LUIZ ASSUNÇÃO: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE UM TALENTO ESQUECIDO (1928-1987)

Vanessa Nascimento de Souza, de acordo com o Currículo Lattes, graduou-se em História em 2010 pela Universidade Católica do Salvador – UCSAL. Ela concluiu o Mestrado em História em 2013 pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, com a orientação do Prof. Dr. Gerson Augusto de Oliveira Jr. Participa do Grupo de Pesquisa DÍCTIS - Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas. Atualmente é professora de História temporária da Secretaria de Educação do Estado do Ceará – SEDUC. Seu trabalho está vinculado à linha de pesquisa Práticas Urbanas, apresentada no capítulo anterior.

A autora analisa a trajetória artística de Luiz Assunção e as ressignificações que a suas canções sofreram ao longo do tempo. A dissertação, dividida em três partes, apresenta a infância

do compositor no Capítulo 1, as redes de sociabilidade musicais construídas no trânsito entre Maranhão e Fortaleza no Capítulo 2; e no Capítulo 3 as implicações do rádio na difusão de sua obra. A dissertação se sustenta com base em documentos impressos, como jornais e uma antologia lançada pela prefeitura, incluindo canções, poemas e fotografias. Ela trabalha também com documentos orais. A História Oral permite, com métodos e técnicas, interpretações qualitativas de processos históricos e sociais, centrada na subjetividade das experiências humanas, visões e versões dos atores sociais.

Ao privilegiar os mecanismos das recepções culturais, a autora demonstra como a História das Sensibilidades oferece um arcabouço conceitual que possibilita repensar o campo das artes. Sobre os fundamentos da História das Sensibilidades podemos encontrá-los inscritos juntamente com a História Cultural. Um dos esforços da História Cultural foi o de estabelecer um campo de estudo específico para a história das emoções e dos sentimentos, algo iniciado com a História das Mentalidades. Nesse sentido, as sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas.

Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento,⁶⁰ a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. Então, o que seria um historiador das sensibilidades? Alain Corbin considera que o historiador das sensibilidades toma como ponto de partida a maneira como as pessoas se representam, em distintos momentos da história, cabendo-lhe interpretar a coerência, as conexões dessas representações em seu universo.

As redes de sociabilidade, conceito usado pela autora, estabelecem-se entre o indivíduo e o meio que o permeia. Estes complexos processos interativos são a chave para o entendimento dos fenômenos subjacentes à organização da sociedade. Segundo Vanessa Nascimento, o ponto central de análise para os teóricos das redes sociais se desloca do indivíduo (posição compartilhada por muitas correntes das Ciências Sociais), ator e unidade de análise, ou da estrutura, elemento explicativo dos processos de organização social, para as posições concretas dos indivíduos e das organizações em uma determinada sociedade, segundo os padrões de estruturação das redes em que estão inseridos.

⁶⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy, LANGUE, Frederique. **Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

Conforme a autora, Luiz Assunção começou a construir as suas redes de sociabilidades artísticas no trânsito entre Maranhão e Fortaleza. Tocando em casas de shows, bares, restaurantes, o compositor tornou-se conhecido nas praias de Iracema e Mucuripe, mencionando-as em duas canções de seu repertório: *Adeus, Praia de Iracema* e *Vive Seu Mané Chorando*. Vale ressaltar que o mar não despertava muito o interesse das elites econômicas, sendo espaço de jangadeiros e pescadores que retiravam o sustento de suas famílias. Esses espaços foram ressignificados pela boemia, sendo transformados em um ambiente de divertimento e transgressão de comportamentos.

A partir dos contatos estabelecidos nos bares e nas casas de prostituição da cidade, Luiz Assunção conseguiu acesso à Ceará Rádio Clube. Ele passou a integrar o cargo de pianista da orquestra do maestro Mozart Brandão. Tendo em vista que a orquestra era levada a interpretar as canções de artistas consagradas, o compositor não conseguiu espaço para lançar seu trabalho. Luiz Assunção teve a sua carreira marcada pelo carnaval cearense, compondo canções para os blocos de rua. Conforme Vanessa Nascimento, o carnaval de Fortaleza ocupava as ruas do centro, mas a festa acontecia também em ambientes privados, como os salões dos clubes. A população dava preferência pela folia nas ruas, onde os principais blocos e maracatus desfilavam.

Luiz Assunção teve na música de concerto sua iniciação no mundo das artes. Ainda criança aprendeu a ler partitura e a tocar piano. Na vida adulta começou a escrever peças para o instrumento. Em contrapartida, o entrecruzamento com as tradições adquiridas na rua por meio da oralidade resultou em um repertório eclético que ia de valsas a sambas. Vanessa Nascimento argumenta que o compositor surge em um momento histórico que a música de concerto ainda era a preferência das elites urbanas, mas que o estilo de vida boêmio começava a atrair grupos das mais diversas classes sociais.

A autora identifica que Luiz Assunção escrevia canções com temáticas variadas, com preferência para o amor, a saudade e o tempo. Ela usa a saudade como uma categoria de análise com base na obra do historiador Durval Muniz Albuquerque. A saudade, para o autor, coloca-nos diante do vazio da própria temporalidade e da necessidade urgente de preenchimento deste vazio com nossas vivências, com nossas experiências, nossos sentimentos e sentidos em relação às coisas e às pessoas. Por isso a saudade, que parece ser um sentimento universal e inerente a todos os humanos, na verdade define-se histórica e culturalmente, à medida que nós, humanos,

não sentimos saudade das mesmas coisas: cada tempo tem suas saudades, e nem todos os povos valorizam este sentimento e dão a ele o mesmo conteúdo e sentido.⁶¹

Identificamos que suas canções foram influenciadas pelo seu estilo de vida boêmio, incorporando tons menores em versos com sentimentos exagerados em relação ao amor e à morte. A boemia, fenômeno social e literário que teve lugar em diversos pontos do planeta e em diferentes épocas, ganhou espaço entre os artistas que procuravam definir seus valores em contraposição aos da burguesia. Henri Murger associou o termo exclusivamente à vida artística nas sociedades modernas no romance *Scènes de la vie de bohème*, escrito em 1848. Em Fortaleza o boêmio era o sujeito que levava uma vida sem regras, limites ou padrões, que gostava da noite, da bebida, de jogos e sexo.

Portanto, a autora compreende que as sensibilidades permearam a relação estabelecida entre o compositor, sua(s) cidade(s) e suas canções. Vanessa Nascimento observa que essas sensibilidades eram atravessadas também por sentimentos ambíguos em relação ao comportamento feminino. Na canção *A vida é a liberdade*, o compositor representa as mulheres como traiçoeiras. Ao abordar a história das mulheres pelas representações, a autora busca debater os discursos de construção das identidades e da interpretação masculina do mundo. Ela concluiu que a questão mercadológica no governo varguista afetou o reconhecimento nacional da obra do compositor.

3.2 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, IDENTIDADE NACIONAL E A QUESTÃO DO BRANQUEAMENTO RACIAL

O canal no YouTube do Porta dos Fundos publicou um vídeo em julho de 2021 com o título *Sudestino*.⁶² Nos dicionários encontramos o significado da palavra nordestino, mas não encontramos a de sudestino. No esquete de humor, o paulistano Bruno, interpretado pelo ator Gregório Duvivier, está em uma videoconferência com a recifense Júlia, interpretada pela jornalista Ademara Barros. Ela é encarregada de dar as boas-vindas a Bruno, que está começando na empresa. Quando ele revela ser paulista, Júlia mistura gírias e costumes de várias outras regiões do Sudeste. O Porta dos Fundos mostra como certas identidades ficam

⁶¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

⁶² PORTA DOS FUNDOS. **Sudestino**. YouTube, 19 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1E9gAWSxjx4>

aprisionadas aos discursos hegemônicos ao passo que outras se colocam como neutras por estarem no centro de enunciação.

Propomos no produto didático-pedagógico dessa fase analisar como as novas tecnologias de difusão articuladas colaboraram para a construção de identidades artificiais e estereotipadas dos cearenses. As teses e dissertações apresentam as implicações nesse período do aumento do consumo de aparelhos de rádio pelas audiências. Esse fato demandou uma maior atenção à variedade de gostos musicais em virtude da grande dimensão do país. No Ensino de História desejamos demonstrar como o sistema-mundo moderno/colonial operou internamente por meio da ideia de integração nacional propagada pelo regime estadonovista. Nessa busca pela cultura brasileira algumas identidades são apagadas e outras reafirmadas, ou ainda, elaboradas em contraste com outras identidades ditas como essencialmente distintas. Isto posto, desejamos marcar o *locus* epistêmico dessas identidades hegemônicas denunciando o provincianismo travestido de universalismo que em muitos momentos são ocultados dos currículos escolares.

Observamos que a categoria *Música Popular Brasileira* surge nesse incipiente mercado subordinando o discurso da periferia ao centro. Não é à toa que a categoria *Música Nordestina* aparece simultaneamente representada pelo gênero baião. Essas novas tecnologias de difusão associam o Nordeste ao sertão, ao sertanejo, à seca, à miséria, ao messianismo, ao cangaço e, sobretudo, ao atraso; ao passo que as imagens do Sudeste são associadas aos bandeirantes, aos movimentos de vanguarda, à modernidade e ao progresso. O compromisso da branquitude de eliminar as diferenças para supostamente vencer o atraso passa pela reorientação das identidades periféricas com base na combinação dos projetos regionalista-tradicionista de Gilberto Freyre com o centralista-modernizador de Getúlio Vargas.

O regime estadonovista instituiu um poder político centralizador impulsionando a industrialização do espaço urbano e a modernidade capitalista nacional, ao mesmo tempo em que conservava os setores tradicionais da economia agrária. O projeto de mapeamento antropológico e geográfico das regiões do país se tornava atrativo do ponto de vista político para as novas elites dirigentes ligadas aos setores industriais e comerciais porque representava a oportunidade de reinventar o vínculo com as elites agrárias baseada na identificação da mestiçagem com as suas tradições. Essa conjuntura resultou na moderna concepção de diversidade cultural brasileira, que ocultava as desigualdades raciais, de classe e regionais por meio do discurso de integração.

Iniciamos essa discussão com um trecho de *Aviso aos Navegantes*, uma chanchada carnavalesca lançada pela *Atlântida* no ano de 1950, presente no Capítulo 3 da tese de doutorado

de Luiza Rios. O trecho selecionado é da música *Bate o Bumbo, Sinfrônio*, um baião de Humberto Teixeira. Os musicais carnavalescos eram filmados sempre nos meses de dezembro para exibição em janeiro e fevereiro, uma vitrine para as canções candidatas ao sucesso nas festas de Momo. Durante quase duas décadas, a função de apresentar ao público as músicas para o carnaval, que antes pertencia ao *teatro de revista*, passou a pertencer aos filmes da *Atlântida*.

Bate o Bumbo, Sinfrônio

Ai, meu irmão
Bate o zabumba como bate o coração
Ai, meu irmão
Tem jeito não, este ano entrou o baião

Bate o bumbo, Sinfrônio
Bate o bumbo, Sinfrônio
Bate o bumbo pra chamar o pessoal

Bate o bumbo, Sinfrônio
Bate o bumbo, Sinfrônio
Bate o bumbo que eu garanto o berimbau

Bate o bumbo, Sinfrônio
Bate o bumbo, Sinfrônio
Na sanfona vai o César e o Lourival

Bate o bumbo, este bum-bum-bum
É baião no Carnaval

Ai, meu irmão
Bate o zabumba como bate o coração
Ai, meu irmão
Tem jeito não, este ano entrou o baião.⁶³

Diferente do modelo dos musicais hollywoodianos, as canções nas chanchadas carnavalescas não substituíam os diálogos e não refletiam a narrativa, pois eram inseridas mediante as demandas do mercado. O governo financiou o cinema brasileiro, mas em troca reivindicava que ele desempenhasse um papel ativo e protetor da atividade cultural brasileira para fazer frente ao cinema estadunidense. Nesse contexto, surgiram a *Vera Cruz* e *Atlântida*, dois estúdios que dominaram o país entre as décadas de 1940 e 1960. A produtora carioca

⁶³ **Aviso aos Navegantes.** Direção de Watson Macedo; Chanchada Carnavalesca; Música de Aloysio Vianna; Direção Musical de Lindolfo Gaya; Companhia Produtora: Atlântida: Rio de Janeiro, 1950.

Atlântida Cinematográfica descobriu nas chanchadas carnavalescas um grande negócio, capaz de fazer muito sucesso entre a audiência brasileira.

Para Getúlio Vargas, o cinema, que tinha o dever de educar os analfabetos, seria um livro de imagens luminosas no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderiam a amar o país. O cinema brasileiro se tornou uma das principais tecnologias de difusão dos sucessos das emissoras de rádio, principalmente da *Nacional*, *Mayrink Veiga* e *Tupi* do Rio de Janeiro; e dos discos de 78 rpm, que nesse momento eram distribuídos pelas gravadoras *Columbia*, *RCA Victor* e *Odeon*. O trecho em questão dessa obra do diretor Watson Macedo, que consolidou as chanchadas carnavalescas com a participação dos gêneros musicais mais populares à época, começa no minuto 02:41 com a performance de dançarinos que tocam zabumbas e usam chapéus com a aba para frente fazendo alusão aos cangaceiros. No minuto 02:56 desce de uma rampa Eliana Macedo em um figurino de baiana e turbante, mexendo o quadril e fazendo movimentos com as mãos semelhantes aos de Carmen Miranda em *Banana da Terra*, de 1939.

Figura 2 – Trecho do filme *Aviso aos Navegantes* (1950).



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: <http://bcc.org.br/filmes/443382>

Sugerimos que o professor no Ensino de História estabeleça uma metodologia que tencione a relação entre som e imagem. Nessa chanchada carnavalesca não há negros no elenco, com exceção do ator Grande Otelo, utilizado como alívio cômico. Com o apoio do regime estadonovista o mercado concebia um produto deslocado de suas características originais, com

a ocultação de movimentos coreográficos, alteração de instrumentos e maneiras de cantar, para atender as camadas economicamente privilegiadas, sobretudo a branquitude, e ao mesmo tempo vender uma imagem de uma unidade nacional para o restante do mundo que respeitava a diversidade étnica, cultural e geográfica brasileira.

Aníbal Quijano e o filósofo argentino Enrique Dussel tornam possíveis não somente conceber o sistema-mundo moderno/colonial como uma estrutura sócio-histórica vinculada à expansão do capitalismo, mas também conceber a colonialidade e a diferença colonial como *locus* de enunciação, o que Mignolo compreende por geopolítica do conhecimento e diferença colonial. A diferença colonial é um conector que, em resumo, se refere aos perfis em mutação das diferenças coloniais através da história do sistema-mundo moderno/colonial e traz para primeiro plano a dimensão planetária da história humana silenciada por discursos centrados na modernidade.

Esse incipiente mercado nacional reproduzia uma lógica que surgiu nos Estados Unidos com a ascensão da indústria fonográfica, de dissociar o *rhythm and blues* de sua origem afrodiáspórica para agradar a juventude branca, que no final da Segunda Guerra Mundial passou a ter renda para consumir, dentre outras coisas, discos. O *rhythm and blues* era a música *folk* dos negros urbanos nos anos 40, quando um milhão e meio deles deixaram o Sul em direção ao Norte e aos guetos do Oeste.⁶⁴ A indústria fonográfica observava atentamente que a juventude branca apreciava o *rhythm and blues*, mas sem a presença do negro. Cantores como Elvis Presley surgiram nessa conjuntura.

O racismo brasileiro se manifestava nas novas tecnologias de difusão por meio do mito da democracia racial, dado que o mercado, apoiado pelo regime estadonovista, subordinava as culturas periféricas ao perfil das audiências da branquitude do Sudeste. Em *Aviso aos Navegantes*, o baião intitulado *Bate o Bumbo, Sinfrônio* mantém somente as suas características musicais de origem: o uso do modo mixolídio,⁶⁵ muito comum também no frevo. O deslocamento do ritmo do baião dos movimentos coreográficos e da maneira de cantar era uma tentativa de criar um consumo de forma que o estigma preconceituoso fosse amortecido. A célula rítmica do gênero baião, elaborada pelo pernambucano Luiz Gonzaga e pelo cearense Humberto Teixeira, é uma redução da célula rítmica do balaceio, gênero disseminado pelo também cearense Lauro Maia, casado com a irmã do conterrâneo:

⁶⁴ HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz & Terra, 2009.

⁶⁵ Na grande maioria dos casos, ao usar o termo escala nordestina, busca-se caracterizar o modo mixolídio. Algumas exceções aplicam tal denominação ao modo dórico (que pode ser visto, nos estilos nordestinos, como uma forma menor da escala mixolídia) ou ainda, a escala conhecida como Lídio b7 (pronuncia-se lídio bemol 7, ou lídio bemol, ou mesmo lídio com sétima menor).

Balanceio 

Baião 

Modo mixolidio 

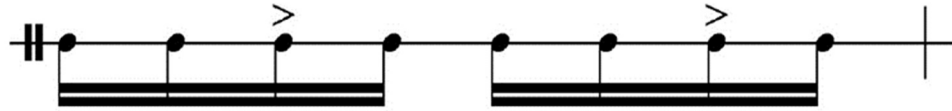
Humberto Teixeira aponta que costumeiramente os músicos que acompanhavam a dupla se atrapalhavam com a execução do balanceio, então resolveram simplificar, tirando a segunda parte e deixando apenas a primeira. Nessa redução do compasso, o ritmo do balanceio, que antes era quaternário passa a ser binário e ganha progressivamente a implementação de novos instrumentos, como o triângulo, a zabumba e a sanfona, virando marca registrada do baião. O gênero baião conquistou mais autonomia a partir da dimensão lírico-poética das letras, que fomentou e projetou uma miríade de sensações e emoções ligadas ao sertão, somada à influência dos desafios dos repentistas, dos aboios dos vaqueiros e da voz mais crua de Luiz Gonzaga.

De modo geral a performance do baião *Bate o bumbo*, *Sinfrônio* em *Aviso aos Navegantes* suprime a dança e o figurino característico, ao mesmo tempo que incorpora uma orquestra ao acompanhamento instrumental da formação clássica do gênero. Os dois instrumentos responsáveis pela condução rítmica do baião são a zabumba e o triângulo. A zabumba é um tambor confeccionado de pranchas de madeira coladas com veios alternados ou metal, no formato de caixas cilíndricas. De médias e grandes dimensões e sonoridade grave, é tocado ou percutido por varetas, macetas ou baquetas, em superfície com uma ou duas membranas esticadas em uma das bases, executando a seguinte figura, acentuando-se a síncopa:



O instrumento é conhecido também como zambê no coco do Rio Grande do Norte, e alfaia ou bumbo no maracatu de Pernambuco. Humberto Teixeira se refere à zambumba como bumbo em sua canção apresentada na chanchada carnavalesca. Já o triângulo normalmente é confeccionado de ferro e aço, mas, ocasionalmente, pode ser feito de alumínio. Seu som é emitido pelas vibrações que são provocadas pelo bastão (ou baqueta), feita do mesmo material

do triângulo. A baqueta pode variar de tamanho, diâmetro e peso, conforme necessidade sonora. Esse instrumento frequentemente aparece na música portuguesa e na Folia do Divino. O triângulo trabalha no baião executando a subdivisão em semicolcheias e acentuando o contratempo, como no exemplo abaixo:



O baião possui uma instrumentação peculiar: a sanfona, que tem função harmônica e melódica. A dança do baião consiste em movimento do ventre e sapateado, e a umbigada constitui a principal marcação. A coreografia do baião é individual e composta de dança cantada. A dança é executada com balanceios lascivos, rodopios, estalar de dedos e movimentos dos braços. O ventre e os pés desempenham relevante papel na coreografia. O remelexo é executado com movimento do ventre, com sapateado típico, enquanto os braços se conservam abertos. Outra posição consiste em ficar o dançarino com o calcanhar para frente e a ponta dos pés para cima. As mulheres costumavam usar vestidos de chita com babados na saia, amplo decote, mangas curtas e sandálias coloridas; enquanto os homens usavam calça de brim claro e sandálias de couro cru.

A coreografia de *Bate o Bumbo, Sinfrônio* foi assinada por uma dançarina polonesa, responsável por outras grandes produções cinematográficas à época. A performance foi claramente voltada para um enquadramento cinematográfico que joga com o dinamismo das formas circulares e com o contraste preto e branco destas formas que se repetem nos objetos e nas roupas. O diretor misturava referências de outros musicais hollywoodianos, ao optar por uma rampa em que a estrela do espetáculo descia e encontrava com os outros bailarinos em uma cena coreografada, com a atuação caricaturada do teatro de revista. Com a censura política estabelecida pelo regime varguista, as charges políticas e números cômicos do teatro de revista perderam espaço.

No Capítulo 3 da dissertação de Emy Falcão usaremos dois trechos da coluna *De Música...*, publicada no jornal *O Estado*, no ano de 1941. Nessa etapa do produto didático-pedagógico discutiremos o papel da imprensa na promoção dos ideais propagados pelo regime estadonovista por meio do mercado radiofônico. Essa coluna, em vigor como outras tantas em pleno Estado Novo, cumpria a função de regulamentar a programação das emissoras, pautando temas e, conseqüentemente, comportamentos. Um dos críticos que assinava apenas com a primeira letra do seu nome *B* acreditava que a falta de unidade de ação e de coesão, necessárias

à formação da nacionalidade, poderia ser corrigida por meio do acesso da população à educação artística:

Assim, toda e qualquer música cuja técnica seja equivalente aos detestáveis versos escritos no estilo da gíria, não devem ser difundidas, sobre pretexto nenhum. (...) Uma das inovações do Estado Novo, no Brasil, foi a criação do Departamento de Cultura, Divulgação e Propaganda. Esse Departamento foi criado e destinado a censura e moralização dos diversos meios de difusão artística entre nós. Nunca, como agora, tomou tanto incremento o interesse oficial pela educação artística do povo. A estrada da Arte, no Brasil, começa a ser palmilhada com energia, com entusiasmo e, sobretudo, com patriotismo. De qualquer forma e por todos os meios, devemos trabalhar uma música de caráter puramente, nacional. É uma questão de honestidade. É uma questão de integridade.⁶⁶

Costumo dar razão a quem tem. Efetivamente. As novas composições populares começam a tomar outro ramo, criado pela censura, sem, contudo, perderem o seu cunho característico. E com a continuação, poderão chegar a ser um poderoso meio de reeducação das massas, uma vez que, graças a esse órgão revisor de todas as publicações, estão sendo difundidas sob aspectos diferentes. Grifo no original.⁶⁷

No primeiro capítulo desta dissertação debatemos sobre o desejo de Alberto Nepomuceno no fim do século XIX de educar as massas musicalmente. O compositor Heitor Villa-Lobos retomou com Mário de Andrade esse plano em meados do século XX, propondo unificar o país por meio do canto orfeônico. Mário de Andrade e Villa-Lobos comungavam de muitos ideais, mas divergiam ao avaliar o papel das novas tecnologias de difusão. Enquanto Mário de Andrade considerava que as criações perdiam sua autenticidade ao se contaminarem pelo mercado, Heitor Villa-Lobos enxergava nas emissoras uma oportunidade de divulgar o seu trabalho. O regime estadonovista não recusou o mundo do entretenimento e do carnaval e usou a radiofonia como espaço de disseminação de suas ideias.

As emissoras locais transmitiam uma parte da programação nacional por ordem do DIP, que inaugurou no ano de 1941 o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Ceará, atuando nos setores da cultura, divulgação, propaganda e censura. A Ceará Rádio Clube, emissora criada por João Dummar, passou a difundir uma programação que tinha como propósito educar civicamente a população por meio de uma intervenção direta dos supostamente mais esclarecidos. Inspirada na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, concorria para criar uma sociedade mais patriótica, instrutiva e recreativa. Inicialmente, o plano dos ideólogos do governo era promover uma política de silenciamento do samba, visto que o gênero

⁶⁶ *De Música...*, O Estado, Fortaleza: 22 Fev 1941, p.7.

⁶⁷ *De Música...*, O Estado, Fortaleza: 28 Fev 1941, p.7.

era produto predominante da reunião de culturas afrodiáspóricas, mas logo perceberam que não poderiam barrar a disseminação em virtude de sua ascensão nas classes periféricas.

De acordo com o historiador Eduardo Paranhos, o samba que ganhou notoriedade na radiodifusão não era o mesmo praticado em festas como as da casa da tia Ciata, que deram origem ao *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba gravado em disco. Nascida na Bahia, tia Ciata levou o samba de roda ao Rio de Janeiro.⁶⁸ Ela foi uma das mais famosas *tias baianas*, mulheres negras, na maioria iyalorixás⁶⁹ do Candomblé, vindas entre o fim do século XIX e início do XX da Bahia para regiões suburbanas do Rio de Janeiro por causa das perseguições religiosas e em busca de melhores condições de vida. A repressão policial continuou na capital da República, pois o simples fato de se cantar samba em determinada residência da Cidade Nova seria indicativo de que o lugar era uma *casa de macumba*.

Embora existisse liberdade religiosa no país pela Constituição de 1891, os cultos afro-brasileiros não eram ainda oficialmente reconhecidos como religião, o que levou décadas para acontecer. A hospitalidade de mulheres como tia Ciata fornecia a base para a produção de sambistas como Donga e João da Baiana, sendo a sua casa um tradicional ponto de encontro para saraus e dos desfiles das escolas de samba. O samba de roda era uma forma ancestral de dança originária no Recôncavo Baiano, tendo como característica o requebrado individual de um participante enquanto os outros da roda se encarregavam do canto, alternando frases do solo e coro ao som de instrumentos como o prato, a faca, o pandeiro e o ganzá.

O samba, que era negligenciado pela intelectualidade, passou a receber sua atenção, sofrendo a influência da música ligeira, do lundu, do maxixe e do tango, ou seja, do repertório dos salões adaptado aos espaços festivos dos grandes centros urbanos. O projeto regionalista-tradicionista freyriano e o centralista-modernizador varguista apresentavam nesse momento os pontos de convergência, posto que o regime investia nessa suposta atualização das tradições. Na verdade, esse movimento ocultava os interesses de readequação do gênero para o consumo da branquitude. Isto aconteceu com o baião, como mencionado anteriormente, e com o samba. Acabaram as rodas, as danças, os temas considerados subversivos e prevaleceu o culto ao trabalho.

Essa imagem construída pelo trabalhismo, conceito usado pela historiadora Ângela de Castro Gomes,⁷⁰ de uma nação pacificada e unificada, ocultava simultaneamente às opressões

⁶⁸ PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo**. (Tese de Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

⁶⁹ Ialorixá, mãe de santo (em iorubá: iyáloriṣa) ou ialorixá é a sacerdotisa de um terreiro, seja ele de Candomblé, Umbanda ou Quimbanda. Recebem ainda o nome de mãe de terreiro.

⁷⁰ GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

raciais, regionais e de classe. Os compositores brancos do Sudeste e Sul do país passaram a ganhar protagonismo, como no caso do mineiro Ary Barroso, autor de *Aquarela do Brasil*, samba exaltação que teve centenas de gravações mundo afora, sendo Carmem Miranda uma de suas principais intérpretes. Por outro lado, os compositores negros viraram minoria e foram pressionados a modificarem as letras de seus sambas, sobretudo aquelas que enalteciam a malandragem.

O carioca Wilson Batista e o mineiro Ataulfo Alves sofreram com a censura na primeira versão do samba *O Bonde de São Januário*. A letra afirma: *O bonde São Januário/ Leva mais um sócio otário/ Só eu não vou trabalhar*. O DIP exigiu a mudança, que ocorreu no ano de 1941: *Quem trabalha é quem tem razão / eu digo e não tenho medo de errar / o bonde de São Januário / leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar / antigamente eu não tinha juízo, mas resolvi garantir o meu futuro/ Graças a Deus sou feliz vivo muito bem/A boemia não dá camisa a ninguém/ Passe bem!*.⁷¹ De acordo com Emy Falcão, o DIP censurou em 1940 em torno de 373 composições por serem prejudiciais aos interesses nacionais.

Esse dado nos ajuda a compreender como planos de educar artisticamente as massas estão intrinsicamente ligados ao poder de identidades hegemônicas do sujeito branco, burguês, hétero e cis que usufrui do centro para controlar e assimilar as identidades que permanecem à margem, o que a historiografia canônica frequentemente encara pela perspectiva do multiculturalismo. O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, afirma que o multiculturalismo esconde o racismo mais profundo que apenas reconhece o direito à diferença quando as pessoas estão bem domesticadas pelo capitalismo e pela economia de mercado.⁷² O universalismo do regime aparece como pedra angular do capitalismo, onde identidades outras são capturadas a partir de noções essencialistas e/ou deterministas.

Nesse sentido, desejamos promover no Ensino de História políticas emancipatórias que façam os alunos identificarem epistemes outras, o que passa também por abordagens pedagógicas que considerem a autopercepção e autodeterminação dessas camadas que foram situadas à margem. Franz Fanon insurge radicalmente diante desse problema quando elabora a frase: *Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer*

⁷¹ BATISTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. **O bonde de São Januário**. Samba. Intérprete: Cyro Monteiro, Victor, 34691-A, 1941.

⁷² MALDONADO-TORRES, Nelson. **A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento**. Modernidade, império e colonialidade. In.: Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses (org.). Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez, 2013. pp. 327-367.

ao universal.⁷³ O filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez⁷⁴ propõe a descolonização no sentido de reconhecimento dos saberes dos sujeitos-outros, mas sem cair nos essencialismos, ou seja, numa defesa de certas identidades culturais como se elas não tivessem sido tocadas pelo sistema-mundo moderno/colonial.

Para bell hooks, a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um espaço de abertura radical e criatividade, onde novos discursos críticos se dão. É aqui que opressões são questionadas, desafiadas e desconstruídas. Contudo, bell hooks adverte que essa margem não pode ser romantizada. Não podemos idealizar posições periféricas, pois assim minamos a violência do centro. A margem precisa ser reconhecida como esse espaço que incorpora mais de um local, o de repressão e o de resistência. Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há também resistência. Não basta criticar apenas o lugar de silêncio e marginalidade. É necessário criar novas formas de representação fora da ordem colonial, ou seja, fora dos regimes brancos dominantes.

Em seguida usaremos a música *Adeus, Praia de Iracema*, do compositor Luiz Assunção, que está presente no Capítulo 1 da dissertação de Vanessa Nascimento. Propomos para o Ensino de História que seja discutida a relação entre o carnaval e o Estado Novo. O regime estadonovista começou a recorrer ao carnaval para difusão da ideologia oficial. A festa, que antes era financiada por comerciantes da iniciativa privada, ganhou data oficial e incentivo do DIP. Em Fortaleza, o nome de Luiz Assunção esteve ligado ao carnaval de rua. A historiadora Vanessa apresenta um depoimento de Narcélio Limaverde, onde o radialista comenta sobre o surgimento em 1946 de *Adeus, Praia de Iracema*.

Frequentemente o professor no Ensino de História aborda canções com o propósito de ilustrar um argumento sobre determinada conjuntura. Contudo, esquecem continuamente de levantar questões com base no lugar de fala que o artista ocupa no processo de produção da obra. A academia vem apresentando alternativas que podem ser aproveitadas na educação básica. A noção de trajetória substituiu o uso da figura do gênio criador, recorrente em biografias de artistas. Em *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu aponta a noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo indivíduo ou grupo num espaço que é ele próprio o devir, estando sujeito a incessantes transformações. Para o autor:

⁷³ FANON, Frantz. Op. cit., p. 122.

⁷⁴ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. O que fazer com os universalismos ocidentais? *Analecta Política*, Medellín, v. 7, n. 13, 2017, pp. 249-272.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos, sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado.⁷⁵

Assim, Pierre Bourdieu adverte que o indivíduo age em uma pluralidade de campos a cada instante. Logo, uma trajetória não pode ser compreendida sem que haja previamente identificação dos estados sucessivos dos campos nos quais ela se desenrolou.⁷⁶ Propomos incorporar as noções de centro e periferia de Walter Mignolo na interpelação desses campos. A trajetória de Luiz Assunção foi marcada pelo trânsito, sobretudo, entre os campos do mercado musical cearense e do carioca. O mercado carioca, ou seja, o lugar de enunciação da produção da diferença colonial, aproveitava-se da vulnerabilidade dos artistas do Nordeste, como o caso de Luiz Assunção, para se apropriar de suas obras a preços irrisórios.

Embora esses compositores alcançassem o sucesso nacional, eles não tinham o devido retorno financeiro ou então sofriam com a ocultação de sua autoria em gravações de artistas nacionais ou internacionais mais famosos. O colecionador Christiano Câmara comenta que uma gravadora dos Estados Unidos lançou um disco com músicas de compositores brasileiros, no qual constava uma canção de Luiz Assunção, porém sem menção do respectivo artista no encarte. Luiz Assunção construiu sua carreira musical e suas redes de sociabilidade na cidade de Fortaleza, apesar de ter nascido em São Luiz, no estado do Maranhão. Seu pai, Liberato Lopes Assunção era cearense e sua mãe, Palmira Rocha Santos Assunção, era maranhense.

Assim como Lauro Maia, começou a carreira como pianista em cinemas, teatros e pensões. Ambos assumiram o piano da orquestra da Ceará Rádio Clube em momentos diferentes e tiveram suas composições gravadas e lançadas nacionalmente pelos chamados conjuntos regionais. *Sá Mariquinha* foi gravada por Evaldo Gouveia e os Quatro Azes e Um Coringa; e *Vive Seu Mané Chorado*, pelo Trio Nagô. Luiz Assunção foi autor de batuque, samba, marcha, frevo, valsa, hino, choro, baião, toada sertaneja, bolero, tango, dentre outros. As semelhanças não param por aí, pois Lauro Maia vendeu os direitos autorais de suas composições e permaneceu na precariedade.

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 189-190.

⁷⁶ LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

A festa do ano de 1946 passou a ser chamada *O carnaval da Vitória*, por ter ocorrido um ano depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse ano desfilava pela primeira vez em Fortaleza a Escola de Samba Luiz Assunção, antes denominada Escola de Samba Lauro Maia. Foi nesse evento que o compositor apresentou os primeiros versos de *Adeus, Praia de Iracema*, classificado como um samba-canção carnavalesco, fazendo um sucesso tremendo no curso. A música ganhou registro em partitura apenas no ano de 1954, sendo gravada em 1974 pela Têti e Jorge Melo, denominados *Pessoal do Ceará* pela imprensa.

Adeus, Praia de Iracema

Adeus, adeus,
Só o nome ficou
Adeus praia de Iracema
Praia dos amores
Que o mar carregou
(x2)

Quando a lua te procura
Também sente saudades
Do tempo que passou
De um casal apaixonado
Entre beijos e abraços, que tanta coisa jurou
Mas a causa do fracasso
Foi o mar enciumado
Que da praia se vingou

Adeus, adeus,
Só o nome ficou
Adeus praia de Iracema
Praia dos amores
Que o mar carregou
(x2)⁷⁷

Nos anos de 1940 foram lançadas canções de artistas que retomavam uma tradição de menção à imagem litorânea cearense, iniciada nos anos de 1920 por Alberto Nepomuceno em *A Jangada*, fruto de um poema de Juvenal Galeno e musicado pelo compositor. O balanceio de Lauro Maia foi apresentado por Paurilo Barroso, um visionário produtor musical atento às demandas do mercado, às plateias cariocas como um espetáculo carnavalesco. Panfletos sobre o lançamento do espetáculo circularam em vários periódicos descrevendo o balanceio como um movimento de dança lento parecido com os das ondas do mar que batiam nas palmas dos coqueiros. Lauro Maia consolidou a ideia de mito fundador cearense ligado ao romance indianista *Iracema*, de José de Alencar, onde a identidade nacional era marcada pela

⁷⁷ BATISTA, Wilson; ALVES, Ataufo. **O bonde de São Januário**. Samba. Intérprete: Cyro Monteiro, Victor, 34691-A, 1941.

mestiçagem, ou seja, pelo fruto da relação assimétrica entre o branco colonizador de um paraíso litorâneo e a indígena que gerou Moacir, o *primeiro cearense*.

Essa tradição esteve presente em muitas canções carnavalescas de Luiz Assunção, dentre as quais *Adeus, Praia de Iracema; Iracema, Rainha do Mar; A Volta da Índia Iracema*. Houve um esforço sistemático do regime estadonovista de disseminar essas canções carnavalescas nas emissoras de rádio por todo o país com o propósito de conquistar o interesse da branquitude, o que dava a falsa impressão de conciliação das diferentes identidades. As identidades negociadas são justamente aquelas que dão vantagens subjetivas e, conseqüentemente, materiais às pessoas brancas, embora sejam em alguns momentos parcialmente subvertidas. Em *Adeus, Praia de Iracema*, ao mesmo tempo em que Luiz Assunção recupera essa herança estimada pelo regime, demonstra insatisfação com as diversas alterações na paisagem da Praia de Iracema por causa da instalação de um porto no Mucuripe.

Getúlio Vargas, com o Decreto-Lei 544, de 7 de julho de 1938, decidiu sobre a localização do novo porto de Fortaleza definindo a Enseada do Mucuripe como o novo local. No ano seguinte, 1939, foi instalado o canteiro de obras para construção do primeiro trecho de cais. Foram construídos 426 metros de cais acostável ao Porto de Fortaleza pela Companhia Nacional de Construções Cíveis e Hidráulicas. Na década de 30, o antigo porto de Fortaleza tornou-se obsoleto, surgindo a necessidade de um porto maior que atendesse a crescente demanda. Isso causou a invasão da praia pelo mar, derrubando vários bangalôs com a força das ondas. A região também perdia o seu valor para a zona leste de Fortaleza que se urbanizava.

Neste contexto, Luiz Assunção lamenta o fim da praia que por tanto tempo lhe serviu de inspiração. Com as intervenções e a conseqüente desocupação e subutilização, o bairro era tomado por intelectuais, reforçando a imagem boêmia da praia. Humberto Teixeira compôs *Eu vou pro Ceará* para demonstrar o seu descontentamento com o descaso das autoridades com a Praia de Iracema. A canção foi gravada por Marlene & Paulo Tapajós, com Vero e Seu Conjunto e lançada pelo selo da Continental com os seguintes versos: *Eu Vou pro Ceará/Eu vou, eu vou, meu bem/Meu povo tá chorando/Vou chorar também [...] A Praia de Iracema/Foi sempre o teu amor/Não leve o meu coqueiro/Deixe em paz meu bangalô*.⁷⁸ Alguns anos depois Herivelto Martins e Grande Otelo lançavam o samba *Adeus, Mangueira*, uma despedida do bairro carioca e sua escola de samba em virtude da mudança da capital para Brasília.

O ufanismo do regime leva o mercado a encomendar canções que retomam eventos históricos considerados relevantes. No Ensino de História os alunos podem ser estimulados a

⁷⁸ TEIXEIRA, Humberto. **Eu vou pro Ceará**. Baião. Intérprete: Marlene & Paulo Tapajós, com Vero e Seu Conjunto e lançada, Continental 16.745 -a.

pesquisarem e problematizarem outras canções da *Era do Rádio* elaboradas a partir do ponto de vista *dos grandes feitos e de grandes homens*. Vanessa Nascimento apresenta uma canção de Luiz Assunção em homenagem à Princesa Isabel, que assinou em 1888 a Lei Áurea. Nessa conjuntura, Humberto Teixeira lança *Terra da Luz*, um poema sinfônico de sua autoria, gravado por Déo e orquestrado por Lauro Maia, agregando à tradição construída por José do Patrocínio de uma região que esteve à frente das demais no processo abolicionista, mas sem qualquer indicação do protagonismo da resistência negra.

Concluimos que no Ensino de História podemos acompanhar por meio da radiofonia os caminhos pelos quais alguns gêneros musicais foram eleitos como populares e nacionais em detrimento de outros, que passaram a ser classificados como regionais, sertanejos ou folclóricos, como no caso do coco, do frevo e da embolada. Essa atenção especial aos aspectos culturais do país pelos ideólogos do regime estadonovista ocultava um julgamento sobre essa massa anônima e comprimida nas fronteiras estabelecidas por categorias como gênero, raça, classe e sexualidade, denominada vulgarmente de *popular*. Para esses intelectuais o povo era puro, espontâneo e autêntico, mas ao mesmo tempo tinha que ser guiado porque era imaturo, analfabeto e inconsciente.

4 A MÚSICA NA DITADURA MILITAR, GLOBALIZAÇÃO E TRANSMODERNIDADE

As fontes analisadas no tópico 4.2 estão concentradas entre o golpe de 1964 e o processo de redemocratização do país, período marcado pelos movimentos sociais e a contracultura, migrações, neoliberalismo e globalização. Nesse momento, definido pelos dilemas gerados entre tradição e modernidade, mobilizamos como eixo central dessa fase do desenvolvimento do produto didático-pedagógico o conceito de transmodernidade do filósofo argentino Enrique Dussel e do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez como eixo central dessa última fase do desenvolvimento do produto didático pedagógico, que recorre ao uso de fontes da TV e dos discos.

A transmodernidade desponta como um conceito para superar a visão reducionista e simplificadora da relação entre colonialidade e modernidade. Em seu artigo *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação*,⁷⁹ Enrique Dussel articula o conceito de transmodernidade como superação do mito da modernidade, ou seja, investe na ideia de atravessar a modernidade pelo olhar daqueles que foram (e são) marcados pela violência colonial, ao mesmo tempo em que denuncia o sujeito descorporificado da pretensa razão universal.

Assim como a modernidade europeia se consagrou como o futuro de todos, também as tradições intelectuais não-europeias se tornaram antecipações inferiores da razão universal. O ponto de partida da transmodernidade é a alteridade negada, ou seja, assumir os desafios da modernidade, mas respondendo a eles de um outro lugar, das experiências sociais e culturais múltiplas dos sujeitos colonizados. Portanto, a saída desse impasse seria uma espécie de assimilação crítica, criativa e emancipadora da modernidade pelas e a partir das histórias locais. Seria uma modernidade decolonizada por aqueles sujeitos que podem estabelecer as mediações culturais.

É necessário reconhecer que as assimetrias culturais ocorreram a partir da constituição de uma cultura europeia, considerada de centro e moderna, que submeteu os países colonizados, classificados como periféricos, primitivos e atrasados, a uma relação de exploração, conflito e aniquilação. Para Santiago Castro-Gómez o conceito de transmodernidade sinaliza essa possibilidade de um atravessamento das instituições herdadas da modernidade e não o seu

⁷⁹ DUSSEL, Enrique. *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação*. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016.

abandono absoluto. Contudo, seria importante traçar essa história com critérios e tomá-los da realidade latino-americana, o que não significa cair no que ele denomina de latino-americanismo.

Santiago Castro-Gómez não considera uma estratégia emancipatória efetiva a afirmação essencialista das identidades particulares.⁸⁰ Ele defende que não podemos concordar com uma simples recusa do universalismo negando a luta de pelo menos três instituições fundamentais nascidas na modernidade, que deveriam ser, portando, reescritas e ressignificadas no projeto transmoderno: a ciência, o estado de direito e a democracia. Desse modo, para além de um diálogo simétrico entre as culturas, que leve em consideração as suas diferenças, é necessário também combater à branquitude na América Latina que, embora seja uma minoria, sempre esteve engajada com os interesses da modernidade europeia, exercendo a dominação e exploração dos não-brancos, tais como os povos indígenas, negros, quilombolas e seus descendentes que habitavam as nascentes repúblicas.

Esses grupos majoritários não tiveram acesso ao controle dos meios de produção e foram forçados a subordinar a produção de suas subjetividades à imitação dos modelos culturais europeus. Em outras palavras, a colonialidade do poder tornou historicamente impossível uma real democratização nessas nações. Por isso a história latino-americana se caracteriza pela parcialidade e precariedade dos estados-nações, assim como pelo conflito inerente a suas sociedades. Ademais, Achille Mbembe aponta que no Sul global encontramos territórios onde o Estado age absolutamente determinado pelo direito de matar.⁸¹

O filósofo camaronês chama essa condição de uma guerra sem fim, onde a cidadania existe a contrapelo do Estado, sobrevivendo à opressão produzida pelo próprio Estado. Em razão disso, a ideia de cidadania e soberania não costuma ter efeito para determinados grupos, pois o Estado que comete atrocidades é o mesmo que pressiona com todos os aparelhos repressivos, tais como a política, as forças armadas, a prisão e os próprios tribunais. Todos estes aparelhos têm a função de assegurar por meio da força física ou sanções de decretos, portarias e leis, a permanência das relações de exploração em que a classe dominante perpetua o seu domínio sobre o proletariado.

⁸⁰ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”**. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 87-95.

⁸¹ MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Diferente do ponto de vista que muitos livros didáticos adotam, a ditadura militar⁸² não pode ser encarada como um fenômeno isolado, mas como uma experiência infligida pelo Norte global a toda a América Latina em um momento de crise do capitalismo. O historiador inglês Perry Anderson, em um artigo intitulado *Balanço do Neoliberalismo*,⁸³ defende que precisamos usar o neoliberalismo como chave de leitura para a compreensão das ditaduras latino-americanas. O neoliberalismo tomou forma depois da Segunda Guerra Mundial, por economistas da Escola Austríaca e de Chicago, como reação ao Estado intervencionista e de bem-estar social. A eficácia hegemônica deste sistema se encontra nas suas técnicas de transformações herdadas ao longo do tempo, onde não apenas as empresas se submetem às lógicas de mercado, mas também o próprio Estado.

O neoliberalismo perpetua o padrão de dominação colonial, pois as empresas do Norte global ficaram mais soltas para negociar, desenvolvendo os setores de transporte e de comunicação. Somado a isso o mundo estava enfrentando a Guerra Fria, o confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial: de um lado o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e do outro o bloco socialista dirigido pela URSS. O historiador Carlos Fico analisa as articulações políticas entre os Estados Unidos e os países latino-americanos que levaram aos golpes militares, dando destaque ao que ocorreu no Brasil em 1964 em um livro chamado *O grande irmão*,⁸⁴ que deu origem ao documentário *O dia que durou 21 anos*, dirigido por Camilo Tavares.

Carlos Fico endossa a tese de que os Estados Unidos ajudaram a financiar o golpe alegando temer que João Goulart aprofundasse a plataforma de um governo de esquerda e seguisse os passos do cubano Fidel Castro. A aliança feita entre as ditaduras latino-americanas com os Estados Unidos foi chamada de Operação Condor. A CIA, agência estadunidense de inteligência, coordenou as ações. Diversos documentos provenientes de agências governamentais estadunidenses têm sido disponibilizados para consulta pública, em alguns casos sob demanda de países como Argentina, Chile ou Brasil, com o intuito de embasar processos judiciais ou trabalhos de comissões da verdade, relacionados a violações de direitos humanos pelas ditaduras militares nesses países.

⁸² Optamos pelo uso do termo *ditadura militar* em consonância com a orientação teórica do historiador Carlos Fico, que defende a predominância dos militares no regime. In.: FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, Vol. 24, nº 47, 2004. pp. 29-60.

⁸³ ANDERSON, Perry. **Balanço do neoliberalismo**. In SADER, Emir & GENTILI, Pablo (org.) Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

⁸⁴ FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

A força e a violência são requisitos de toda dominação, mas na contemporaneidade não são exercidas de maneiras explícita e direta, pelo menos não de modo contínuo, mas encobertos por estruturas institucionalizadas de autoridade coletiva ou pública e legitimadas por ideologias constitutivas das relações intersubjetivas entre os vários setores de interesse e de identidade da população. Ademais, para Aníbal Quijano as consequências da globalização incidem sobre a América Latina de forma articulada: 1) a colonialidade do poder, isto é, a ideia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social; 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.⁸⁵

Dessa maneira, o conceito de transmodernidade se torna um aliado ao Ensino de História na medida em que ajuda o aluno a tomar consciência que todo processo de produção, circulação e consumo de bens culturais, incluindo a música, passa pelo reconhecimento das assimetrias culturais, frequentemente impostas pela colonialidade, e que isto impacta diretamente na construção de subjetividades. Precisamos quebrar a lógica que o Norte global difunde sobre a parcialidade deste fenômeno da comunicação que se aprofundou com o neoliberalismo e proporcionou a quebra de fronteiras locais. Partindo dessa perspectiva, iniciamos com o levantamento de ideias que os alunos possuem sobre os temas dessa segunda fase da produção do produto didático-pedagógico. Esses temas, que estão presentes de maneiras distintas nas teses e dissertações, são apresentados por meio de questões suleadoras.

I. Como os alunos podem reconhecer as assimetrias culturais impostas pela colonialidade por meio da música?

II. De que modo o conceito de transmodernidade pode ser operado no Ensino de História?

4.1 DIÁLOGO COM A HISTORIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR

4.1.1 O FAZER MUSICAL DE RODGER ROGÉRIO: O SINGULAR E O PLURAL DO PESSOAL DO CEARÁ

⁸⁵ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. **Revista Novos Rumos**, Marília, Ano 17, n° 37, 2002.

Jordianne Moreira Guedes, autora da dissertação *O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará*, concluiu seu mestrado em História pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, no ano de 2012. Vinculado à linha de pesquisa Memória, Oralidade e Cultura Escrita, seu trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno. De acordo com o Currículo Lattes, Jordianne terminou o seu bacharelado em Serviço Social pela mesma instituição no ano de 1997. É também especialista em Educação Especial pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS e em Estratégias no Enfretamento à Violência contra a Mulher pela Escola de Saúde Pública do Ceará.

Atua profissionalmente no cargo de Assistente Social do Tribunal de Justiça do Ceará – TJCE. É cantora e compositora, iniciando a sua carreira artística no ano de 2005, quando concluiu o curso técnico em música pela Universidade Federal do Ceará – UFC. No ano de 2015 lançou o álbum *Traços*, transitando entre o samba, o maracatu, o flamenco, o blues e o pop. Jordianne usa sua música como enfretamento da violência doméstica e familiar contra a mulher. Sua pesquisa de mestrado resultou em um espetáculo artístico em homenagem ao chamado Pessoal do Ceará.

A pesquisa de Jordianne se fundamenta na análise do fazer musical de Rodger Rogério, cantor, compositor e violonista cearense que vivenciou, juntamente a outros artistas, como Belchior, Ednardo, Fagner e Têti, conhecidos como Pessoal do Ceará, a experiência de registrar suas canções e divulgá-las nacionalmente, por meio da relação estabelecida com o mercado fonográfico e os meios de comunicação na década de 1970. A autora elenca a trajetória de Rodger Rogério ao momento histórico que o país vivia: expansão mercadológica no campo da música, o recrudescimento da censura promovida pela ditadura militar, o consumo e a produção de cultura norte-americana na América Latina.

O recorte temporal da autora, entre os anos de 1973 e 1979, foi delimitado pelas suas principais fontes, as canções registradas em discos, levando em consideração os encartes. O primeiro deles de 1973, gravado com Rodger Rogério, Têti e Ednardo, o segundo de 1975, gravado por Rodger Rogério e Têti. Por fim, o disco de 1979, gravado por Têti onde inclui algumas composições de Rodger Rogério e parceiros. Segundo Jordianne, as canções de Rodger Rogério se relacionam com os bens culturais que o compositor teve acesso nas diferentes fases da sua vida: discos, programas musicais de rádio e cinema. A autora reforça que a ida de Rodger Rogério ao cinema era praticamente diária. Sua experiência nos diretórios acadêmicos da UFC, a vivência dos festivais de música e o contato com o movimento estudantil influenciaram o seu repertório.

Em consulta realizada às fontes da imprensa escrita, Jordianne se deparou com uma quantidade pequena de matérias sobre Rodger Rogério nos jornais da *Folha de São Paulo*, *O Povo* e *Diário do Nordeste*. A grande maioria das entrevistas com o chamado Pessoal do Ceará era vinculada a Raimundo Fagner, Belchior e Ednardo. Desse modo, filiando-se à perspectiva da História Oral como metodologia, Jordianne recorre às fontes orais para obter mais informações sobre o seu objeto de pesquisa. Essas fontes são resultado de entrevistas concedidas pelo compositor ao programa *Conversando com Arte*, da Rádio Universitária FM, em dezembro de 2009, e à Jordianne nos anos de 2011 e 2012.

A autora mobiliza o conceito de hibridismo cultural, do antropólogo argentino Néstor García Canclini.⁸⁶ Para ele, hibridismo consiste em considerar as intersecções entre as culturas para estabelecer como objeto de estudo esses entrecruzamentos, fusões, conflitos e contradições. Canclini fala dos conceitos de diferença, vindo da antropologia, desigualdade, vindo da sociologia, e conexão-desconexão, vindo da comunicação. Para ele, essas são diferentes formas de ver a organização social, mas não se excluem, já que mesmo na ausência de diferenças pode haver desigualdade, e mesmo em uma sociedade igualitária pode haver problemas de comunicação.

O objetivo de Canclini, então, seria descobrir e estudar as relações entre essas disciplinas. A noção de hibridação é útil para reunir vários processos que foram estudados de forma separada. Não é, no entanto, uma noção circular, cíclica, completa em si mesma. Assim como existem fusões, algumas tradições permanecem e antagonismos continuam a existir. Negociações e contradições são próprias do processo de hibridação. Outro conceito importante na dissertação de Jordianne é o de consumo,⁸⁷ compreendido também à luz dos estudos de Canclini. Para ele, o consumo nunca era um fenômeno passivo. A noção de consumo está carregada de um certo condicionamento que vem da produção e da circulação.

Do ponto de vista artístico, Jordianne compreende que o consumo vai para além da compra e aquisição de bens materiais vinculadas a um determinado poder aquisitivo. Em sua pesquisa o conceito de consumo se alinha ao conceito de *fazer musical*. A ideia de consumo e produção de cultura perpassa o trabalho na medida em que a pesquisadora discute as apropriações para o fazer musical e o resultado dessas apropriações expresso na pluralidade observada nas canções do compositor. O consumo pode ser percebido desde as primeiras

⁸⁶ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

⁸⁷ CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. Trad. Maurício Santana Dias. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

fruições e escolhas relacionadas ao que Rodger Rogério chama de formação de um gosto musical e a produção pode ser entendida a partir das primeiras experiências criativas, diretamente relacionadas a esse consumo. O fazer musical abrange ambos, consumo e produção.

Em sua dissertação, dividida em três partes, Jordianne se interessa em compreender quais os limites e as possibilidades com os quais Rodger Rogério se deparou ao transformar sua obra em produto de consumo. Ela justifica o seu tema com base em uma lacuna na historiografia do chamado Pessoal do Ceará com relação à necessidade de uma visão mais ampla e detalhada sobre os 16 compositores que registraram seus trabalhos musicais na década de 1970. O primeiro capítulo aborda a iniciação musical do compositor a partir dos primeiros contatos com as canções que ouvia no rádio, o aprendizado da execução de instrumentos musicais, a profissionalização como músico, de seu ingresso na universidade, da descoberta e da paixão pela Bossa Nova e da participação em grupos culturais, festivais e programas de televisão.

Neste capítulo Jordianne levanta algumas discussões teóricas com base em Theodor Adorno e Walter Benjamin, pensadores vinculados à Escola de Frankfurt. O conceito de *indústria cultural* surgiu na obra de Theodor Adorno como uma espécie de resposta crítica ao trabalho de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.⁸⁸ Segundo Benjamin, o que se perde na reprodução da arte no sistema capitalista, aquilo que escapa à reprodutibilidade é, de antemão, seu selo de autenticidade, a essência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Contudo, para Adorno, as massas no mundo da indústria cultural não configurariam o elemento ativo, como desejava Benjamin.

No segundo capítulo intitulado *Embalando a castanha de caju para consumo nacional: migração e relação com o mercado fonográfico*, a pesquisadora destaca a fase da migração de Rodger Rogério para Brasília e São Paulo. O título se baseia em uma frase de Fausto Nilo em que ele construía uma analogia sobre a condição de um produto ganhar fama em sua própria terra era primeiro se destacar no Sudeste. O saldo resultante do processo criativo quando da estada em Brasília e das canções feitas no Ceará foi investido mais tarde em São Paulo. Nesta cidade Rodger Rogério estabeleceu um estreito vínculo com o mercado fonográfico, conseguindo acesso aos programas de TV.

O terceiro e último capítulo concentra-se na análise dos discos elencados para o estudo das canções selecionadas destes discos que expressam fortes traços de hibridação cultural.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Neste capítulo as canções *Falando da Vida*, *A Mala*, *Bye-bye Baião*, *Fox-Lore*, *Retrato Marrom*, *Barco de Cristal* e *Último Raio de Sol* são analisadas pela autora com base em suas características textuais e musicais no que expressam de tradição e modernidade, urbano e rural, erudito e popular, local e estrangeiro, demonstrando, assim, a diversidade de apropriações feitas pelo compositor e a pluralidade de bens culturais expressos em suas canções. O acesso aos discos se deu a partir de visitas à Rádio Universitária FM (Universidade federal do Ceará), ao MIS – Museu da Imagem e do Som do Ceará e à coleção particular do compositor e produtor Calé Alencar.

4.1.2 “MAS É DO ARTISTA SER CONTRADITÓRIO”: AS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE ANTÔNIO CARLOS BELCHIOR NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA (1971-1979)

Bruno Rodrigues Costa, autor da dissertação *Mas é do artista ser contraditório”: as construções identitárias de Antônio Carlos Belchior na indústria fonográfica brasileira (1971 – 1979*, concluiu no ano de 2016 o mestrado em História pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Vinculado à linha de pesquisa Memória, Oralidade e Cultura Escrita, seu trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno. De acordo com o Currículo Lattes, Bruno tem experiência em coordenação/gestão de pessoas, produção de conteúdo digital e produção editorial voltada para Ensino Médio, Enem e Ensino Fundamental (Anos Finais). Coordenador de conteúdo da produtora de videoaulas *Desenrolado* e autor de material didático do Sistema de Ensino Dótimos, Bruno concluiu sua graduação em História pela UECE no ano de 2013.

A dissertação de Bruno tem como foco a trajetória de Antônio Carlos Belchior, cantor e compositor que teve o auge de sua carreira na década de 1970 e inserção no mercado fonográfico entre os anos de 1971 e 1979. De acordo com o autor, a pesquisa tem como objetivo investigar a relação de Belchior com os demais artistas com quem conviveu, com os veículos de comunicação e com as gravadoras. Ele compreende que essas relações estabelecidas confluíram para construções identitárias contraditórias que lhe garantiram grande sucesso comercial na indústria fonográfica.

Bruno recorre à análise de fonogramas, tendo como referências teórico-metodológicas as contribuições dos autores Marcos Napolitano,⁸⁹ Arnaldo Contier,⁹⁰ Celso Favaretto⁹¹ e Mary Pimentel.⁹² Além disso, o autor usa fontes orais, hemerográficas, arquivísticas e imagéticas. O principal conceito mobilizado por Bruno é o de *memória social* dos autores James Fentress e Chris Wickham.⁹³ Para eles, podemos conceber o esforço para lembrar o passado como uma ação que recebe suporte de uma consciência coletiva, mas que também é influenciada pelas individualidades de cada um. Bruno considera que essas noções têm aplicações que possibilitam uma densidade maior na análise dos relatos dos sujeitos e das divergências que estes apresentam em relação aos relatos coletivos aos quais se alinham.

Outro conceito chave na pesquisa de Bruno é o de identidade, desenvolvido com base na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall.⁹⁴ Bruno opta por Stuart Hall por compreender a sua noção de identidade como dinâmica e plural. O primeiro capítulo da dissertação, que foi dividida em três partes, tem o seguinte título: “*Eu quero que a minha voz saia no rádio*”: *memória, música e a construção de uma carreira artística*. Neste capítulo Bruno analisa a inserção de Belchior e de outros artistas cearenses no mercado fonográfico, sua participação em festivais e em programas de TV. O autor considera que a ascensão da televisão enquanto principal veículo de comunicação do país e seu alinhamento com a política do regime militar influenciou a indústria fonográfica do período a abrir espaços para o que Bruno chama de *valores regionais*. Ainda, segundo Bruno, o mercado tentou apresentar o Pessoal do Ceará como um movimento coeso e homogêneo.

No capítulo 2, intitulado: “*Achar ou inventar um lugar*”: *trajetória, performances e tradições musicais*, Bruno analisa a contribuição de Belchior nas musicalidades e identidades construídas na MPB. Segundo o autor, Belchior soube usar a seu favor os rótulos de *cearensidade* e *nordestinidade* atribuídos a ele pela indústria fonográfica. Neste capítulo o pesquisador delinea uma discussão em torno da música popular brasileira, com letras minúsculas, e a MPB. De acordo com Bruno, que se baseia nas leituras do historiador Marcos Napolitano, a música popular brasileira designa um movimento mais amplo, enquanto que a MPB denomina a música que surgiu com a consolidação da indústria fonográfica do país.

⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

⁹⁰ CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n.º. 35, 1998.

⁹¹ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

⁹² AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

⁹³ FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1992.

⁹⁴ HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

A Música Popular Brasileira, escrita com iniciais maiúsculas, passa a ser reconhecida a partir das décadas de 1920 e 1930, com a produção e circulação da música popular urbana, que teve como maior destaque o samba. Em um segundo momento, que começa a partir de 1960, foco de sua pesquisa, ela se consolida em meio a uma série de disputas políticas. Como sustentáculo de tudo isso, há o processo de expansão e reestruturação da indústria cultural brasileira, com transformações profundas nas formas de produção, nos meios de difusão e nas possibilidades de consumo dos bens culturais. Trata-se, segundo Bruno, de um contexto em que se aprofundam as relações entre música popular e mercado, assim como os conflitos entre paradigmas estéticos e comportamentais que surgiam e se consolidavam.

Para Bruno, os gêneros ligados à MPB são forjados no contato entre si e nos mesmos processos históricos, seja pela sua reformulação, como no caso da canção de protesto em relação à Bossa Nova, ou pela sua negação, como em relação à Jovem Guarda. Esta última rechaçada pelo fato de fugir dos conceitos pretensamente puros da MPB. Segundo Marcos Napolitano, alguns requisitos básicos definiam uma canção como pertencente à MPB: ausência de instrumentos eletrificados (identificados com o "iê-iê-iê" de Roberto Carlos e com o Rock anglo-americano), incorporação da tradição rítmico-melódica do samba e ser cantada em português. A constante presença da chamada música engajada ajudou a construir uma identidade para a MPB, como sinônimo de canções portadores de mensagens comprometidas com ideais emancipatórios.

O autor demonstra ainda que o rompimento político e estético com este paradigma se deu com o advento do movimento tropicalista. Revisitando conceitos do modernismo literário e buscando o diálogo com as estéticas musicais da produção internacional, esta nova forma de musicalidade traduzia, de acordo com a historiografia usada por Bruno, a intensificação do consumo cotidiano de bens culturais importados do final da década de 1960. A incorporação de guitarras elétricas e sintetizadores, a apresentação nos festivais com bandas de rock, as canções cantadas em inglês, todos esses elementos são marcas desse movimento que causou um frenesi no meio musical da MPB.

Bruno encerra o capítulo dialogando com a historiografia que debate a incorporação da música cearense, sobretudo referente ao *Pessoal do Ceará*, à MPB. O autor comenta que a maioria das pesquisas sobre o tema se debruçam sobre os processos de hibridação, dentre os quais a dissertação de Jordianne Guedes, enquanto que a sua dissertação se ocupa sobre as construções de identidades que, por outro lado, sofre o impacto do consumo de bens culturais, principalmente estadunidenses.

Por meio dos depoimentos de parceiros de Belchior, Bruno discorre sobre os obstáculos enfrentados pelo artista no sentido de impor suas ideias para as gravadoras. Essas negociações eram feitas mediante o aumento das vendas de discos estrangeiros, o que levava o artista a inserir elementos musicais estadunidenses, incluindo letras com misturas do idioma português com o inglês, muitas delas com um tom de deboche por meio de um jogo de palavras com referências a expressões cearenses populares: “Lá no sertão, pros cabôco lê, tem que aprender outro ABC”, “é bê-a-bá, é bê-é-bé, é bê-i-bi, *oh baby*”.

Por fim, Bruno analisa no capítulo 3 a consolidação da carreira artística de Belchior e mapeia a constituição de suas identidades. Bruno considera que o seu contrato com a Warner, uma gravadora multinacional, redefiniu a relação de Belchior com a indústria fonográfica e, conseqüentemente, com o público. A gravadora Warner, assim como a Philips, procurava um artista multifacetado, com a capacidade de romper fronteiras e ainda assim conciliar elementos musicais diversificados. Devido ao sucesso do álbum *Alucinação*, lançado em 1976, Belchior conseguiu se afastar do rótulo de artista regional e passou a ser visto pelos críticos como um artista de vanguarda. O nome de Belchior passou a ser vinculado ao rock, gênero em ascensão na juventude, por conta de disputas com Raul Seixas. A abertura aos bens de consumo estadunidenses em meados da década de 1970 é visto por Bruno como um momento importante para a ascensão de gravadoras multinacionais, como a Warner, que se instalaram no país e atuaram no mercado fonográfico nacional.

4.1.3 NO TOM DA CANÇÃO CEARENSE: DO RÁDIO E TV, DOS LARES E BARES NA ERA DOS FESTIVAIS (1963-1979)

Wagner José Silva de Castro, autor da dissertação *No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963 -1979)*, concluiu o seu mestrado em História Social pela Universidade Federal do Ceará – UFC, no ano de 2007. O autor desenvolveu sua dissertação na linha de pesquisa Cultura e Poder e foi orientado por Dilmar Santos de Miranda. De acordo com o Currículo Lattes, Wagner de Castro terminou o doutorado em Educação Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, pela UFC, no ano de 2014. É também especialista em Perspectivas e Abordagens, pela Universidade Estadual do Ceará – UECE.

Membro do Núcleo de História e Memória dos Historiadores da Educação – NHIME, da Faculdade de Educação da UFC. Pesquisador atuante e credenciado junto ao CNPq do grupo de Pesquisa DÍCTIS - Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas, da UECE.

Pesquisador da música cearense, cantor e compositor com três discos lançados: *Ambiguidades*, de 1993, *Pão*, de 2001 e *Wagner convida*, de 2019. Atua como professor do Centro Universitário 7 de Setembro - UNI7, do Centro Universitário Christus - UNICHRISTUS, do Centro Universitário Mauricio de Nassau UNINASSAU. Ex-professor substituto da Universidade Estadual do Ceará e ex-coordenador pedagógico de Ciências Humanas do Ensino Médio do Colégio 7 de Setembro.

O autor analisa por meio de entrevistas e fontes da imprensa os circuitos culturais de Fortaleza na década de 1960, dando destaque aos circuitos musicais. Ele acredita que a confluência entre esses diversos circuitos culturais, tais como o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, grupos como o CACTUS e o GRUTA, os Institutos de Física e Arquitetura e a Faculdade de Direito; os bares Barão Vermelho, Estoril e Anísio, foi fundamental para o desenvolvimento de uma cena musical fecunda e diversificada.

Os Festivais produzidos na segunda metade dos anos de 1960, particularmente o *IV Festival da Música Popular do Ceará*, o *I Festival da Música Popular Aqui* e os Festivais Nordestinos com eliminatórias em Fortaleza, foram decisivos para impulsionar a carreira de jovens artistas, favorecidos também pelos programas de televisão *Porque Hoje é Sábado* e o *Show do Mercantil*. Portanto, Wagner de Castro se preocupa em compreender como esses artistas se movimentaram em busca do sucesso e da inserção no mercado fonográfico nacional, participando de programas como *Proposta*, fazendo música por encomenda, usando o *Festival de Brasília* e o *III e IV Festival Universitário da Música Popular Brasileira* como vitrine para o que passou a ser identificado como o Pessoal do Ceará. Os referenciais teóricos usados pelo autor são de Néstor García Canclini,⁹⁵ Michel de Certeau⁹⁶ e Pierre Bourdieu.⁹⁷ No Capítulo 1 intitulado *A Era dos Festivais: Cante Lá que Eu Canto Cá*, Wagner de Castro procura compreender a importância da Sociedade Musical Henrique Jorge como escola de formação, ponto de encontro de conversas, troca de experiências de músicos e organização de Festivais.

Wagner de Castro investiga a relevância dos programas de rádio, do teatro e da nascente televisão em Fortaleza na formação dos músicos, destacando a transição dos programas de auditório que ocorriam no rádio e depois passaram a ser exibidos na TV. Ele considera que o I, II, III e IV Festival da Música Popular Cearense redefiniram as sonoridades, técnicas e estilos de artistas, levando Wagner a constituir uma carreira. O autor se debruça nas fontes sobre o I Festival da Música Popular, realizado pela Rádio Assunção em 1968, cuja premiação foi um

⁹⁵ CANCLINI, Néstor García. 2006. Op., cit.

⁹⁶ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2000.

⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

disco e, ao que parece, foi o mais memorável para o Pessoal do Ceará pela quantidade de participantes, seu caráter experimental, anárquico e pelas contradições em relação à sua final e contenda entre Fagner e Aderbal Freire-Filho.

Ao mesmo tempo, Wagner de Castro procura destacar a simultaneidade desses Festivais da Música Popular Cearense com o surgimento dos grupos CACTUS, um grupo de teatro formado em 1965; e o GRUTA - Grupo de Teatro e Artes, ligado ao DCE, da Universidade Federal do Ceará, criado em 1966. Wagner de Castro discute a tensão entre os jovens artistas que surgiram e suas elaborações musicais com os padrões auditivos, determinados pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e a influência da musicalidade dos baianos no grupo *Nós, Por Exemplo*, especialmente de Gilberto Gil, que tocou na Faculdade de Direito, e o Piti, que fez apresentações e morou em Fortaleza.

Foram analisados pelo autor também os três Festivais Nordestinos da Música Popular, que a partir de 1969 foram levados à televisão, notadamente, pelos *Diários Associados* como articulação da audiência, seduzindo os jovens e antigos artistas, melhorando a produção de suas canções, incentivando-os ao mercado fonográfico. No Capítulo 2 intitulado *Lares, Bares, Universidade e Movimento Estudantil*, Wagner de Castro analisa a relação entre músicos e músicas, as origens e condições sociais desses jovens. Nesse sentido, foram mapeados os lares como lugar social de encontro, onde os artistas estabeleciam os seus vínculos afetivos enquanto faziam música.

Ele procura compreender a interseção entre a vivência nos lares, nos bares, nos Institutos de Física e Arquitetura e na Faculdade de Direito, onde os jovens discutiam sobre cinema, música e política, o que resultou na inserção em festivais e, conseqüentemente, na televisão, notadamente em programas como *Porque Hoje é Sábado*, apresentado por Gonzaga Vasconcelos e o *Show do Mercantil*, de Augusto Borges. Esse vínculo com a televisão foi determinante para a projeção da carreira desses artistas no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Wagner de Castro procura aprofundar as origens do movimento estudantil, as contradições de suas memórias sobre a existência do Centro Popular de Cultura/CPC, sua formalização, proposta política e seu cerceamento diante do golpe civil-militar instaurado.

Segundo depoimento de Francis Vale, estudante de Direito, o CPC vinha formando núcleos em todo o Brasil chegando, inclusive, a publicar livros como *Violão de Rua*, que agrupou poetas de vários lugares do país. O CPC no Ceará se dedicou ao teatro e a música, ganhando adeptos nas universidades e em bairros populares, onde encenavam em cima de um caminhão peças feitas pelo pessoal da União Nacional dos Estudantes/UNE para politizar a população por meio da arte. Por suas atividades com o CPC, Augusto Pontes foi chamado para

prestar depoimento e ficou preso no quartel 23-BC, na Avenida 13 de Maio, cerca de dois meses incomunicável, acusado de ser um ativista comunista.

Apesar de não ter havido tortura física, sofreu uma forte pressão psicológica. Com o golpe militar e sua perseguição aos órgãos de representações populares, o CPC foi extinto, sendo Augusto Pontes e João Falcão presos e processados pelos seus envolvimento políticos. Segundo depoimento de Francis Vale, o CPC se reconfigurou no Diretório Central dos Estudantes/DCE como o Grupo Universitário de Teatro e Arte – GRUTA. No Capítulo 3, intitulado *Nem tudo foi divino e maravilhoso para o “Pessoal”*, Wagner de Castro investiga a ida dos jovens artistas cearenses ao eixo Sul/Sudeste. O autor discute a ascensão da carreira de Belchior por meio do IV Festival Universitário de Música Popular do Rio de Janeiro, a mudança na sua condição social e o incentivo à carreira de outros artistas locais.

Belchior havia chegado à gravadora *Odeon*, mas ela não se mostrou interessada por suas canções. Foi então que Belchior recebeu a sugestão de outros artistas para se inscrever no IV Festival Universitário da Música Popular do Rio de Janeiro, pois as gravadoras estavam atentas aos novos talentos que surgiam nesses eventos. Belchior apresentou uma performance para a canção *Na Hora do Almoço*, classificada em primeiro lugar com os prêmios de melhor composição e interpretação. Com a ascensão da carreira de Belchior, Raimundo Fagner, Ednardo, Rodger Rogério, Tėti, Wilson Cirino e Fausto Nilo decidiram seguir os passos do conterrâneo. Os desafios encontrados por esses artistas, segundo Wagner de Castro, foram em graus diferentes, considerando que Rodger foi como professor da USP, enquanto que Jorge Melo chegou a dormir na areia de Copacabana ou em carros de amigos com a esposa.

Em *O corpo estava gasto com a viagem, mas na embalagem uma novidade, “O Bolachão”*, Wagner de Castro apresenta ao leitor Walter Silva, radialista e produtor responsável por criar o termo *Pessoal do Ceará*. Como naquele momento surgiam artistas dos mais variados lugares do país, destacando-se mineiros, baianos e pernambucanos, acharam adequado nomear os artistas cearenses de *Pessoal do Ceará* para facilitar a inserção no mercado fonográfico. Entretanto, não existia de fato um grupo, mas artistas com propósitos bem diversificados. Wagner de Castro conclui o capítulo debatendo a repressão sofrida pelos artistas cearenses pelos órgãos de censura da ditadura militar e o surgimento do Massafeira em 1979, onde novos artistas são incorporados à cena.

4.1.4 É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, MERCADO E MEMÓRIA SOB A PERSPECTIVA PROFISSIONAL DE RAIMUNDO FAGNER NA GRAVADORA CBS (1976-1981)

Stênio Ronald Mattos Rodrigues, autor da dissertação *É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976-1981)*, concluiu seu mestrado em História pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, no ano de 2017. Vinculado à linha de pesquisa de Memória, Oralidade e Cultura Escrita, seu trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno. De acordo com o Currículo Lattes, Stênio Ronald terminou a Especialização em História do Brasil pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA e cursa o doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Participa do Grupo de Pesquisa DÍCTIS - Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas.

A pesquisa de Stênio Ronald se fundamenta na análise acerca do envolvimento profissional em diversos níveis do artista cearense Raimundo Fagner Cândido Lopes com a indústria fonográfica nacional, especialmente com a gravadora transnacional Columbia Broadcasting System (CBS) entre 1976 e 1981. Para tanto, Stênio Ronald se empenha em relacionar os aspectos particulares deste setor produtivo ao ambiente artístico nacional da Música Popular Brasileira (MPB) nos anos em questão. O autor optou pelo uso de referenciais teórico-metodológicos vinculados à História Cultural, principalmente no tocante ao uso plural de fontes históricas, com destaque para a seleção da documentação hemerográfica, imagética, estatísticas e orais.

O conceito de *memória* possui um lugar privilegiado na pesquisa de Stênio Ronald por ser um canal de acesso entre passado e presente. Nesse processo, o autor considera a possibilidade de identificar nos vestígios do passado respostas para algumas questões levantadas na atualidade, considerando certamente as intencionalidades das fontes, as mensagens que elas ostentam e que desejam legar enquanto ideia a ser aceita ou seu contrário, o silêncio. Com base no artigo *Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais*, Stênio Ronald considera que os acontecimentos ocorrem e suas testemunhas passam a dar a eles significados distintos, evidenciando uma linha tênue entre memória individual e social e que pode ser caracterizada por um processo coletivo de rememoração.⁹⁸

James Fentress e Chris Wickman⁹⁹ também fundamentam a discussão de memória de Stênio Ronald. Esses autores compreendem a função da memória para além de um mero

⁹⁸ THOMSOM, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. **Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais**. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

⁹⁹ FENTRESS, James; WICKMAN, Chris. 1992. Op. cit.,

mecanismo de armazenamento de informações. No curso dos anos essas memórias ganham novos significados. O recorte temporal da dissertação compreende os anos de 1976 a 1981, intervalo justificado pelo envolvimento de Fagner com a indústria fonográfica e difusão de sua obra nacionalmente e internacionalmente. Nesse momento Raimundo Fagner adquiriu espaço não apenas como artista, mas como produtor musical e diretor artístico do selo Epic, marca subsidiária da gravadora CBS, o que o levou a ter mais liberdade para o desenvolvimento de seus trabalhos e de seus pares.

Para Stênio Ronald, estes acontecimentos convergem para alcançar maior compreensão sobre o processo de construção de consciência artística desse sujeito no curso dos anos, decorrente de suas experiências acumuladas por meio do exercício profissional no ambiente da MPB, área essa vinculada em grande medida à lógica comercial empreendida pela indústria fonográfica em seus negócios. O autor usa o trabalho de Rita Morelli para investigar a indústria fonográfica na década de 1970 e as relações existentes entre artistas e gravadoras no âmbito e na produção de arte a ser convertida em bem cultural de consumo, principalmente acerca da oposição à ideia de uma sociedade totalmente dominada pelo fetichismo da mercadoria.¹⁰⁰

Rita Morelli entende que os objetos adquirem significados que não o mero valor de troca. Dessa maneira, seu estudo permite alcançar uma visão ampliada acerca das formas como esses produtos são inseridos no interior das sociedades, levando em consideração as diversas nuances de consumo e suas especificidades. Portanto, ao estabelecer essa análise, a autora tece uma crítica às teses universalmente válidas empreendidas pelos teóricos frankfurtianos e em especial ao filósofo alemão Theodor Adorno sobre a indústria cultural. Como demonstração disso, a autora justificou sua busca em analisar a indústria fonográfica enquanto ramo particular nesse universo de produção de bens culturais de consumo.

A dissertação, dividida em quatro partes, aborda fases significativas da carreira de Raimundo Fagner. O foco desse estudo está voltado à análise de sua atuação na gravadora CBS como artista contratado e como profissional atuante na qualidade de produtor e diretor artístico na empresa, assim como na sua ampla projeção nacional alcançada em grande medida na segunda metade da década de 1970, com sucessos radiofônicos como *Revelação*, *Noturno*, *Fanatismo*, entre outros, e os processos que concorreram para a popularização de sua obra em outras regiões do mundo. Na primeira parte do trabalho o autor investiga o ambiente cultural no país na década de 1960, que possibilitou a inserção de Fagner como artista no início da

¹⁰⁰ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: Um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

década seguinte, atuando inicialmente em festivais de música nos deslocamentos feitos entre Fortaleza, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

A entrada de Raimundo Fagner no mercado fonográfico foi uma pauta amplamente desenvolvida por Stênio Ronald. Ele se preocupou em compreender as motivações e dificuldades de Raimundo Fagner para se firmar na MPB como um artista popular, tendo em vista os conflitos que ocorriam nesse momento entre artistas contratados e gravadoras contratantes. Stênio Ronald se debruça sobre as condições que possibilitaram a abertura do mercado fonográfico em 1970 para artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Wilson Simonal. Diferente de um ambiente midiático partilhado por essa geração de artistas, a década seguinte teve como uma das principais características o gradual fechamento de canais de divulgação para novos artistas.

Na segunda parte da dissertação o autor reflete sobre o percurso de Raimundo Fagner em paralelo aos seus pares na consolidação de uma carreira profissional na área da música. Stênio Ronald analisa os meios que levaram esses artistas à inserção no mercado nacional, questionando a forma como foram assimilados no Sudeste como um suposto grupo. Para tanto, o autor usa como referência os trabalhos de Mary Pimentel, Wagner de Castro, Jordianne Guedes e Pedro Rogério. Na terceira parte da pesquisa emerge a discussão acerca do trabalho desenvolvido na CBS, em especial nos seus registros fonográficos realizados no período e seus mais variados desdobramentos.

As suas atividades em estúdio, os resultados das músicas gravadas em termos de vendagem e audiência e os exercícios para a promoção das mesmas na mídia de maneira geral são o foco do capítulo. Stênio Ronald observa as mudanças e permanências das posições de Raimundo Fagner em termos de popularidade e do que ele chama de *consciência profissional*, estando a primeira vinculada à fase de crescente sucesso de suas canções no mercado fonográfico e posterior internacionalização de sua carreira; enquanto que a segunda se justifica a partir da comparação entre seus discursos iniciais veiculados na imprensa entre 1973 e 1976, marcados por uma forte contestação ao sistema fonográfico e suas lógicas comerciais de funcionamento.

Na última parte da dissertação, Stênio Ronald investe na análise da atuação de Raimundo Fagner como profissional nos estúdios na qualidade de produtor e diretor artístico do selo Epic, marca subsidiária da CBS. O período abordado pelo autor compreende os anos entre 1977 e 1981, quando foi possível ver o empenho de Fagner em encorajar os trabalhos de artistas estreantes, em sua maioria naturais do Nordeste brasileiro, dentre os quais alguns do

Ceará, razão pela qual parte dessa geração ficou conhecida como *Cearenses Bem Sucedidos*, em referência à sigla CBS.

4.2 MPB, SUJEITOS-OUTROS E OS DILEMAS ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Propomos no produto didático-pedagógico dessa fase analisar como o crescimento da indústria fonográfica em plena ditadura militar, colaborou para a discussão em torno dos impasses estabelecidos entre tradição e modernidade. As teses e dissertações apresentam as implicações nesse período da propagação de canções de artistas cearenses em programas de auditório, telenovelas e videoclipes. No Ensino de História desejamos demonstrar como o conceito de transmodernidade do filósofo argentino Enrique Dussel pode contribuir para a tomada de consciência dos alunos sobre as assimetrias culturais frequentemente impostas pela colonialidade por meio da historiografia canônica sobre a MPB.

A historiografia canônica sobre ditadura, proveniente do Sudeste do país, assume uma postura geopoliticamente situada e pretensamente neutra quando mostra que ocorreram perseguições e resistência entre setores formados por estudantes, professores, intelectuais, artistas e movimentos sociais, sobretudo de São Paulo e Rio de Janeiro. Como consequência, a historiografia sobre MPB, vinculada direta ou indiretamente a esta conjuntura, sofre os efeitos de uma perspectiva de escrita majoritariamente ligada aos interesses de um sujeito branco, masculino, hétero, cis, de uma classe social emergente, relegando aos sujeitos-outros, inclusive de outras regiões, um lugar de subalternidade. Nos programas de pós-graduação brasileiros encontramos teses e dissertações com pouca visibilidade na academia que destacam os movimentos de resistência dos povos indígenas, de pessoas negras, das pessoas LGBTQIAP+ e de mulheres.

A FUNAI, por exemplo, foi um órgão indigenista criado em 1967 sob a premissa do relacionamento desigual entre o indígena e o Estado. A instituição tratou o indígena, oficialmente, como um ser passivo e primitivo que dependia da tutela estatal não só para sobreviver, mas também para se desenvolver corretamente. Entre 1972 e 1974, indígenas Suruí e Aikewara foram usados por oficiais na perseguição aos guerrilheiros do Araguaia. Enquanto as mulheres eram estupradas e as crianças passavam fome na aldeia, os militares arrastaram os homens para lhes servirem de guia na mata e de escudo humano. Também os forçaram a

carregar corpos e a presenciar violência e tortura em uma guerra que não entendiam e que durou muitos anos.¹⁰¹

O movimento feminista ocupou um importante papel de resistência à ditadura, conjugando as lutas pela democracia com as lutas das mulheres, sobretudo mulheres brancas, pela equidade e autonomia. No país ele surge na década de 1970, no chamado feminismo da *segunda onda*. A imprensa alternativa atuou como uma importante aliada com publicações que discutiam aspectos e tendências do movimento a partir de temas como o trabalho feminino, a participação política, a liberdade sexual, a igualdade de direitos, o aborto, as políticas públicas para mulher e a violência no lar. A comunidade LGBTQIAP+ respondeu no fim dos anos de 1970 à forte repressão e perseguição sofrida com a criação e o fortalecimento de movimentos de resistência inspirados nas organizações de luta por direitos de homossexuais, surgidas no contexto internacional.¹⁰²

O movimento negro, embora atuante, enfrentou dificuldades porque a ditadura militar estava engajada com a defesa do mito da democracia racial. Não é à toa que o censo de 1970, organizado pelos militares, suprimiu a categoria raça, o que causou um apagão de dados. De acordo com o relatório final da Comissão Nacional da Verdade, 434 pessoas foram mortas ou desaparecidas por motivos políticos entre 1964 e 1985. Porém, este mesmo documento afirma que ao menos 8,3 mil indígenas foram mortos em massacres, remoções forçadas e torturas, enquanto esquadrões da morte formados nas polícias de Rio e São Paulo promoviam execuções sob a lógica do justicamento nos subúrbios e periferias das grandes cidades.¹⁰³

As dissertações da terceira fase frequentemente assumem o ponto de vista da historiografia canônica sobre a MPB. Isto se estende ao Ensino de História, onde MPB se tornou, em consequência dos livros didáticos e dos documentos normativos, como a Base Nacional Comum Curricular – BNCC e o Documento Curricular Referencial do Ceará – DCRC, automaticamente sinônimo de canção de protesto na Ditadura Militar. No final dos anos 1970, jovens negros que dançavam ao som de James Brown foram vistos como uma ameaça pelos militares. O movimento *Black Rio*, que reunia milhares de pessoas em bailes *soul* nos subúrbios da cidade, foi classificado pelos órgãos de inteligência do regime como uma ameaça à segurança nacional.

¹⁰¹ MARTIN, Andrey Minin, Os suruí/aikewara e a guerrilha do Araguaia: memórias de uma história em movimento. *Trilhas da História*, Campo Grande, v. 10, n. 18, jan.-jul., ano 2020.

¹⁰² PARANHOS, Adalberto. Música popular, políticas do corpo, mulher e sexualidade em tempos de ditadura no Brasil. *Testimonio: Revista de la Asociación de História Oral de la República Argentina*, v. 7, 2018, pp. 39-49.

¹⁰³ COSTA, Jurandir Freire. *Da cor ao corpo: a violência do racismo*. In: SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 1-16.

Os militares identificaram nos jovens que se vestiam à moda *black* a intenção de criar no Brasil um clima de luta racial. As suspeitas da ditadura iam além: o regime entendia que os jovens agiam sob influência dos Panteras Negras, partido político revolucionário que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1960. Para além dos bailes *soul*, a própria MPB apresentava as suas contradições internas. Primeiro com a Bossa Nova, quando a historiografia canônica elege o álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1958) como um marco do gênero, perpetuando os silenciamentos em torno de nomes como o de Alaíde Costa e Jonny Alf.

Alaíde Costa, mulher negra e periférica, comenta que sofreu pressão do mercado para cantar samba e que foi descartada pelo trio (João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes) quando a Bossa Nova emplacou. Antes do sucesso da Bossa Nova, Alaíde havia gravado três compactos pela *Odeon*, o que configuram seis canções, sendo dois boleros e dois sambas-canção. Nestes registros fica evidente que Alaíde imprimia uma forma diferente de canto, com teor mais intimista, em relação às outras cantoras do rádio. Interessado neste novo estilo de canto, João Gilberto convida Alaíde Costa durante a gravação do seu primeiro LP com o selo da Odeon para uma reunião na casa de Bené Nunes, um dos locais onde o gênero foi elaborado comercialmente.¹⁰⁴

O trio da Bossa Nova desfrutou também do talento de Jonny Alf sem conferir-lhe os devidos créditos. Jonny Alf, homem negro, gay, nasceu em Vila Isabel e teve educação financiada pelas famílias onde a mãe trabalhava como lavadeira. Era compositor e pianista. De seu repertório, duas composições começaram a se destacar, *Céu e mar* e *Rapaz de bem*, esta escrita por volta de 1953 e considerada, em termos melódicos e harmônicos, como música revolucionária e precursora da Bossa Nova. O trio da Bossa Nova incorporou em suas composições as harmonias não convencionais, melodias lineares e inovações temáticas referentes ao cotidiano. As reverberações da Bossa Nova forjavam novas musicalidades e novos paradigmas que disputavam os rumos da MPB, assim como a inserção de artistas cearenses no mercado fonográfico.¹⁰⁵

Iremos iniciar essa discussão com a capa do disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará*, presente no Capítulo 3 da dissertação de Jordianne. O disco foi gravado em 1972 por Ednardo, Rodger Rogério e Tėti e lançado no ano de 1973, com produção de Walter Silva. A frase que deu nome ao LP foi uma homenagem dos artistas ao poema de Augusto Pontes, enquanto que o nome *Pessoal do Ceará*, que aparece em destaque

¹⁰⁴ Alaíde Costa derrotou o preconceito para se impor na MPB. Portal Geledés. 12 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alaide-costa-derrotou-o-preconceito-para-se-impor-na-mpb/>

¹⁰⁵ Johnny Alf. Portal Geledés. 14 de dezembro de 2008. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/johnny-alf/>

na parte interna do disco, foi uma estratégia de vendas do produtor Walter Silva e da gravadora. O álbum possui dez canções, sendo a maioria delas da autoria de Ednardo e Rodger Rogério, além de uma canção de Fagner e Ricardo Bezerra e outra de Humberto Teixeira. Os arranjos das canções foram feitos pelo maestro Hareton Salvanini, que vinha trabalhando com publicidade e em trilhas sonoras para cinema e televisão.

Figura 3 – Capa do LP disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará* (1973).



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB.

A BNCC adverte sobre a importância do uso de diferentes fontes e tipos de documentos no Ensino de História, dentre os quais as canções. Compreender os conflitos e relações de poder que permeiam as práticas sociais de linguagem está entre as competências a serem desenvolvidas em sala de aula. Contudo, pouco se debate sobre os registros iconográficos que acompanham esses bens culturais, cuja produção, consumo e circulação carregam em si capacidades voltadas à aprendizagem e à construção do conhecimento histórico pelos estudantes. Sugerimos que o primeiro passo dado pelo professor em sala de aula seja o de

estabelecer uma relação entre a forma como no passado se consumiam canções e a forma como elas são consumidas pelos alunos no presente.

Atualmente a participação do streaming nas receitas totais do mercado de música gravada atingiu 83% em 2020, com um crescimento de 13,4% em relação ao ano anterior. A receita gerada pelo streaming foi de impressionantes US\$10,1 bilhões em 2020, frente a US\$8,9 bilhões em 2019. A América Latina manteve sua posição como a região de maior crescimento (15,9%), entretanto a colonialidade incide na forma como as plataformas de streaming beneficiam os artistas do Norte global por meio dos algoritmos. Com o intuito de manter o consumidor mais tempo conectado às telas, os singles ganharam espaço em detrimento dos álbuns completos. Diferente dos LPs, os aspectos visuais dos álbuns frequentemente se perdem quando inseridos nas plataformas por conta do tamanho.

Em 1939, ainda muito antes do surgimento dos LPs, os discos (eram os de 78 rotações) vinham encapados apenas em envelopes de papel pardo. Foi quando Alex Steinweiss, diretor de arte da Columbia, teve a ideia de transformar o disco em um display. Ele apresentou a ideia a gravadora, que apesar de assustada com o aumento dos custos de produção, aceitou os riscos. E eis que surge a primeira capa de disco: *Smash Songs Hits by Rodgers & Hart*. A Columbia se tornou líder em vendas por conta da inserção de capas conceituais em seus discos. Os primeiros dados oficiais sobre o mercado brasileiro de discos datam de 1965, quando se observou que o crescimento das gravadoras nacionais dependia de incentivos fiscais. As gravadoras formaram a Associação Brasileira dos Produtores de Discos e a partir de 1968 empreenderam uma busca por novos talentos devido à ampla concorrência no setor.

A década de 1970 começa lucrativa, tendo em vista que 60% das famílias brasileiras consumiam eletrodomésticos como rádio, vitrola e TV. Nesse momento a produção independente conseguiu atenção do mercado e o artista tinha poder de decisão perante as gravadoras mediante o seu prestígio. Os artistas envolvidos com o lançamento do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem*, deliberaram desde o repertório à confecção dos arranjos, da gravação dos fonogramas à escolha da iconografia da capa, dos aspectos sonoros aos textuais das canções: 1. Ingazeiras, 2. Terral, 3. Cavalo Ferro, 4. Curta Metragem, 5. Falando da Vida, 6. Dono Dos Teus Olhos, 7. Palmas Pra Dar Ibope, 8. Beira Mar, 9. Susto, 10. A Mala.

Qual a conexão entre o conceito da capa com as canções? *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem* estava preocupado em transmitir a seguinte mensagem: a tradição precisa dialogar com a modernidade. E a escolha da iconografia da capa de fato consegue imprimir esse desejo? A imagem da renda de bilro não transmite um discurso

homogêneo, ao invés disso comunica uma mensagem conforme o lugar epistêmico daquele que a consome. A tradição da renda de bilro tem uma influência maior no interior cearense do que na capital. Essa tradição vem sendo descrita por folcloristas, tais como Câmara Cascudo, como uma prática presente em todo o Nordeste. O Sudeste a consome como identidades culturais dotadas de essencialismos e não contaminadas pela modernidade.

A renda de bilro ficou na imaginação deles por meio da figura da mulher rendeira, presente na música com o mesmo nome. Esta canção se tornou internacionalmente famosa após a versão adaptada pelo paraibano Zé do Norte e cantada por Vanja Orico para o filme *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto. A origem da canção passou a ser associada ao cangaço e mais especificamente a Lampião, mas não existe nenhum registro que confirme essa informação. Depois ela foi regravada por Luiz Gonzaga, que se apresentava com indumentárias que misturavam a tradição dos cangaceiros e vaqueiros. Jordianne conta que a escolha da capa da renda de bilro foi sugestão do letrista Fausto Nilo frente à recusa de uma gravura cedida por Aldemir Martins de um menino puxando um burro na caatinga e as fotografias 3x4 de Ednardo, Rodger Rogério e Têti incorporadas à cena.

Rodger Rogério argumenta que a desaprovação da gravura de Aldemir Martins ocorreu porque eles queriam fugir do estigma do retirante nordestino que migra para o Sudeste na tentativa de escapar do flagelo da seca. Eles queriam construir uma imagem de jovens brancos de classe média oriundos da cidade (e não do campo) e pareciam ter consciência que o olhar deles para o sertão era de alguém da capital. A intenção com a capa era de associar o ponto a ponto da renda à teia de relações que atravessam tradição e modernidade e formam uma cultura híbrida. O historiador Walter Benjamin¹⁰⁶ defende que não existe obra artística neutra, que todo processo de produção, circulação e consumo de bens culturais envolve um posicionamento no interior da luta de classes.

Essa associação do hibridismo cultural onde se oculta a colonialidade por meio de um suposto universalismo propagado pelo centro de enunciação do capitalismo carrega consigo uma lógica cruel, pois situa a tradição como sinônimo de campo, atraso e pessoas não-brancas; enquanto que a modernidade se vincula à cidade, progresso e pessoas brancas. Néstor García Canclini identificou a necessidade de trabalhar com narrativas de subjetividades que ultrapassam as fronteiras locais, o que resultaria em combinações culturais de tradições que continuam se transformando por meio do contato com a modernidade, gerando o hibridismo. Enrique Dussel, por meio do conceito de transmodernidade, apresenta um argumento muito

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. 1987. Op., cit.

parecido com o de Néstor García Canclini, mas defende que não podemos negligenciar a diferença colonial que tem início na América Latina no século XV.

Não se pode negar o processo de aniquilamento de pessoas não-brancas, bem como das suas subjetividades por meio de práticas predatórias do mercado capitalista de bens culturais vinculados à branquitude, que se vale da cultura dos não-brancos para lucrar por meio do esvaziamento de sentido de símbolos de pertencimento e resistência. Esse discurso de uma urbanidade cearense que procura dialogar hierarquicamente com as tradições do campo era reforçado pelo produtor Walter Silva, que declarava na imprensa sobre a afinidade do consumidor do Sudeste com as canções do *Pessoal do Ceará* porque não recorriam às referências do Nordeste as quais eles estavam habituados.

A branquitude é antropofágica e sua relação com o outro só se dá na negação, ocultação e/ou destruição da alteridade. A branquitude do Sudeste reconhece o valor da obra do *Pessoal do Ceará* porque eles são pessoas brancas, letradas, urbanas e de classe média, cujas referências são semelhantes às que circulavam no centro. Embora a branquitude cearense tenha privilégios em relação aos não-brancos, estes privilégios também são limitados. Belchior¹⁰⁷ parecia ter consciência disso quando escreveu a música *Conheço o meu lugar*, canção do álbum *Era Uma Vez Um Homem e Seu Tempo*, lançado em 1979 pela gravadora *Warner*, presente nas Considerações Finais da dissertação de Bruno e que debateremos a seguir.

Conheço o meu lugar

O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar
A vida comovida
Inteiramente livre e triunfante?

O que é que eu posso fazer
Com a minha juventude
Quando a máxima saúde hoje
É pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer
Um simples cantador das coisas do porão?
Deus fez os cães da rua pra morder vocês
Que sob a luz da lua
Os tratam como gente - é claro! - aos pontapés

Era uma vez um homem e o seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei

¹⁰⁷ Antônio Carlos Belchior, mais conhecido como Belchior, homem cisgênero e heterossexual que nasceu em Sobral, interior do Ceará, no ano de 1946.

Que vou ouvir a mesma história porca
 Não há motivo para festa: Ora esta!
 Eu não sei rir à toa!
 Fique você com a mente positiva
 Que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
 Pois sou uma pessoa
 Esta é minha canoa: Eu nela embarco
 Eu sou pessoa!
 A palavra pessoa hoje não soa bem
 Pouco me importa!

Não! Você não me impediu de ser feliz!
 Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
 Ninguém é gente!
 Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
 Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
 Não sou da nação dos condenados!
 Não sou do sertão dos ofendidos!
 Você sabe bem: Conheço o meu lugar!¹⁰⁸

As eleições de 2022 reacenderam questões latentes que atingiam o cotidiano dos habitantes da região Nordeste com força na Ditadura Militar. Discursos racistas e classistas estouraram nas redes sociais após a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A antropóloga argentina Rita Segato fala que a colonialidade se relaciona a um regime de temporalidade no qual o passado colonial se mantém como latência sempre prestes a irromper no presente, ou melhor, pode ser acionado como uma espécie de *retorno do recalcado* ou de tudo aquilo que queremos silenciar e esquecer porque julgamos ter superado com a saída da condição de colonizados para a de cidadãos dos estados-nações emancipados, mas que se manifesta inadvertidamente com força e violência redobradas.¹⁰⁹

Segundo o economista Celso Furtado, o Nordeste foi a região mais prejudicada economicamente pelo golpe de 1964. Um dos fatores que levou ao aumento da desigualdade foi o esfacelamento da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, enquanto instância responsável por intermediar as atividades produtivas desta região. A instituição, que apresentava fragilidades antes da Ditadura Militar, passou por dificuldades ainda maiores com a instauração do golpe, perdendo autonomia e recursos. Contudo os responsáveis pelo regime não atribuíam a precariedade da região à concentração de renda do centro.¹¹⁰

¹⁰⁸ BELCHIOR. **Conheço o meu lugar**. Rio de Janeiro: Warner Music Group – WMG, 1979. LP Era uma Vez um Homem e Seu Tempo.

¹⁰⁹ SEGATO, Rita. **O Édipo brasileiro**: a dupla negação de gênero e raça. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.

¹¹⁰ ROSA, Lilian da. **Celso Furtado, o golpe de 1964 e a Ditadura Militar**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 81, p. 63-83, abr. 2022.

As Ligas Camponesas, importantes representantes dos interesses dos trabalhadores rurais, atuaram desde 1955 frente aos descasos do governo de Juscelino Kubitschek. Suas ideias reformistas, contudo, foram fortemente combatidas pelo regime, pois eram associadas ao temor socialista que os países opositores tinham na época. A Ditadura Militar promoveu intensa caça aos partidários ou simpatizantes dos movimentos identificados como de esquerda. Vários membros de Ligas Camponesas foram presos ou assassinados, juntamente com lideranças do PCB.¹¹¹

No ano de 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, os governadores nordestinos fundam um consórcio enquanto instrumento articulador de pactos de governança regional, bem como de integração dos nove estados da região nos âmbitos político, jurídico e econômico. Muito embora o *Consórcio Nordeste* não tenha sido articulado com o objetivo de antagonizar com o governo federal, a relação de Bolsonaro com os governadores sempre foi repleta de tensões. Tais tensões se tornaram ainda mais explícitas quando o presidente, em conversa informal com o então Ministro da Casa Civil Onix Lorenzoni, tem seu áudio captado pelos microfones da *TV Brasil*, onde ele usa termos pejorativos para se referir aos nordestinos: *Daqueles governadores de “paraíba”, o pior é o do Maranhão; tem que ter nada com ele.*¹¹²

Em uma *live* Jair Bolsonaro confundiu a origem de Padre Cícero e ao tentar confirmar a informação com assessores, ele se irritou e os chamou de *pau de arara*. Jair Bolsonaro ainda atribuiu a sua derrota na região aos índices de analfabetismo dos eleitores. Além dos insultos, a *Folha de São Paulo* denunciou um esquema de poços abertos pelo governo no Nordeste que foram abandonados sem a conclusão das obras que levariam água aos moradores da região. De acordo com o jornal, documentos mostram que o governo gastou 1,2 bilhões, sendo que as licitações foram fechadas em minutos e ocorreram reservas de recursos para novas obras sem a conclusão de antigas.¹¹³

Nesse sentido, desejamos promover no Ensino de História, amparados pela BNCC, um debate sobre os marcadores que incidem na construção das identidades dos alunos e o reconhecimento das assimetrias culturais socialmente impostas. Santiago Castro-Gómez defende que universalismo não pode ser sinônimo de eurocentrismo. Para o filósofo, não

¹¹¹ MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução.** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia (org.). História do Brasil Republicano. Vol. 3. Da democracia de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

¹¹² 'Daqueles governadores de 'paraíba', o pior é o do Maranhão', diz Bolsonaro. **G1**. 19 de setembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/daqueles-governadores-de-paraiba-o-pior-e-o-do-maranhao-diz-bolsonaro.ghtml>

¹¹³ Obras da Codevasf sob Bolsonaro viram elefantes brancos. São Paulo: **Folha de São Paulo**. 28 de abril de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/04/obras-da-codevasf-sob-bolsonaro-viram-elefantes-brancos-no-maranhao.shtml>

podemos iniciar uma busca de uma ancestralidade intocada e não contaminada pela modernidade/colonialidade. Elaboramos o produto-didático desta fase propondo na canção *Conheço o meu lugar*, de Belchior, a identificação dessas assimetrias que nos submetem diariamente a uma relação de violência.

Ao mesmo tempo em que Belchior reivindica a sua identidade na MPB, ele parte de um outro lugar. O historiador paraibano Durval Muniz publicou no ano de 2021 um artigo para o Diário do Nordeste cujo título se chama: *Belchior avisou: O Nordeste é uma ficção*. Durval Muniz explica que, quando publicou em 1999 a obra *A Invenção do Nordeste*, ainda não conhecia a canção *Conheço o meu lugar*, de Belchior. Em um trecho da canção Belchior anuncia que: *Nordeste é uma ficção, Nordeste nunca houve*. Belchior com esta afirmação contesta o lugar estereotipado, o lugar do baiano ou *paraíba* que sua origem o reservava no Sudeste. Ao afirmar que não pertencia *ao lugar dos esquecidos, à nação dos condenados, ao sertão dos ofendidos*, Belchior rejeita esse lugar de subalternidade que lhe foi imposto por ser nordestino.¹¹⁴

A construção de estereótipos deve ser compreendida na chave do eurocentrismo, tendo em vista que todos que não se enquadram no padrão de corpos e de referências da cultura hegemônica geopoliticamente situada no Norte global são vistos como atrasados e inferiores. Contudo, esses grupos diariamente subvertem essa lógica e a usam como uma arma de resistência. É o que Franz Fanon defende em *Pele Negra, Máscaras Brancas* e o discurso que Belchior assume em *Conheço o meu lugar*. Gayatri Spivak, autora indiana, encontra no essencialismo estratégico uma saída para os dilemas deixados pelo eurocentrismo.¹¹⁵

Belchior não assumia uma posição passiva diante do mercado fonográfico, que costumava tratar a cultura da região Nordeste como homogênea principalmente com o recrudescimento da Ditadura Militar e o exílio dos tropicalistas baianos, conjuntura que abriu espaço para o *Pessoal do Ceará* que, longe de ser um grupo coeso, desfrutou mercadologicamente desse rótulo. O cantor e compositor Raimundo Fagner soube usufruir dos benefícios gerados pelo selo *Pessoal do Ceará* para alavancar sua carreira como um artista independente. Recorremos à discussão do videoclipe *Revelação* (1979), do álbum *Eu canto – Quem Viver Chorará* (1978), canção que em consequência dos seus altos índices de execução

¹¹⁴ MUNIZ, Durval. Belchior avisou: O Nordeste é uma ficção. Fortaleza: **Diário do Nordeste**. 30 de março de 2021.

Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniaocolumnistas/durval-muniz-de-albuquerquejr/belchior-avisou-nordeste-e-uma-ficcao-1.3066516>

¹¹⁵ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

nos programas de rádio, foi incluída em trilha sonora de telenovela e ganhou uma versão em videoclipe do programa *Fantástico*, da rede *Globo*.

Figura 4 – Trecho do videoclipe de *Revelação*, de Raimundo Fagner.



Revelação

Um dia vestido
De saudade viva
Faz ressuscitar
Casas mal vividas
Camas repartidas
Faz se revelar

Quando a gente tenta
De toda maneira
Dele se guardar
Sentimento ilhado
Morto, amordaçado
Volta a incomodar

Fonte: g1.com.br/fantastico

Ainda hoje os videoclipes são peças publicitárias importantes para a divulgação do trabalho de artistas do ramo da música. Com a expansão da internet, a televisão perdeu o monopólio da produção e difusão dos videoclipes, mas as camadas periféricas ainda encontram restrições para o seu consumo. Os Beatles foram os pioneiros em usar essa conjugação de elementos visuais e sonoros. Em 1975 o programa *Fantástico* lançou o primeiro videoclipe

brasileiro, uma canção de Ney Matogrosso, chamada *América do Sul*. Como resultado do milagre econômico, o poder de consumo dos brasileiros aumentou e, conseqüentemente, a produção de videoclipes na Ditadura Militar. A rede Globo foi a única empresa brasileira responsável pela produção e difusão de videoclipes até os anos de 1980, período em que as produtoras independentes surgiram, dentre as quais a MTV.

Essencialmente, os videoclipes dialogam imageticamente com as canções e são ferramentas importantes no Ensino de História. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs, os videoclipes são recursos didáticos importantes por influenciarem nos padrões comportamentais das sociedades.¹¹⁶ As interações com essas tecnologias não são construídas passivamente, atingindo o consumidor de acordo com o seu lugar social. Desejamos que os alunos se tornem agentes críticos no domínio desse tipo de linguagem em que estão presentes decisões tomadas pelos artistas e por empresas, sendo que estas últimas frequentemente levam vantagem. Os videoclipes podem elaborar narrativas (lineares ou não) por meio de associações entre imagem e som, contribuindo para o desenvolvimento de habilidades cognitivas dos alunos.

A relação da rede Globo com os videoclipes foi impulsionada pelo sucesso das trilhas sonoras de telenovelas. Nesse sentido, a produção de videoclipes envolvia negociações entre setores diversos, predominando as decisões do lado mais poderoso conforme as leis de mercado, ou seja, da rede televisiva. Em consequência do lançamento dos videoclipes, os artistas tiveram que investir mais na construção de sua imagem, o que atualmente eles desenvolvem em redes sociais, tais como, por exemplo, o *Instagram*. Homens brancos, heterossexuais e cisgêneros tinham uma grande audiência, seguidos de mulheres brancas, heterossexuais e cisgêneros. Raimundo Fagner conseguiu espaço devido ao seu sucesso nos programas de rádio, o que lhe proporcionou posição de prestígio na gravadora CBS e posterior inclusão de sua canção na trilha sonora da telenovela *Cara a Cara*.

Seu poder de decisão na CBS, onde passou a ser produtor artístico, contribuiu para que sua obra tomasse o rumo que ele desejava. Do intervalo de lançamento do LP *Orós* (1977) para o *Quem Viver Chorar* (1978), a obra de Raimundo Fagner ganhou maior popularidade, sobretudo nas camadas médias e periféricas. Tal circunstância gerou um debate sobre a decadência dos padrões artísticos de sua obra mediante a conquista de uma audiência mais ampla. Raimundo Fagner comenta que antes do lançamento desse álbum não tinha muita preocupação com as vendas, situação que mudou após um encontro com Roberto Carlos em

¹¹⁶ **BRASIL**. Parâmetros curriculares Nacionais – PCNs. Ministério da Educação – Brasília: MEC/SEF, 1997.

Los Angeles, em que ele o aconselhou *a parar de se concentrar em fazer música pra cultura e fazer música pro povo*. Raimundo Fagner acredita que *Revelação* foi a entrada para esse novo segmento. Esse tipo de discussão sobre a distinção entre cultura popular e cultura de massa ganhou fôlego com a *Escola de Frankfurt*.

Theodor Adorno estabeleceu o conceito de *indústria cultural*¹¹⁷ como um mecanismo responsável pela formação de consciência coletiva nas sociedades massificadas, onde os seus produtos artísticos eram apenas simulacros. Isso porque esses produtos seriam exclusivamente dependentes do mercado e não mais representariam uma classe. Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez não negam que as bases da sociedade capitalista estejam na disseminação de uma cultura que favorecia o sistema. Entretanto, essa cultura hegemônica que sustenta o capitalismo não se propaga sozinha, sendo a sua reprodução assegurada pelos interesses do sujeito branco, masculino, heterossexual, cisgênero, burguês e oriundo do Norte global, sujeito este que oculta o seu corpo para negar os seus privilégios.

Dessa maneira, o mercado de bens culturais se baseia nessa opressão aos corpos dissidentes por meio de uma epistemologia dominante. No entendimento de Enrique Dussel e de Santiago Castro-Gómez os corpos dos sujeitos-outros são corpos que questionam e estão aptos a reconfigurar essa epistemologia que gera para a branquitude, dentre outras coisas, lucros financeiros. A alteridade negada, sempre latente, indica a existência insuspeita de culturas que renascem lentamente como chamas de carvão então enterradas no mar de cinzas centenárias do colonialismo. Essas camadas médias e periféricas, constituídas majoritariamente de pessoas não-brancas, eram destituídas de autoridade epistêmica, como demonstra Raimundo Fagner em entrevistas sobre a recepção de seu LP *Quem Viver Chorar*.

Em contrapartida a essa percepção preconceituosa de setores da imprensa que atendiam aos interesses da branquitude, de que a ampla audiência, chamada genericamente de populares, era sinônimo de consumidores passivos, Raimundo Fagner respondeu que o público não podia ter a sua autonomia subestimada. Assim como Belchior, Raimundo Fagner nasceu no interior do Ceará, na cidade de Orós, município localizado na microrregião de Iguatu.¹¹⁸ Eles pareciam compreender a condição de objeto que o centro tende a submetê-los, visto que sofriam um duplo corte geográfico: além de Nordestinos, não nasceram na capital cearense, Fortaleza. Os sujeitos da periferia do capitalismo são vistos como obstáculos quando se mostram atuantes e não

¹¹⁷ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

¹¹⁸ Desconhecemos a autodeclaração étnico-racial de Raimundo Fagner, mas especulo que ele seja um homem lido como não-branco no Sudeste, apesar de sua passabilidade no Nordeste.

servem aos interesses de quem deseja apenas celebrar um passado morto, o que o historiador Michel de Certeau chama de *a beleza do morto*.¹¹⁹

No videoclipe *Revelação*, canção composta pelos irmãos piauienses Clodo e Clésio, Raimundo Fagner aparece com o mesmo figurino da capa do LP *Quem Viver Chorar*. O solo de guitarra de Robertinho de Recife se alinha à voz peculiar de Raimundo Fagner, que incorpora uma dicção característica, que ressalta o sotaque cearense com vogais abertas e um abundante emprego de melismas,¹²⁰ frutos de sua ascendência libanesa pelo lado paterno. Outra marca de sua carreira foi o contato estreito com a literatura, sobretudo com poemas. A letra desta canção surgiu de um poema curto chamado *Memória*, de Carlos Drummond de Andrade. A MBP finalmente deixava de atender um segmento muito específico de pessoas brancas e inseridas na universidade, o que incomodou.

Por fim, discutiremos o *Massafeira Livre*, presente no Capítulo 3 da dissertação de Wagner de Castro. O Massafeira Livre foi um festival que ocorreu no Theatro José de Alencar entre março de 1979 e outubro de 1980 e tinha como principal objetivo reunir artistas de diversas áreas (música, literatura, artes plásticas, cinema, fotografia), novos e veteranos, da capital e do interior, para criar novas utopias em um momento delicado da Ditadura Militar. Ednardo, que se apresentava no Theatro José de Alencar no ano de 1978 em uma turnê de divulgação do LP *Cauim*, observou que muitos artistas desejavam um espaço para divulgação de seus trabalhos. Foi então que Ednardo se reuniu com Augusto Pontes, Fagner e Fausto Nilo para refletir sobre o projeto. O evento se tornou maior do que eles imaginavam e por isso foram necessários quatro dias para dar conta da apresentação de todos os artistas.

Essa apoteose de ideias vem sendo comparada à *Semana de Arte Moderna de 1922*, visto que com o passar dos anos o festival Massafeira Livre tomou contornos de movimento.¹²¹ A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento de vanguarda paulista de um pequeno grupo de intelectuais brancos, sendo muitos deles ligados à aristocracia cafeicultora. Eles lideraram um projeto que englobava diversos setores artísticos para refletir o que seria a identidade nacional. Esta identidade estaria assentada num conceito antropofágico, ou seja, a cultura brasileira vai se constituindo por meio de uma síntese da relação entre a cultura de dentro

¹¹⁹ CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus Editora, 1995.

¹²⁰ Melisma em música é a técnica de transformar a nota (sensação de frequência) de uma sílaba de um texto enquanto ela está sendo cantada. A música cantada neste estilo é dita melismática, ao contrário de silábica, em que cada sílaba de texto corresponde à única nota.

¹²¹ DIÓGENES, Luã. Massafeira Livre e os ecos da Semana de Arte Moderna de 1922. Fortaleza: **Diário do Nordeste**. 13 de fevereiro de 2022.

Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/lu-a-diogenes/massafeira-livre-e-os-ecos-da-semana-de-arte-moderna-de-1922-1.3191250>

e a de fora. Contudo, essa antropofagia não se deu de forma simétrica. Há uma hierarquia imposta em relação à cultura do Norte global em relação à do Sul global.

A narrativa vencedora sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 reforça a centralidade de São Paulo na história do Brasil do ponto de vista da cultura e da intelectualidade. Propomos analisar no produto didático-pedagógico as contribuições do festival Massafeira Livre como um contraponto às referências hegemônicas de país que o Sudeste elaborava, pois acredito que nenhum modo de produção de subjetivação se desloca da materialidade dos corpos. O LP duplo *Massafeira*, lançado em 1980, representava esse desejo por afirmação. O disco, registro físico do movimento, contou com a participação de Ednardo, Fagner, Belchior, Patativa do Assaré, Amelinha, Fausto Nilo, Abidorral Jamacaru, Cego Oliveira, Pachelly Jamacaru e muitos outros artistas.

Figura 5 – Capa do LP *Massafeira* (1980).



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB.

O LP duplo tem na capa o desenho de chifres de um carneiro que se entrelaçam e formam um oito deitado, apontando para o caráter visionário do chifre-infinito que o lançava no futuro. O carneiro era carregado de forte simbologia para Ednardo, visto que a canção com o mesmo título que ele escreveu com Augusto Pontes, lançada em 1974, narrava a sua ambição de seguir

para o Sudeste e divulgar a sua arte nacionalmente: *Amanhã se der carneiro, carneiro/ Vou embora daqui pro Rio de Janeiro/ As coisas vêm de lá, eu mesmo vou buscar/ E voltar em video-tape e revistas super coloridas/ Pra menina meio distraída/ Repetir a minha voz/ E Deus salve todos nós? E Deus guarde todos vós!* A leitura de país proposto pelo Massafeira passava pela constituição de uma identidade mais inclusiva e menos arbitrária que incorporava produções originais do Clube de Esquina, da Tropicália e de artistas do Cariri, que se apresentavam pela primeira vez na capital.

A síntese desse desejo de afirmação ecoava nas palavras de Patativa do Assaré na poesia *Senhor Doutor* gravada no LP onde ele declamou: *Eu sou filho do Brasil e meu nome é Ceará.* O Massafeira gerou oportunidades promissoras para Patativa do Assaré, que gravou ao longo de sua vida vários outros discos. Antes do Massafeira Livre, o Ceará era conhecido apenas como um receptor de movimentos vindos do Sudeste. As relações eram majoritariamente unilaterais nas produções culturais. Os quatro dias no Theatro José de Alencar renderam aos artistas um convite para gravar o álbum pela CBS. O período de dois meses e meio no qual eles moraram no Rio, no Hotel Santa Teresa, para gravar o LP duplo, foi uma espécie de extensão do festival.

Aos cearenses se juntaram cariocas, paulistas, mineiros e gaúchos, que se reuniam em torno da piscina do hotel e formaram outras parcerias. Entretanto, Ednardo considera que a gravadora CBS não soube lidar com o projeto, visto que o modelo era diferente daquilo que eles estavam acostumados a lidar. Para Enrique Dussel, o desafio da transmodernidade passa pelo enfrentamento articulado interseccionalmente das assimetrias impostas pelas culturas dominantes e da tomada de consciência da impossibilidade de autonomia epistêmica mediante a condição de dependência que o capitalismo nos submete. Essas assimetrias não serão eliminadas por completo, mas precisam ser identificadas para diminuir os ganhos simbólicos e, conseqüentemente, materiais que elas geram aos dominantes.

Ademais, nesse momento o estilo estadunidense estaria se difundindo no mundo baseado no consumo associado às tecnologias de informação. O mundo visto como um conjunto de atividades interconectadas que não são barradas pelas fronteiras locais, o que resultava em combinações culturais, gerando o hibridismo. O impacto negativo do fenômeno da globalização ficaria concentrado nos aspectos políticos, com o aumento das desigualdades sociais e econômicas. Entretanto, Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez demonstram em suas pesquisas que essas assimetrias atravessam os aspectos culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DA REFLEXÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA À PROPOSIÇÃO DIDÁTICA.

A partir do debate teórico-metodológico com base na interlocução entre as discussões apresentadas nas teses e dissertações, fundamentadas majoritariamente em autores canônicos da História; e os autores do Pensamento Pós-Colonial, Feminismos Interseccionais e Giro Decolonial propostos por essa pesquisa, desenvolvemos um produto didático-pedagógico para o Ensino de História no Ceará. Na metodologia adotada o documento assume a condição de situação-problema. Ademais, iniciamos com o levantamento de ideias que os estudantes possuem previamente sobre os temas de cada uma das fases. Esses temas são apresentados por meio de questões sudeadoras. Os conceitos históricos são compreendidos gradualmente, a partir da relação com os conceitos do senso comum que o sujeito experiencia.

Na primeira fase do produto didático-pedagógico debatemos a música do período da chamada *Belle Époque*. Por meio de canções, fotografias e trechos de manuais musicais presentes nas teses e dissertações, analisamos as implicações das transformações urbanísticas, a inserção da modernidade e a tentativa de controle social dos corpos dissidentes. Sugerimos discussões no Ensino de História com base no conceito de interseccionalidade, de bell hooks, pois compreendemos que os autores das pesquisas consultadas ocultam que as opressões de classe, raça e gênero são correlacionadas e indissociáveis. Portanto, para ensinar o estudante a transgredir, estudamos essas opressões de forma combinada.

Iniciamos esse debate com a canção *Medroso de Amor*, presente na dissertação *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular (1888-1920)*, de Ana Luiza Rios Martins. Apresentamos como a *Geração de 1870* construiu os alicerces para subcidadania dos negros, racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas. No Ensino de História demonstramos como a canção de Alberto Nepomuceno disfarça e legitima relações assimétricas de poder do grupo dominante por meio da apropriação do outro como tentativa de negação ontológica.

Na canção *A Cozinheira*, incorporada na dissertação *Ramos Cotoco e seus "Cantares Bohêmios": trajetórias (re)compostas em verso e voz (1888-1916)*, de Francisco Weber dos Anjos, analisamos como a herança escravagista, o patriarcalismo e o sexismo brasileiro contribuíram para a manutenção das desigualdades sociais impostas aos corpos de mulheres negras.

Na fotografia de 1879 da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará, presente na tese *Banda de Música da Força Policial Militar Do Ceará: Uma História Social de práticas e identidades Musicais (1850-1930)*, de Inez Beatriz de Castro Martins, apresentamos possibilidades de leitura, dentre as quais o levantamento de questões sobre a condição dos descendentes de negros e indígenas cearenses e a política de branqueamento no período que antecede a abolição. Com base nos argumentos do autor Abdias do Nascimento, discutimos como o genocídio por branqueamento se expressava nas políticas imigratórias, embasadas em teorias eugenistas, e no estupro de mulheres negras e indígenas, onde surgiu o limbo do pardo.

Encerramos o capítulo com um trecho de *Traços Ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará*, de Zacarias Gondim, publicado 1903 em comemoração ao tricentenário de colonização do Ceará pelos portugueses, presente na tese *O piano na praça: “música ligeira” e práticas musicais no Ceará (1900-1930)*, de Lucila Pereira da Silva Basile. Apresentamos como Zacarias Gondim estava alinhado a ideias de autores como Nina Rodrigues, da Escola Tropicalista. Estes defendiam o darwinismo social como um dos alicerces da construção de um nacionalismo que desejava delimitar as fronteiras de uma cultura que procura se impor como legítima em detrimento daqueles socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial.

Na segunda fase do produto didático-pedagógico debatemos a música do período da chamada *Era do Rádio*. Por meio de filmes, trechos de colunas musicais e canções presentes nas teses e dissertações, analisamos como a discussão da cultura brasileira estava ancorada na questão da formulação de uma identidade nacional vinculada às camadas periféricas com base em dois projetos políticos consolidados nos anos 30: o regionalista-tradicionalista de Gilberto Freyre e o centralista-modernizador de Getúlio Vargas. Embora parecessem antagônicos, demonstramos que esses dois projetos foram combinados pelo regime estadonovista para ocultar as disputas raciais, os conflitos de classe e as desigualdades regionais. Desse modo, sugerimos discussões no Ensino de História com base no conceito de sistema-mundo moderno/colonial, de Walter Mignolo, pois compreendemos que os autores das pesquisas consultadas ocultam as desigualdades e assimetrias que operam não somente do centro, Norte global, para a periferia, Sul global, mas similarmente do centro das ex-colônias para as suas próprias periferias.

Iniciamos esta discussão com o trecho do filme *Aviso aos Navegantes*, uma chanchada carnavalesca lançada em 1950 pela *Atlântida*, incorporada na tese *“Música Nordestina” e memórias em disputa: o balanceio de Lauro Maia (1943-1952)*, de Ana Luiza Rios Martins. Demonstramos por meio da coreografia da canção de Humberto Teixeira (*Bate o Bumbo*,

Sinfrônio) que, com o apoio do regime estadonovista, o mercado concebia um produto deslocado de suas características originais, com a ocultação de movimentos coreográficos, alteração de instrumentos e maneiras de cantar, para atender as camadas economicamente privilegiadas, sobretudo a branquitude, e ao mesmo tempo vender uma imagem de uma unidade nacional para o restante do mundo que respeitava a diversidade étnica, cultural e geográfica brasileira.

Com base no trecho da coluna *De Música...*, publicada no jornal *O Estado*, no ano de 1941, presente na dissertação *Um som meio fanhoso, mas gostoso de ouvir: radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944)*, de Emy Falcão Maia Neto, demonstramos como as emissoras locais transmitiam uma parte da programação nacional por ordem do DIP, atuando nos setores da cultura, divulgação, propaganda e censura. A *Ceará Rádio Clube* passou a difundir uma programação que tinha como propósito educar civicamente a população por meio de uma intervenção direta dos supostamente mais esclarecidos. Discutimos como o samba foi readequado para o consumo da branquitude e sugerimos debates em torno do Ensino de História sobre políticas emancipatórias que façam os estudantes identificarem epistemes outras, o que passa também por abordagens pedagógicas que considerem a autopercepção e autodeterminação dessas camadas que foram situadas à margem.

Concluimos este capítulo com a canção *Adeus, Praia de Iracema*; de Luiz Assunção, presente na dissertação *Luiz Assunção: a trajetória musical de um talento esquecido (1928-1987)*, de Vanessa Nascimento de Souza. Destacamos como o mito fundador cearense ligado ao romance indianista *Iracema*, de José de Alencar, onde a identidade nacional era marcada pela mestiçagem, ou seja, pelo fruto da relação assimétrica entre o branco colonizador de um paraíso litorâneo e a indígena que gerou Moacir, o primeiro cearense, esteve presente nesta canção e em outros temas carnavalescos. Assim, apresentamos que houve um esforço sistemático do regime estadonovista de disseminar essas canções carnavalescas nas emissoras de rádio por todo o país com o propósito de conquistar o interesse da branquitude, o que dava a falsa impressão de conciliação das diferentes identidades. As identidades negociadas são justamente aquelas que dão vantagens subjetivas e, conseqüentemente, materiais às pessoas brancas, embora sejam em alguns momentos parcialmente subvertidas.

Na terceira fase do produto didático-pedagógico debatemos a música do período da chamada Ditadura Militar. Por meio de videocliques, capas de LPs, canções e festivais presentes nas dissertações, demonstramos como o conceito de transmodernidade, de Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez pode contribuir para a tomada de consciência dos estudantes sobre as assimetrias culturais frequentemente impostas pela colonialidade por meio da historiografia

canônica sobre a MPB. As dissertações consultadas frequentemente assumem o ponto de vista dessa historiografia. Isto se estende ao Ensino de História, onde MPB se tornou, em consequência dos livros didáticos e dos documentos normativos, como a Base Nacional Comum Curricular – BNCC e o Documento Curricular Referencial do Ceará – DCRC, automaticamente sinônimo de canção de protesto na Ditadura Militar.

Começamos essa discussão com a capa do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem – Pessoal do Ceará*, de Têti, Ednardo e Rodger Rogério, lançado pela gravadora *Continental* no ano de 1973, presente na dissertação *O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará*, de Jordianne Moreira Guedes. Refletimos sobre os usos das capas de LPs, registros iconográficos que acompanham as canções, cuja produção, consumo e circulação carregam em si capacidades voltadas à aprendizagem e à construção do conhecimento histórico pelos estudantes.

Prosseguimos o debate com a canção *Conheço o Meu Lugar*, de Belchior, lançada em 1979 pela gravadora Warner, presente na dissertação “*Mas é do artista ser contraditório*”: *As construções identitárias de Antônio Carlos Belchior na indústria fonográfica brasileira (1971-1979)*, de Bruno Rodrigues Costa. Ao afirmar que não pertencia ao lugar dos esquecidos, à nação dos condenados, ao sertão dos ofendidos, Belchior rejeita esse lugar de subalternidade que lhe foi imposto por ser nordestino. Desse modo, discutimos com base na canção as possibilidades de atravessar a modernidade pelo olhar daqueles que foram (e são) marcados pela violência colonial.

Analisamos na sequência o videoclipe *Revelação*, de Raimundo Fagner, lançado no programa *Fantástico*, no ano de 1979, presente na dissertação *É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976 – 1981)*, de Stênio Ronald Mattos Rodrigues. Debates com base nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs, como os videoclipes são recursos didáticos importantes no Ensino de História por influenciarem os padrões comportamentais das sociedades. Desejamos que os estudantes se tornem agentes críticos no domínio desse tipo de linguagem em que estão presentes decisões tomadas pelos artistas e por empresas, sendo que estas últimas levam vantagem.

Concluimos o capítulo com o festival *Massafeira Livre*, que ocorreu no Teatro José de Alencar entre março de 1979 e outubro de 1980, incorporado à dissertação *No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)*, de Wagner José Silva de Castro. Relacionamos o Massafeira Livre com a Semana de Arte Moderna de 1922 para levantar discussões em torno da assimilação crítica, criativa e emancipadora da

modernidade pelas e a partir de histórias locais. Como parte integrante desta dissertação apresentamos um Guia Ilustrado no formato de Material de Apoio Didático para professores e estudantes de História do Ensino Médio.

REFERÊNCIAS

ABUD, Katia Maria. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. *Cedes*, Campinas, v. 25, n. 67, p. 309-317, set./dez. 2005.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDERSON, Perry. **Balço do neoliberalismo**. In.: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (org.) Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. In.: **Latin American Music Review**, Austin, v. 20, n. 2, 1999, p. 213-233.

BARCA, Isabel. Aula oficina: do projeto a avaliação. In.: OLIVEIRA, Thiago Augusto Divardim de (org.). **Pensamento histórico e consciência histórica**. Curitiba: W.A. Editores, 2018.

BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & perspectivas**, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018. pp. 25-26.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In.: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 189-190.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: Edusp, 2007.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular – BNCC, Ministério da Educação. – Brasília: MEC, versão aprovada pelo CNE, novembro de 2017.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, Lei nº 12.796, de 04 de abril de 2013, Ministério da Educação. – Brasília: MEC, SEB, 2010.

BRASIL. Parâmetros curriculares Nacionais – PCNs. Ministério da Educação – Brasília: MEC/SEF, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. Trad. Maurício Santana Dias. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? *In.*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (org.). **O Brasil republicano Vol. 2: O tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”**. *In.*: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 87-95.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. O que fazer com os universalismos ocidentais? **Analecta Política**, Vol. 7, Nº. 13, 2017, págs. 249-272.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus Editora, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CERRI, Luis Fernando. **Ensino de História e consciência histórica**. Implicações didáticas de uma discussão Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 80, pp 9-20.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. **Da cor ao corpo: a violência do racismo**. *In.*: SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 1-16.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference**. Princeton: Princeton UP, 2000.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, 2016.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

ELIAS, Norbert. **Mozart: A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FANON, Franz. **Os Condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. **Memória social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1992.

FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. “**Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...**”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: SECULT/CE, 2011, v.1. p. 332.

FICO, Carlos. **O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. pp. 29-60.

FRAGOSO, Fernanda Gomes. **Os lugares de mulheres negras em materiais didáticos de história da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo**. (Dissertação de Mestrado em Educação) – Universidade Estadual Paulista, 2017.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Paz e Terra; 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 42.^a edição.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 50.ed. revista. São Paulo: Global, 2005.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Negros no Ceará**. In: SOUZA, Simone de (Org.). Uma nova história do Ceará. 4. ed. ver. e atual. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

- GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- GOMES, André Luís. Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: "Na pancada do Ganzá" e os Fundos Villa-Lobos. **Signo**, Rio Grande do Sul, v. 39, n. 66, 2014, pp. 164-186.
- GONDIM, Zacarias. **Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará**. In: *Commemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz & Terra, 2009.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In.: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- MARTIN, Andrey Minin, Os suruí/aikewara e a guerrilha do Araguaia: memórias de uma história em movimento. **Trilhas da História**, Campo Grande, v. 10, n. 18, jan.-jul., ano 2020.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, v. 48, n. 48, pp. 187-224.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (org.). *História do Brasil republicano*. Vol. 3. Da democracia de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** Revista Brasileira de História, São Paulo, v.20, n.39, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.7, n.13, p.177-188, 1987.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. **Tempo, progresso e memória: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta.** Dissertação (Mestrado em História). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2006.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 28, 2018.

ORTIZ, Renato. **Revistando o tempo dos militares.** In.: REIS, Aarão; Ridenti, Marcelo; Sá, Rodrigo Patto. A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. São Paulo: Editora Zahar, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas.** São Paulo: Relógio d'Água, 1992.

PARANHOS, Adalberto. Música popular, políticas do corpo, mulher e sexualidade em tempos de ditadura no Brasil. **Testimonio: Revista de la Asociación de História Oral de la República Argentina**, v. 7, 2018, pp. 39-49.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo.** (Tese de Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, p. 88-114, 2018.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, LANGUE, Frederique. **Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais.** Porto Alegre: UFRGS, 2007.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder e classificação racial.** In.: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.) Epistemologias do Sul. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**, Ano 17, nº 37, 2002.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

REIS, José Carlos. Tempo, História e compressão narrativa em Paul Ricouer. **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, v. 12, n.1, p. 17-40, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSA, Lilian da. Celso Furtado, o golpe de 1964 e a ditadura militar. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 81, p. 63-83, abr. 2022.

RÜSEN, Jörn. **O livro didático ideal**. In: MARTINS, Estêvão; SCHMIDT, Maria Auxiliadora (Orgs.). Jörn Rüsen e o ensino de história. Curitiba: Ed. da UFPR, 2010. pp. 109-127.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ. Lilia Moritz. **Lendo e agenciando imagens**: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia e Antropologia*, Vol. 04, Nº 02, 2014, p. 391-432.

SCHWARCZ. Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende (org.). **Jörn Rüsen e o ensino de História**. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Jörn Rüsen e sua contribuição para a didática da História. *Intelligere*, **Revista de História Intelectual**, São Paulo, v. 3, n. 2, out.2017, pp. 60-76.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; CAINELLI, Marlene. **Ensinar história**. São Paulo: Scipione, 2004.

SEGATO, Rita. **O Édipo brasileiro**: a dupla negação de gênero e raça. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES**, São Paulo. n. 18, 2012.

SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova História do Ceará**. 4ª Edição. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

THOMSOM, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. **Os debates sobre memória e história:** alguns aspectos internacionais. *In.*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

TORRES, Nelson-Maldonado. **A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento.** Modernidade, império e colonialidade. *In.*: Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses [orgs.]. Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez, 2013. pp. 327-367.

VEIGA, Manuel. Achegas para um sarau de modinhas brasileiras. **Revista de Cultura da Bahia**, Salvador, v. 17, 1998, p. 77-122.

APÊNDICE

GUIA ILUSTRADO

HISTORIOGRAFIA, MÚSICA E DECOLONIALIDADE: POSSIBILIDADES NO ENSINO DE HISTÓRIA NO CEARÁ

Emílio Albuquerque Fernandes



PROFHISTÓRIA

MESTRADO PROFISSIONAL
EM ENSINO DE HISTÓRIA



APRESENTAÇÃO



Caros Professores e Estudantes,

Apresentamos este material no formato de Guia Ilustrado para a orientação de professores e estudantes do Ensino Médio. Temos o objetivo de levantar possibilidades dos usos da música como recurso didático em sala de aula para o Ensino de História no Ceará. Partimos de um debate teórico-metodológico com base na interlocução entre as discussões apresentadas pelas fontes (teses e dissertações fundamentadas majoritariamente em autores canônicos da História) e autores do Pensamento Pós-Colonial, Feminismos Interseccionais e Giro Decolonial propostos por esta pesquisa.

ÍNDICE



EIXO 1 – A Música na *Belle Époque*, Controle Social e Interseccionalidade

1. Transformações Urbanísticas; 2. Corpos Dissidentes; 3. Inserção da Modernidade.

EIXO 2 – A Música na *Era do Rádio*, Estado Novo e o Sistema-Mundo Moderno/Colonial

1. Identidade Nacional; Branqueamento Racial; Trabalhismo.

EIXO 3 – A Música na Ditadura Militar, Globalização e Transmodernidade

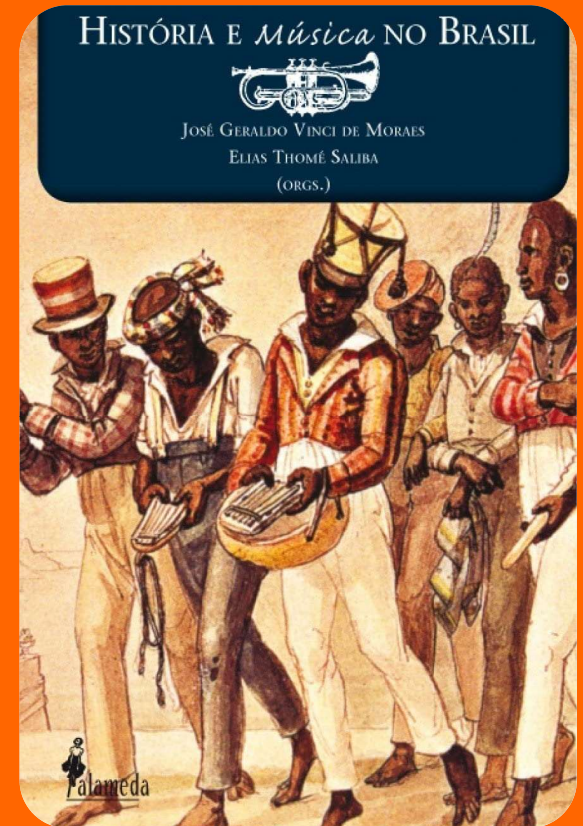
1. Dilemas entre Tradição e Modernidade; 2. Neoliberalismo. 3. Migrações.

METODOLOGIA

1. Levantamento de ideias iniciais que os estudantes possuem sobre os temas;
2. Apresentação dos temas por meio de questões suleadoras (orientadoras);
3. O documento assume a condição de **situação-problema**.



A(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, são elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão. Mas eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. Além disso, a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e também os arranjos de um dado documento sonoro contêm indicações fundamentais para compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo.



FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

De que maneira os corpos dissidentes são afetados pela modernidade/colonialidade?

- **FEMINISMOS INTERSECCIONAIS**
- **PENSAMENTO PÓS-COLONIAL**
- **GIRO DECOLONIAL**



“Defendo a efetividade da categoria de gênero como aparato conceitual crítico dos fundamentos epistêmicos da disciplina e da escrita da história, tais como a ‘irrelevância’ dos marcadores de sexo, de raça e classe social do sujeito da operação historiográfica, implícito nos critérios neutros, objetivos e universais da racionalidade”.

(OLIVEIRA, p. 2018, p. 104).



EIXO 1 - A MÚSICA NA *BELLE ÉPOQUE*, CONTROLE SOCIAL E INTERSECCIONALIDADE

1. Como a música auxilia na compreensão das implicações da inserção da modernidade nos corpos dissidentes?
2. De que modo o conceito de interseccionalidade pode ser operado no Ensino de História?



Ensinando
a transgredir

bell hooks

A educação
como prática
da liberdade

WMF



INTERSECCIONALIDADE

Questões de identidade como gênero, raça, classe, localização geográfica ou mesmo sexualidade não afetam uma pessoa separadamente. Ao contrário: combinam-se de diferentes formas, gerando diversas desigualdades (ou vantagens).



Medroso de Amor (Alberto Nepomuceno), Op. 17 n.º1. Código | AN8.15. Voz, Piano; Autor do texto: Juvenal Galeno, 1894.

<https://www.youtube.com/watch?v=ntwquNrTc9Q>

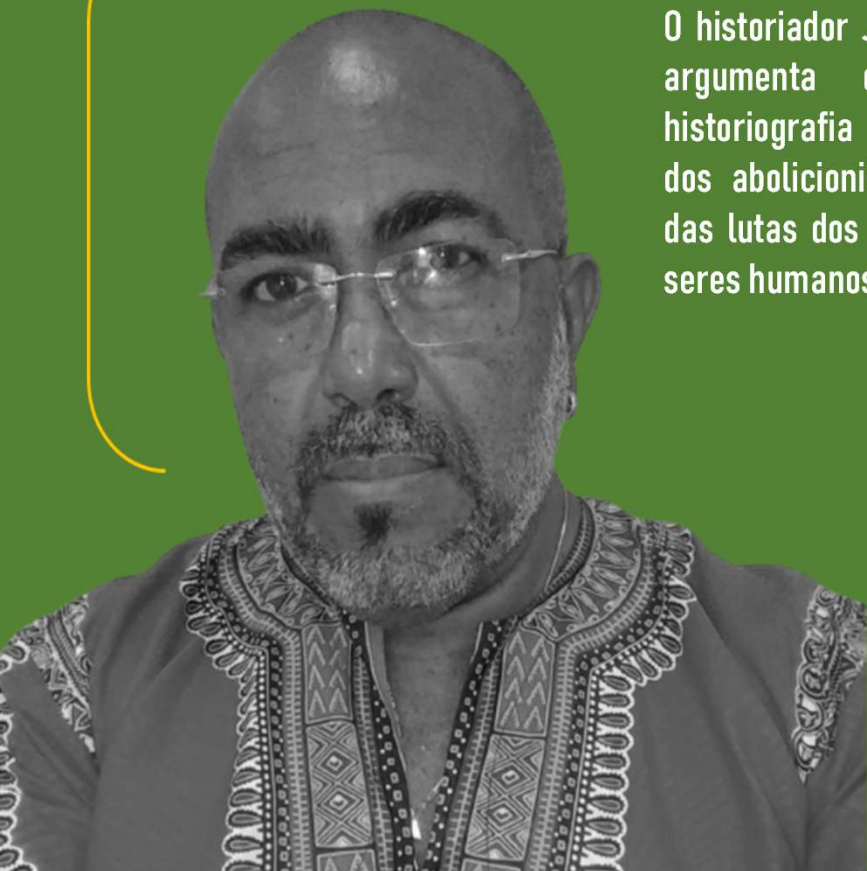


MEDROSO DE AMOR

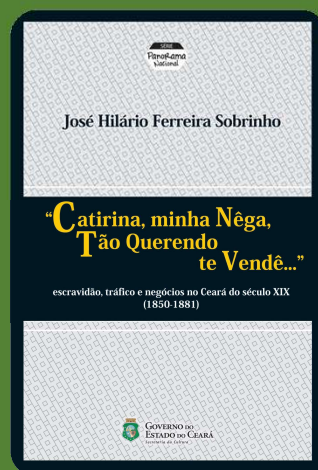
Moreninha, não sorrias.
Com meiguice, com ternura
Não sorrias com meiguice
Este riso de candura
Não desfolhes, não sorrias
Que eu tenho medo de amores
Que só trazem desventuras.

Moreninha! Não me fites
Como agora, apaixonada
Não me fites como agora, moreninha
Este olhar toda enlevada
Não desprendas, não me fites
Pois assim derramas fogo
Em minha alma regelada.

Moreninha! Moreninha, vai-te embora
Com teus encantos maltratas
Moreninha, vai-te embora
Eu fui mártir das ingratas
Quando amei. Oh, vai-te embora!
Hoje fujo das mulheres
Pois fui mártir das ingratas.



O historiador José Hilário Ferreira Sobrinho argumenta que durante décadas a historiografia privilegiou o protagonismo dos abolicionistas brancos em detrimento das lutas dos negros contra o comércio de seres humanos.



ALBERTO NEPOMUCENO E A *GERAÇÃO DE 1870*

Para a *Geração de 1870*, raça era um conceito fundamental, mas existiam diferenças essenciais entre elas que seriam superadas apenas com o progresso, ou seja, pela inclusão da experiência local europeia como modelo normativo.

Na prática, a Geração de 1870 construiu os alicerces, agora em bases republicanas, para a subcidadania dos negros, racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas. Na canção *Medroso de Amor* essas violências estão disfarçadas e legitimam as relações assimétricas de poder do grupo dominante.

A Cozinheira

Consente atiçar teu fogo,
Quero fazer labareda:
Não consentes?...Até logo...
Arreda, morena, arreda.

Arreda! Passar desejo
Em busca de outro fogão,
Visto que não agüentas
O calor deste tição.

Se tens fogão estragado
Não fui eu que o estragou;
Queixa-te do desleixado
Que teu fogo abandonou.

Gosto de fogão de barro!
Prefiro-o à fogão de ferro...
E quando co'algúem me esbarro
Faço o fogo e.. dou um berro!

Aprende, que o fogo medra
Como se fosse um vulcão:
Applica carvão de pedra
Que é melhor do que tição.

A cozinheira (Raimundo Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108134, 1907-1912. 78rpm.

<https://www.youtube.com/watch?v=8DhrBLj1J2Y>



Levada de Ganzá - Acentuações

<https://www.youtube.com/watch?v=J11t0FNcz2I>

O instrumento é executado ao chacoalhar. O percussionista segura o ganzá horizontalmente com uma ou ambas as mãos e o agita para a frente e para trás. Com pequenos movimentos giratórios, o músico é capaz de controlar a maneira como os grãos caem dentro do tubo, permitindo a variação de intensidade de acordo com os tempos fortes e fracos do ritmo. O som é próximo a pulsos de ruído branco com curta duração e intensidade variável.



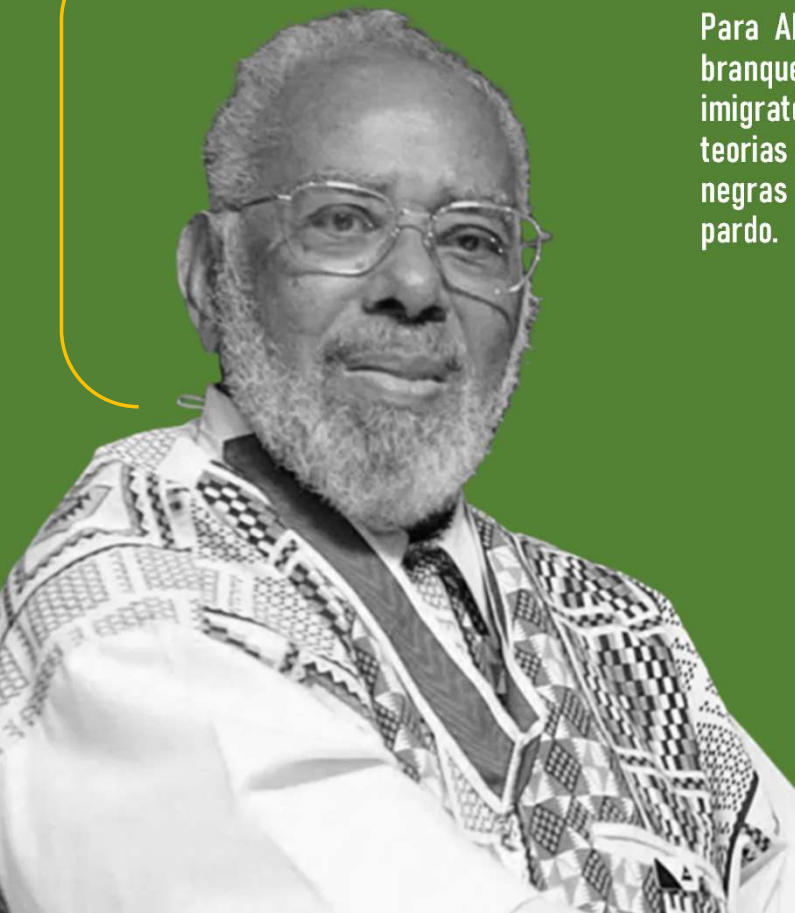
MULHERES NEGRAS E A RELAÇÃO COM O TRABALHO DOMÉSTICO NO BRASIL.

A herança escravagista e patriarcalista se perpetua na tentativa de tratar os corpos de mulheres de cor que trabalhavam com serviços domésticos como mero instrumento de prazer sexual. Nessa transição do regime de escravidão ao trabalho remunerado não houve nenhuma política no sentido de romper com a ideia de inferioridade do trabalho doméstico e nem o reconhecimento dos direitos sociais daqueles que o exerciam (em sua maioria mulheres negras).

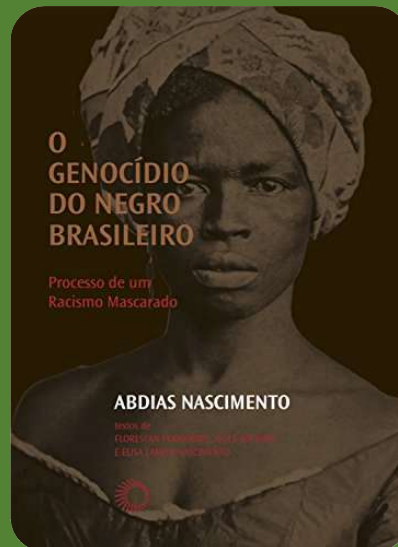
BANDA DE MÚSICA DO CORPO POLICIAL DO CEARÁ (1879)



Esta fotografia nos apresenta possibilidades de leitura, dentre as quais o levantamento de questões sobre a condição dos descendentes de negros e indígenas cearenses e a política de branqueamento no período que antecede à abolição. As bandas policiais militares instauradas a partir da primeira metade do século XIX permitiam uma maior mobilidade social, sobretudo na longa estiagem de 1877-1879, período em que se acentuou a falta de emprego e a degradação das condições da vida no sertão. Nos livros de assentamentos consultados pela autora, a maioria dos integrantes eram registrados como pretos e pardos, na situação de trabalhadores livres ou escravizados.



Para Abdias do Nascimento, o genocídio por branqueamento se expressava nas políticas migratórias brasileiras, embasadas em teorias eugenistas, e no estupro de mulheres negras e indígenas, onde surgiu o limbo do pardo.



Quem é pardo no IBGE?

O manual do IBGE define o significado atribuído ao termo como pessoas com uma mistura de cores de pele, seja essa miscigenação mulata (descendentes de brancos e negros), cabocla (descendentes de brancos e ameríndios), cafuza (descendentes de negros e indígenas) ou mestiça. Isso significa que existem pessoas pardas que não são lidas como negras. Nem todo pardo é negro. A identidade racial brasileira é por marca! @descolonize.educa

GONDIM, Zacarias. **Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará.** Comemorando o Tricentenário do Ceará. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

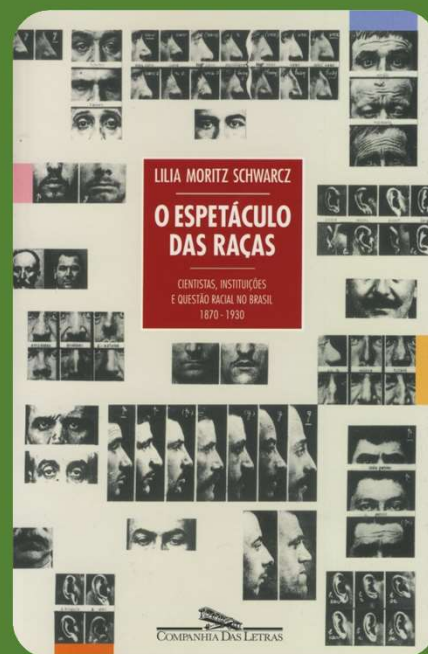
“Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito sui generis a introdução da colônia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um país de tanto futuro. Assim como existem diferentes raças, com índoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua música etc.etc., tem uma feição especial, de acordo com os seus caracteres”.



ZACARIAS GONDIM E A ESCOLA TROPICALISTA

Os trechos do ensaio sugerem que Zacarias Gondim estava alinhado a ideias de autores como Nina Rodrigues. A *Escola Tropicalista*, capitaneada por Nina Rodrigues e por outros bacharéis da Faculdade de Medicina da Bahia, dedicava-se à pesquisa das doenças tropicais que acometiam as populações pobres do país, sobretudo os negros escravizados. Segundo a historiadora Lilia Schwarcz, eles concluíram que a herança racial não era apenas chave para a predisposição a certas doenças, mas que os africanos e os povos miscigenados eram também mais predispostos à criminalidade.

Desse modo, eram adeptos do darwinismo social, do suposto que existiria entre as raças uma diferença imensa, essencial, ontológica, e que, por isso, a mestiçagem existente no Brasil geraria um país fracassado. A raça, ou melhor, a mistura delas explicaria não apenas a criminalidade, mas a loucura e a degeneração



EIXO 2 - A MÚSICA NA *ERA DO RÁDIO*, ESTADO NOVO E O SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL

1. Como a diferença colonial se manifesta na construção das nossas identidades por meio das novas tecnologias de difusão?
2. De que modo o conceito de sistema-mundo moderno/colonial pode ser operado no Ensino de História?



SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL

O sistema-mundo moderno/colonial denuncia o lado mais obscuro da modernidade, que teve como ponto constitutivo a invasão do continente americano. Mignolo se baseia no pressuposto de que a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, bem como a hierarquia étnico-racial das populações formadas historicamente durante os séculos de expansão colonial europeia não foi transformada de forma substancial com o fim dos colonialismos e a formação dos estados-nações nas periferias.



Bate o Bumbo, Sinfrônio (Humberto Teixeira)

Ai, meu irmão

Bate o zabumba como bate o coração

Ai, meu irmão

Tem jeito não, este ano entrou o baião

Bate o bumbo, Sinfrônio

Bate o bumbo, Sinfrônio

Bate o bumbo pra chamar o pessoal

Bate o bumbo, Sinfrônio

Bate o bumbo, Sinfrônio

Bate o bumbo que eu garanto o berimbau

Bate o bumbo, Sinfrônio

Bate o bumbo, Sinfrônio

Na sanfona vai o César e o Lourival

Bate o bumbo, este bum-bum-bum

É baião no Carnaval

Ai, meu irmão

Bate o zabumba como bate o coração

Ai, meu irmão

Tem jeito não, este ano entrou o baião

Aviso aos Navegantes. Direção de Watson Macedo; Chanchada Carnavalesca; Música de Aloysio Vianna; Direção Musical de Lindolfo Gaya; Companhia Produtora: Atlântida: Rio de Janeiro, 1950.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zui696YIImw>



O racismo brasileiro se manifestava nas novas tecnologias de difusão por meio do mito da democracia racial, dado que o mercado, apoiado pelo regime estadonovista, subordinava as culturas periféricas ao perfil das audiências da branquitude do Sudeste. Em *Aviso aos Navegantes*, o baião intitulado *Bate o Bumbo*, Sinfrônio mantém somente as suas características musicais de origem: o uso do modo mixolídio, muito comum também no frevo. O deslocamento do ritmo do baião dos movimentos coreográficos e da maneira de cantar era uma tentativa de criar um consumo de forma que o estigma preconceituoso fosse amortecido.



O CINEMA NO ESTADO NOVO

O governo financiou o cinema brasileiro, mas em troca reivindicava que ele desempenhasse um papel ativo e protetor da atividade cultural brasileira para fazer frente ao cinema estadunidense. Nesse contexto, surgiram a Vera Cruz e Atlântida, dois estúdios que dominaram o país entre as décadas de 1940 e 1960. A produtora carioca Atlântida Cinematográfica descobriu nas chanchadas carnavalescas um grande negócio, capaz de fazer muito sucesso entre a audiência brasileira. Para Getúlio Vargas, o cinema, que tinha o dever de educar os analfabetos, seria um livro de imagens luminosas no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderiam a amar o país.



De Música..., O Estado, Fortaleza: 22 Fev 1941, p.7.

De Música..., O Estado, Fortaleza: 28 Fev 1941, p.7.

“Assim, toda e qualquer música cuja técnica seja equivalente aos detestáveis versos escritos no estilo da gíria, não devem ser difundidas, sobre pretexto nenhum. (...) Uma das inovações do Estado Novo, no Brasil, foi a criação do Departamento de Cultura, Divulgação e Propaganda. Esse Departamento foi criado e destinado a censura e moralização dos diversos meios de difusão artística entre nós. Nunca, como agora, tomou tanto incremento o interesse oficial pela educação artística do povo. A estrada da Arte, no Brasil, começa a ser palmilhada com energia, com entusiasmo e, sobretudo, com patriotismo. De qualquer forma e por todos os meios, devemos trabalhar uma música de caráter puramente, nacional. É uma questão de honestidade. É uma questão de integridade.

Costumo dar razão a quem tem. Efetivamente. As novas composições populares começam a tomar outro ramo, criado pela censura, sem, contudo, perderem o seu cunho característico. E com a continuação, poderão chegar a ser um poderoso meio de reeducação das massas, uma vez que, graças a esse órgão revisor de todas as publicações, estão sendo difundidas sob aspectos diferentes. Grifo no original”.

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA - DIP

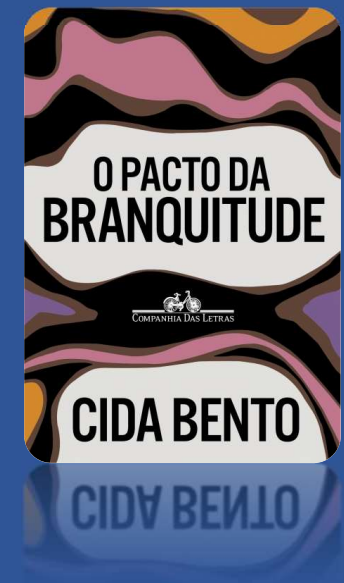


A READEQUAÇÃO DO SAMBA PARA CONSUMO DA BRANQUITUDE

O projeto regionalista-tradicionalista freyriano e o centralista-modernizador varguista apresentavam pontos de convergência, posto que o regime investia em uma suposta atualização das tradições. Na verdade, esse movimento ocultava os interesses de readequação do gênero para o consumo da branquitude. Isto aconteceu com o baião, como mencionado anteriormente, e com o samba. Acabaram as rodas, as danças, os temas considerados subversivos e prevaleceu o culto ao trabalho.

O que é branquitude?

A branquitude é uma racialidade construída sócio-historicamente como uma ficção de superioridade, que produz e legitima a violência racial contra grupos sociais não-brancos e beneficia os brancos dando a eles privilégios materiais e simbólicos.



Adeus, Praia de Iracema
Adeus, adeus,
Só o nome ficou
Adeus praia de Iracema
Praia dos amores
Que o mar carregou
(x2)

Quando a lua te procura
Também sente saudades
Do tempo que passou
De um casal apaixonado
Entre beijos e abraços, que tanta coisa jurou
Mas a causa do fracasso
Foi o mar enciumado
Que da praia se vingou

Adeus, adeus,
Só o nome ficou
Adeus praia de Iracema
Praia dos amores
Que o mar carregou
(x2)

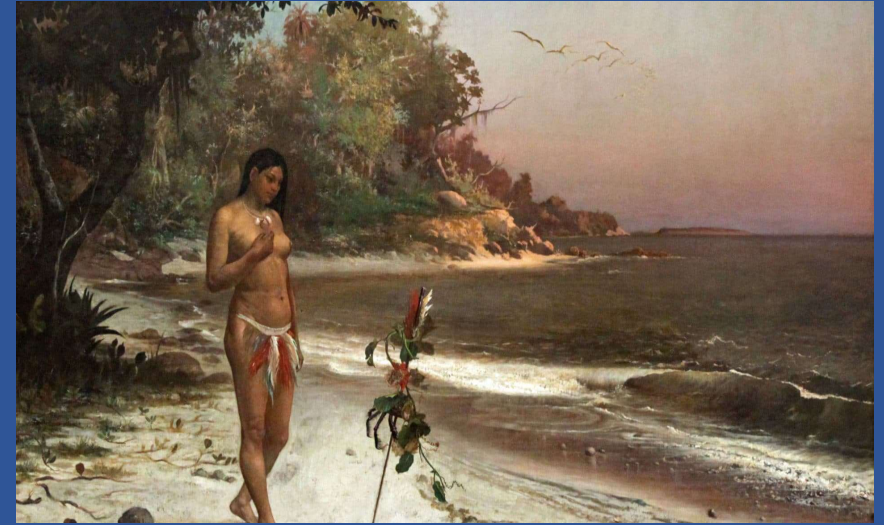
**Praia de Iracema (Luiz Assunção). Gravação Extraída de Acetato.
Fortaleza: Arquivo Nirez.**

<https://www.youtube.com/watch?v=XTovagAmbm4>



MITO FUNDADOR DO CEARÁ

Lauro Maia consolidou a ideia de mito fundador cearense ligado ao romance indianista *Iracema*, de José de Alencar, onde a identidade nacional era marcada pela mestiçagem, ou seja, pelo fruto da relação assimétrica entre o branco colonizador de um paraíso litorâneo e a indígena que gerou Moacir, o primeiro cearense.



ESTADO NOVO E A APROPRIAÇÃO DO CARNAVAL

Houve um esforço sistemático do regime estadonovista de disseminar canções carnavalescas nas emissoras de rádio por todo o país com o propósito de conquistar o interesse da branquitude, o que dava a falsa impressão de conciliação das diferentes identidades. As identidades negociadas são justamente aquelas que dão vantagens subjetivas e, conseqüentemente, materiais às pessoas brancas, embora sejam em alguns momentos parcialmente subvertidas.

EIXO 3- A MÚSICA NA DITADURA MILITAR, GLOBALIZAÇÃO E TRANSMODERNIDADE

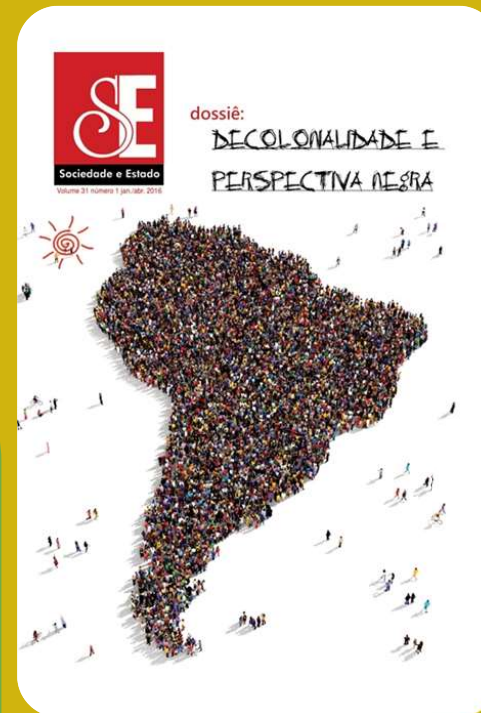
1 – Como os alunos podem reconhecer as assimetrias culturais impostas pela colonialidade por meio da música?

2 – De que modo o conceito de transmodernidade pode ser operado no Ensino de História?



TRANSMODERNIDADE

Transmodernidade indica todos os aspectos que se situam "além" (e também, cronologicamente, "anteriores") das estruturas valorizadas pela cultura euro-americana moderna, e que atualmente estão em vigor nas grandes culturas universais não europeias e foram se movendo em direção a uma utopia pluriversal.





EDNARDO



ROGÉRIO



TÉTTY

MEU CORPO MINHA EMBALAGEM TODO GASTO NA VIAGEM
- PESSOAL DO CEARÁ (Ednardo; Tétty, Rogério). São
Paulo: Continental, 1973, SLP 10.094.



O CONSUMO DE MÚSICA E A COLONIALIDADE

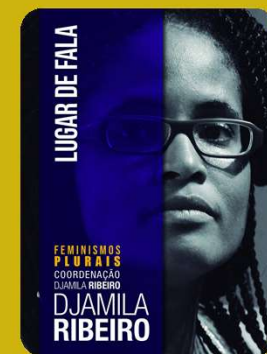
Atualmente a participação do streaming nas receitas totais do mercado de música gravada atingiu 83% em 2020, com um crescimento de 13,4% em relação ao ano anterior. A receita gerada pelo streaming foi de impressionantes US\$10,1 bilhões em 2020, frente a US\$8,9 bilhões em 2019. A América Latina manteve sua posição como a região de maior crescimento (15,9%), entretanto a colonialidade incide na forma como as plataformas de streaming beneficiam os artistas do Norte global por meio dos algoritmos.



A intenção do Pessoal do Ceará com a capa do LP era de associar o ponto a ponto da renda à teia de relações que atravessam tradição e modernidade e formam uma cultura híbrida

O QUE É LUGAR DE FALA?

O lugar de fala traz, na sua essência, a consciência do papel do indivíduo nas lutas, criando uma lucidez de quando você é o protagonista ou coadjuvante no cenário de discussão. Não há silenciamento de vozes, na verdade é justamente nesse ponto que queremos avançar. Traz uma liberdade para cada grupo se reconhecer e entender em qual espaço se encontra conforme o processo de organização e falar com propriedade a partir dele.



Conheço o meu lugar
O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar
A vida comovida
Inteira e livre e triunfante?

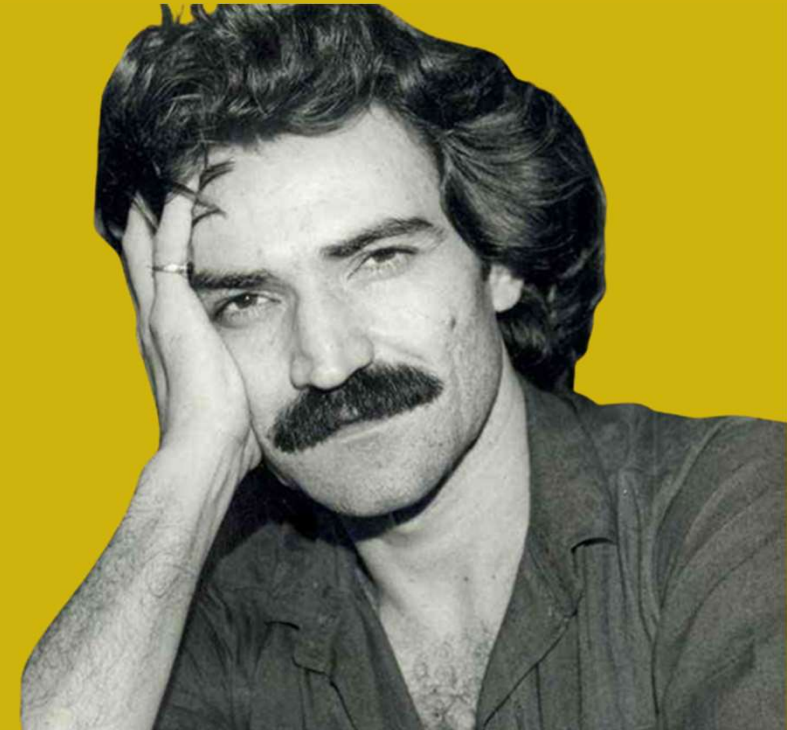
O que é que eu posso fazer
Com a minha juventude
Quando a máxima saúde hoje
É pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer
Um simples cantador das coisas do porão?
Deus fez os cães da rua pra morder vocês
Que sob a luz da lua
Os tratam como gente - é claro! - aos pontapés

Era uma vez um homem e o seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei
Que vou ouvir a mesma história porca
Não há motivo para festa: Ora esta!
Eu não sei rir à toa!
Fique você com a mente positiva
Que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
Pois sou uma pessoa
Esta é minha canoa: Eu nela embarco
Eu sou pessoa!
A palavra pessoa hoje não soa bem
Pouco me importa!

Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
Não sou da nação dos condenados!
Não sou do sertão dos ofendidos!
Você sabe bem: Conheço o meu lugar!

Conheço o meu lugar (Belchior). Rio de Janeiro:
Warner Music Group - WMG, 1979. LP Era uma
Vez um Homem e Seu Tempo.
<https://www.youtube.com/watch?v=QjrakcM3Y8c>



O RETORNO DO RECALCADO

As eleições de 2022 reacenderam questões latentes que atingiam o cotidiano dos habitantes da região Nordeste com força na Ditadura Militar. Discursos racistas e classistas estouraram nas redes sociais após a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A antropóloga argentina Rita Segato fala que a colonialidade se relaciona a um regime de temporalidade no qual o passado colonial se mantém como latência sempre prestes a irromper no presente, ou melhor, pode ser acionado como uma espécie de retorno do recalcado ou de tudo aquilo que queremos silenciar e esquecer porque julgamos ter superado com a saída da condição de colonizados para a de cidadãos dos estados-nações emancipados, mas que se manifesta inadvertidamente com força e violência redobradas.



“NORDESTE É UMA FICÇÃO, NORDESTE NUNCA HOUE!”

Ao afirmar que não pertencia ao lugar dos esquecidos, à nação dos condenados, ao sertão dos ofendidos, Belchior rejeita esse lugar de subalternidade que lhe foi imposto por ser nordestino. A construção de estereótipos deve ser compreendida na chave do eurocentrismo, tendo em vista que todos que não se enquadram no padrão de corpos e de referências da cultura hegemônica geopoliticamente situada no Norte global, são vistos como atrasados e inferiores.



Revelação

Um dia vestido

De saudade viva

Faz ressuscitar

Casas mal vividas

Camas repartidas

Faz se revelar

Quando a gente tenta

De toda maneira

Dele se guardar

Sentimento ilhado

Morto, amordaçado

Volta a incomodar

REVELAÇÃO (Raimundo Fagner). Videoclipe. Rio de Janeiro: Programa Fantástico, 1979.
<https://www.youtube.com/watch?v=h00bwrHXyCO>



VIDEOCLIPES

Ainda hoje os videoclipes são peças publicitárias importantes para a divulgação do trabalho de artistas do ramo da música. Com a expansão da internet, a televisão perdeu o monopólio da produção e difusão dos videoclipes, mas as camadas periféricas ainda encontram restrições para o seu consumo. Os Beatles foram os pioneiros a usar essa conjugação de elementos visuais e sonoros.



A alteridade negada, sempre latente, indica a existência insuspeita de culturas que renascem lentamente como chamas de carvão então enterradas no mar de cinzas centenárias do colonialismo. As camadas médias e periféricas, constituídas majoritariamente de pessoas não-brancas, eram destituídas de autoridade epistêmica, como demonstra Raimundo Fagner em entrevistas sobre a recepção de seu LP Quem Viver Chorar.



A relação da rede Globo com os videoclipes foi impulsionada pelo sucesso das trilhas sonoras de telenovelas. Nesse sentido, a produção de videoclipes envolvia negociações entre setores diversos, predominando as decisões do lado mais poderoso conforme as leis de mercado, ou seja, da rede televisiva. Em consequência do lançamento dos videoclipes, os artistas tiveram que investir mais na construção de sua imagem, o que atualmente eles desenvolvem em redes sociais, tais como o Instagram. Homens brancos, heterossexuais e cisgêneros tinham uma grande audiência, seguidos de mulheres brancas, heterossexuais e cisgêneros.

LP MASSAFEIRA (VÁRIOS). RIO DE JANEIRO: EPIC CBS, 1980. LP DUPLO





Segundo Aníbal Quijano, s consequências da globalização incidem sobre a América Latina de forma articulada:

- 1) a colonialidade do poder, isto é, a ideia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social;
- 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social;
- 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica;
- 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.



PATATIVA DO ASSARÉ

“Eu sou filho do Brasil e meu nome é Ceará”.



A narrativa vencedora sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 reforça a centralidade de São Paulo na história do Brasil do ponto de vista da cultura e da intelectualidade. O festival Massafeira Livre surgiu como um contraponto às referências hegemônicas de país que o Sudeste elaborava.