

AINDA SOBRE A ARTE QUE CHAMAMOS POPULAR

Claudinei Roberto da Silva¹

RESUMO

É possível que o interesse sobre as manifestações simbólicas dos grupos sociais historicamente marginalizados ganhe o destaque atual como uma consequência do surgimento e da radicalização de processos, que, promovidos por esses mesmos grupos, tornam possível o aprofundamento das noções de democracia nas sociedades onde atuam.

Palavras-chave: Arte; Arte popular; História, descolonização; Empoderamento.

ABSTRACT

Interest in the symbolic expressions of historically marginalised social groups may be increasing due to the emergence and radicalisation of processes driven by these groups, which make it possible to deepen notions of democracy in the societies in which they operate.

Keywords: Art; Popular art; History; Decolonization; Empowerment.

As manifestações artísticas que pertencem ao universo do que convenimos chamar de “arte popular” têm despertado crescente interesse por parte dos agentes geralmente responsáveis pela circulação dessa e de outras produções artísticas e culturais.

Há algum tempo multiplicam-se as exposições e os eventos que têm dado visibilidade aos seus autores e, igualmente, à academia, em geral refrataria na consideração dessas matrizes, mas que vem gradativamente se dedicando à construção de conhecimento crítico sobre elas, e não só no âmbito que mais especificamente corresponde aos domínios das ciências antropológica e sociológica.

Logicamente, essas expressões nunca estiveram alienadas do interesse daquelas comunidades e indivíduos responsáveis pela sua realização,

¹ Claudinei Roberto da Silva nasceu em 1963 na cidade de São Paulo, onde vive e trabalha. Curador, artista visual e educador, é graduado em Arte-Educação pelo Departamento de Arte da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

que fazem uso delas e que com elas convivem, já que são a própria manifestação da sua subjetividade e reflete até mesmo sua forma de organização social.

Mas esse interesse e a atenção que ele mobiliza agora extrapolam o território original do fenômeno e alcançam o contingente do público frequentador dos espaços que geralmente, de modo colonial e arbitrariamente ou não, pretendem avaliar a produção artística por meio das suas instituições, dos museus e de seus congêneres, das galerias e de seus similares, e também, como foi sugerido, das instituições de ensino, notadamente as de ensino superior e formal.

É verdade que, entre nós, a genealogia do interesse sobre essas expressões já estava presente desde, pelo menos, a primeira metade do século XX, remontando a períodos especialmente importantes na história da cultura e da política republicana brasileira. Essa foi definitivamente marcada pela atuação de Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954), político brasileiro de maior relevância daquele momento. Vargas foi peça central nos processos que desencadeou, especialmente no seu período autoritário, que vai do golpe que o leva ao poder em 1937, até sua deposição em 1945, período conhecido como “Estado Novo”, o qual vai deixar marcas indeléveis, deletérias ou não, na sociedade e na história republicana do país.

O Estado Novo instituiu autoritariamente, como é praxe em regimes desse viés, novas proposições políticas e a revisão dos conceitos de cultura e raça, em favor de um projeto nacionalista que afirmasse uma identidade nacional concomitantemente a uma ideologia trabalhista.

Desse momento são simbólicos eventos como o “I Congresso de Arte Afro-brasileira”, de 1934, organizado em Recife pelo sociólogo, antropólogo e professor pernambucano Gilberto de Mello Freyre (1900-1987), que, aliás, um ano antes havia publicado a obra seminal mas controversa *Casa Grande & Senzala*. Já a “Missão de Pesquisa Folclórica” foi coordenada pelo polivalente escritor paulistano Mário de Andrade (1893-1945), maior nome do movimento modernista de São Paulo. Em 1938, quando era Secretário de Cultura da cidade São Paulo, ele dirige, desde São Paulo, a expedição que prospectou elementos das culturas tradicionais do Nordeste e do Norte do país, coligindo um riquíssimo acervo hoje conservado e pesquisado na Biblioteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (CCSP), que também se constitui como um marco do incipiente interesse das elites, inclusive a política, pelas manifestações culturais originais, periféricas, proletárias e camponesas do povo brasileiro.

Em chave descolonizada e, possivelmente, contra-hegemônica, podemos retroagir no tempo e ressaltar a atuação e militância pioneira de Manoel

Raimundo Querino (1851-1923), polímata negro e baiano de Santo Amaro da Purificação. Antes do interesse e atuação dos modernistas de São Paulo pela cultura popular, já empreendia pesquisas que resultaram nas obras: *Artistas baianos (Indicações biográficas)*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1909; *As artes na Bahia (Escorço de uma contribuição histórica)*, Oficina do Diário da Bahia, Salvador, 1913; e, ainda, *O colono preto como fator de civilização brasileira*, de 1918. Foi essa contribuição à cultura afro-diaspórica que fez dele o personagem central da ficção *Tenda dos milagres*, escrita pelo baiano Jorge Amado (1912-2001) em 1969. No romance, o autor narra a epopeia do personagem Pedro Archanjo, mestiço e pobre, bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, que se converte em estudioso para narrar a história e os costumes do seu povo e se torna, por isso, alvo da comunidade acadêmica eugenista daquela instituição – a eugenia, aliás, pseudociência que tem base na distorção das teses contidas na obra clássica de Charles Darwin (1809-1882), *A origem das espécies*, de 1859.

Essas distorções deram origem às bases teóricas jurídicas, biológicas e médicas que pretenderam (e ainda hoje persistem) afirmar a superioridade dos brancos sobre todos os demais grupos não brancos. Essas teses ganharam entusiasmada adesão das elites brasileiras na primeira metade do século XX, constituindo uma espécie de política de Estado naquele momento da história, em que se advogava que o “problema” do negro seria resolvido com sua extinção – não pela violência, mas pela gradativa mestiçagem que branquearia a população. Nas artes, o símbolo maior dessa política é a obra *Redenção de cã*, de 1895, de Modesto Brocos (1852-1936), do espanhol radicado no Brasil e professor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Manoel Raimundo Querino foi, não por acaso, um abolicionista, professor e agitador social, além de um dos fundadores da Liga Operária Baiana e do Partido Operário local. Existem nele uma coincidência e uma convergência de interesses que, coerentemente, confirmam uma sensibilidade interseccional, isto é, as consciências de classe e raça, que não alienam nem compartimentam as múltiplas dimensões de sua humanidade, e, através disso, orientam e coordenam sua atuação.

Querino confirma que a emergência de certos saberes caminha em conformidade com os avanços sociais possíveis de serem alcançados por aqueles a quem interessa a circulação de determinada produção intelectual e simbólica.

Os termos “*naïf*”, “primitiva” ou “popular” e “ingênua”, designações, aliás, no mínimo, controversas, que denotam certos preconceitos arraigados e, quem sabe, aporofobia, aversão aos pobres, já que essa produção

artística está geralmente associada àqueles que atuam na base da pirâmide social. Contudo, o interesse por essas expressões culturais manteve-se e, de maneira episódica, se renovava. Algumas das importantes iniciativas que introduziam essa produção no centro das narrativas sobre a arte brasileira organizadas foram favorecidas por contextos políticos que tornaram palatáveis essas projeções.

Como no caso Estado Novo, na década de 1930, trinta anos depois, por exemplo, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, o mesmo interesse se manifesta, igualmente revestido de conteúdo político que atende a interesses de grupos sociais distintos, às vezes de viés nacionalistas e anti-imperialista.

Havia, por parte de uma intelectualidade que se queria revolucionária, uma apropriação voluntária de signos e símbolos da cultura dita “popular”, proletária e camponesa, em favor de um projeto estético-ético, político e econômico que tivesse alcance nacional e que promovesse mudanças estruturais, como a Reforma Agrária, e tivesse, como consequência, a emancipação dos grupos historicamente oprimidos.

Aqui, nos anos 1960, alguns artistas fundadores e aderentes do movimento denominado “Nova figuração” ou “Pop Art”, e autores(as) diretores(a) e atores e atrizes do teatro, do cinema, da música e da literatura aproximaram-se desse universo popular e, com maior ou menor sinceridade e zelo, obtiveram maior ou menor êxito, executando projetos e obras que emulavam ou eram inspirados na estética entendida como popular. Mas, ainda uma vez, muito raramente nesses casos o protagonismo dos autores originais foi considerado e estimulado, e a eles poucas vezes foram reconhecidos os créditos.

Existe, entre nós, certa recorrência nesse expediente, já que o mesmo viés de pretensão nacionalista foi observado quando se procurou promover, no século XIX, durante a vigência Segundo Império, uma projeção romântica do indígena que aqui vivia.

O que é de interesse notar é que o negro, então escravizado, foi preterido pelos autores do Romantismo em favor do indígena caracterizado como arcaico, ingênuo, mas valente e leal, numa palavra, mítico e convenientemente convertido em “bom selvagem”.

O indianismo, movimento romântico, principalmente literário, que foi o resultado dessa opção, teve seu auge entre 1840 e 1860. O baiano Castro Alves (1847-1871), que privilegia em sua obra o negro escravizado, é uma audaciosa exceção do Romantismo no Brasil.

Apesar disso, o negro escravizado e espoliado de sua humanidade e o indígena massacrado e exposto ao genocídio continuarão, através da história, buscando de maneira ativa e rebelde os meios para protagonizar sua

emancipação política, econômica e cultural e, como consequência, projetar efetivamente no centro da história da arte as suas produções simbólicas.

Ainda no século XIX, José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), pintor paulista, nascido em Itu, consagra, no capítulo mais impactante da sua profícua produção plástica, a inédita figura do caipira, personagem surgido num interior de São Paulo até ali rústico e escassamente habitado.

O perfil desse personagem é apresentado em detalhe no capítulo IV: Os Brasis na História, da obra de Darcy Ribeiro *O povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

O caipira apresentado por Almeida Junior carrega os traços da rusticidade do meio em que vivia, e por meio de algumas de suas obras é possível prospectar, com minúcias de arqueólogo, esse modo de vida que, sob certa perspectiva, é sim rústico e desafiador, mas à luz da grave crise climática que enfrentamos é, igualmente, ecologicamente correto.

Em Almeida Junior, que tem a obra salvaguardada em museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, esses personagens são plenos de uma rica vida interior e, não raro, são apresentados em atitudes meditativas, ou em atividades que sugerem uma vida equilibrada entre o trabalho e o lazer. Nisso eles contrariam outras fabulações que os querem indolentes e ignorantes, representando por isso um entrave ao progresso.

Nas narrativas que, de tempos em tempos, tentaram engendrar símbolos de uma possível nacionalidade brasileira, esse caipira, em algum momento idealizado, foi também pleiteado.

De volta ao século XX, e já naquele momento em que o Modernismo de São Paulo adquiria aspecto social, a ditadura do Estado Novo de Vargas convocava artistas e intelectuais para aderirem, não sem coação, ao nacionalismo e ao trabalhismo, como Candido Portinari (1903-1962), pintor paulista nascido na cidade de Brodowski. Portinari, figura central desse Modernismo paulista, apresenta, em obras importantes, um negro e um mestiço, figuras também constituídas como totêmicas, arcaicas e míticas, pertencentes ao panteão de semideuses que servem de projeção simbólica de um ideal de nação e progresso burguês lastreado na exploração oligárquica da terra através dos latifúndios e dos monocultivos do Brasil, e, no caso em pauta, da devastação de parte considerável da Mata Atlântica para exploração do plantio do café em São Paulo.

Aqui vale a pena abrir um parêntese para observar como, em certa história de arte brasileira, essas figuras prototípicas foram colocadas em

contextos em que a exploração irresponsável da floresta e de seus recursos foi o tema, não raramente involuntário, em obras que se tornaram centrais a essa história de arte.

É o caso evidente da extraordinária pintura *Derrubador brasileiro*, de Almeida Junior, realizada em 1899, presente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, e também das importantes obras de Candido Portinari: *Lavrador de café*, realizada em 1934 e que pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo; e *Mestiço*, também de 1934, obra que pode ser visitada na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em todas essas obras, a floresta derrubada é pano de fundo da narrativa, que afirma que ela é um entrave para o progresso, e aqueles ocupados em pô-la abaixo são, por isso, arautos de um novo e próspero tempo – claro que não para aqueles que são encarregados de derrubar as florestas, mas para aqueles que vão se apropriar dos campos aptos ao cultivo que dessa forma surgem.

O resultado desse tipo de exploração da terra é a sua exaustão. Explorada até o limite, a floresta se converte numa espécie de savana, na qual a paisagem se apresenta na forma de um campo dominado por erva rasteira, onde aqui e ali surge uma árvore isolada num morro em formato de meia laranja. Essa paisagem foi muito representada por artistas populares do interior de São Paulo e constituiu-se numa espécie de ícone desse partido artístico convencionalmente referido como *naïf*.

Todos esses projetos, obras e cenários compõem um panorama que é central a certa projeção de história da arte que se quer hegemônica, como percebemos, e que do excluído se ocupa de maneira incidental para instrumentalizá-lo ou idealizá-lo em favor de um projeto que não o inclui.

Se em algum episódio dessa história se revelar a figura do indígena, do caboclo ou do negro, das mulheres, das, enfim, maiorias que nesse processo foram minoradas, isso se dará para confirmar o poder do grupo que articula essas narrativas em favor daquilo que impõe como verdade, pois nessa história colonizada só existirá um espaço marginal para os que existem a contrapelo da realidade imposta.

No entanto, se o protagonismo de autores excluídos foi subtraído e o direito de ver circular a sua produção foi interditado, subterraneamente eles continuaram realizando seus trabalhos, que testados em condições muito adversas, lograram, ainda assim, estabelecer obras de incontestável valor, inclusive nos padrões acadêmicos nos quais, às vezes, puderam ser realizados.

É possível, portanto, considerar que as revoluções e embates – que, na segunda metade do século XX, lograram promover, por exemplo, a

independência de várias nações africanas e que, do mesmo modo, as tensões, avanços e retrocessos sociais, políticos e culturais, observados nas Américas, como o movimento por direitos civis protagonizado por afro-americanos nos Estados Unidos, a Revolução Cubana e as jornadas por uma reforma agrária que no Brasil resultaram no surgimento das Ligas Camponesas e no Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra e outros movimentos de caráter similar na área urbana das cidades – sejam o claro resultado da organização popular nascida sob pressão opressiva.

Paralelamente, também como resposta reacionária a esse estado de coisas, verificou-se o estabelecimento de ditaduras militares e cívico-militares. Ditadura que no nosso caso conheceu seu apogeu e sua decadência, culminando no processo paulatino de redemocratização e na inauguração de uma nova e progressista constituição em 1988. Nesse mesmo ano, a propósito, comemorou-se, entre nós, o centenário do processo que resultou na assinatura, pela princesa Isabel, da lei que extinguiu a escravidão. Em 1988, uma série de eventos celebraram a efeméride, entre eles, um dos mais relevantes foi, justamente, a exposição “A mão Afrobrasileira – significado da contribuição artística e histórica”, ocorrida no Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand, em São Paulo, integrando o calendário do “Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura”, organizado nessa ocasião.

A exposição foi curada por Emanuel Araujo (1943-2022), artista e curador baiano de quem vamos nos ocupar adiante. Por conta da abrangência dessa enciclopédica mostra, Araujo contou com a assistência do sociólogo e antropólogo Carlos Eugênio Marcondes de Moura. A exposição era dividida em vários núcleos, tais como Barroco e o Rococó, a Academia, a arte popular, a arte contemporânea, literatura, dança, teatro, música, ciências e religião. Essa exposição constitui-se num marco e é de referência para as mostras que, com o mesmo caráter, vêm sendo realizadas desde então.

E, além disso, a mostra de fato transcendeu essa esfera do evento espetacular e sua importância não pode ser menosprezada, já que também estabeleceu as bases conceituais para o desenvolvimento daquele que viria a ser o Museu Afro Brasil. Criado e dirigido em 2004 pelo mesmo Emanuel Araujo, está instalado no Pavilhão Manoel da Nóbrega no Parque do Ibirapuera em São Paulo, e seu acervo teve como base a coleção do próprio Araujo. A instituição, é, possivelmente, a mais importante do seu gênero na América do Sul.

Falecendo em 2022, o seu empenho para valorizar e fazer conhecida a produção artística dos afro-brasileiros, e inclusive daquela matriz erudita-popular, Araujo teve uma justa homenagem póstuma, quando o museu

agregou o nome do seu criador, passando a ser designado como Museu Afro Brasil Emanuel Araujo.

É possível que o pensamento e a atuação de Araujo tenham se beneficiado pelo pretérito e profícuo contato que estabeleceu com a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992). A arquiteta foi próxima do artista e museólogo baiano, que, a propósito, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia depois que este foi reformado por Bo Bardi, e lembrando que Emanuel Araujo também dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo, ocasião, em que, por sua iniciativa, o prédio histórico projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo (1851-1928) passou por importante reforma supervisionada pelo eminente arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha (1928-2021).

Lina Bo Bardi é conhecida por projetos de importância internacional, como, por exemplo, a nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurada em 1968, quando, aliás, ela organizou a exposição “A mão do povo brasileiro”, em 1969. Nessa exposição, a partir de obras de vários períodos e escolas, ela defende a tese que apresenta uma sensibilidade moderna lastreada em matrizes artísticas e culturais tradicionais e autóctones, que seriam vitais para a formulação da identidade nacional. Tal tese tem forte parentesco conceitual com mostras que Emanuel Araujo viria a realizar posteriormente.

Além da sede do MASP, outra das suas obras fundamentais é o complexo cultural Sesc Pompeia, em São Paulo, inaugurado em 1982. Eleito um dos dez mais importantes edifícios construídos tendo por base o concreto, esse complexo, que era denominado Centro de Lazer Sesc Fábrica Pompeia, abrigou a exposição “Caipiras, Capiaus: Pau a Pique”.

Tanto na exposição “A mão do povo brasileiro” no MASP, em 1969, quanto nesta de 1984, a mestria da tecnologia empregada pelo povo foi realçada de modo a confirmar dela sua inventividade e excelência.

É interessante considerar que as exposições inaugurais desse centro cultural, que é de referência não apenas para a população local, tiveram, todas elas, uma vocação conceitual similar. Foram elas: “O design no Brasil – História e Realidade” – mostra inaugural do centro, uma ordenação dos componentes do desenho através da história da produção dos objetos entre nós, uma busca dos traços fundamentais na Nação. Expressos nos traços de seu “design”, organização de Pietro Maria Bardi 1982; “Mil brinquedos para a criança brasileira” – continuidade da mostra anterior, representação em nova forma (o brinquedo) da mesma questão: o lúdico segundo o gosto clássico da Europa, pela visão do mercado internacional, e como é no Brasil. De dezembro de 1982 até julho de 1983. Organização Lina Bo Bardi; e, por último: “Pinocchio – História de um boneco italiano”

– uma versão marota e trombadinha da exposição internacional montada na Itália por ocasião do centenário do personagem de Collodi. Uma soma do bidimensional a um grande trabalho de oficinas. Organização Hélio Vinci e Victor Nosek. Essas informações estão contidas no inestimável catálogo da última exposição dessa série de mostras àquela intitulada – “Caipiras, Capiaus: Pau a Pique”.

O próprio Sesc tem se notabilizado na promoção do debate que traz à tona uma grave ponderação sobre o nacional na arte, a arte popular e seus desdobramentos. As múltiplas iniciativas que a instituição promoveu, como as já mencionadas exposições, pavimentaram o caminho que resulta na criação da Bienal Naïfs do Brasil. Criada em 1992, tem sua gênese no ano de 1986 na unidade do Sesc na cidade de Piracicaba, no interior do Estado de São Paulo.

Até aqui, quinze edições da mostra proporcionaram uma excepcional plataforma para o exercício do debate, já que ofereceram oportunidades qualificadas para o exercício da pesquisa, da crítica e da curadoria e, de forma consistente e talvez inédita, permitiram que as obras de inúmeros artistas acabassem por compor o acervo mantido pela instituição, o que lhes garante a perspectiva novas circulações e, o que é mais importante, a manutenção desse patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo isso constituiu um ambiente que, no Sul global, permitiu o avanço, não sem resistência, de ideais democráticos que estabeleceram uma plataforma econômica, política e cultural a partir da qual um ideário anticolonialista pleiteou o estabelecimento do policentrismo e do multiculturalismo. Isso, como é percebido, esteve e está associado à irrupção insurgente dos agentes sociais historicamente excluídos que foram, afinal, os protagonistas dessas histórias, já que, na periferia do capitalismo, e, como observamos agora, não só aí, é o próprio aprofundamento da experiência da liberdade e da democracia que garante a vigência das pautas e vozes dos excluídos.

A arte, compreendida como forma de expressão estabelecida de linguagem e como resultado de trabalho físico e intelectual, é fundamental no processo de desenvolvimento das nossas capacidades críticas e criadoras, sendo inestimável no também desenvolvimento da nossa experiência cognitiva e sensível. Estabelecendo relações, ela concorre, desse modo, para uma construção crítica e, portanto, mais complexa e completa das interações que conseguimos construir e estabelecer entre nossa subjetividade e

a sociedade na qual atuamos. A arte é constitutiva e atributo do ser humano e, portanto, não corresponde apenas a uma prática e uma fruição restrita a minorias que a dissociam da vida cotidiana.

Contudo, no desenvolvimento das sociedades ocidentais, sobretudo naquelas que se constituem a partir de processos nos quais os modos de produção são pautados com base no predomínio do capital sobre o trabalho, produz-se uma estratificação ou compartimentação que, inevitavelmente, cria circunstâncias que tornam subalternas, e mesmo invisíveis, produções simbólicas e intelectuais organizadas por grupos que, nessas sociedades, são minorados e, conseqüentemente, marginalizados.

São múltiplos e polifórmicos os dispositivos que, de modo sistemático, organizam e promovem a exclusão e o epistemicídio das parcelas da população alijadas pelo poder econômico e, portanto, político dominante. Mas as contradições que são inerentes ao capitalismo, nas suas múltiplas acepções e estágios, além da própria dinâmica das lutas e conflitos sociais que são inerentes a ele, tornam inevitáveis irrupções que fazem emergir as vozes insurgentes daqueles grupos oprimidos, os quais, no interior do sistema, conseguem se organizar e opor a ele a resistência.

Nessas sociedades, a própria organização do trabalho impõe aos grupos subalternizados condições que tornam escasso, ou mesmo inacessível, o tempo livre, além de truncar o acesso aos meios materiais e ao conhecimento que lhes faculte o domínio das competências e das habilidades necessários para a fruição desse tempo livre com ocupação criativa e não alienada. Por isso o lazer compreendido como tempo liberado depois da atividade produtiva também está associado às condições em que o trabalho é realizado.

No nosso contexto histórico e social, cogitar sobre a arte que chamamos “popular” constitui, igualmente, um convite à reflexão sobre as formas de controle e organização social marcadamente discriminatórias e excludentes, estabelecidas desde a admissão e a administração dos processos coloniais que entre nós resultaram em escravização dos negros e genocídio dos originários e que, por outros meios, ainda perduram, já que não foram superadas as macroestruturas responsáveis pela enorme desigualdade social que é característica da nossa sociedade, apesar de avanços obtidos a partir da já mencionada organização e resiliência dos grupos excluídos.

A manutenção e a promoção da exclusão exigiram a introdução de conceitos e métodos que pretendem naturalizar dicotomias artificialmente criadas e arbitrariamente impostas, criando binarismos que despoticamente opõem os gêneros, as classes, as raças, os territórios e, nesse contexto, também opõem o conceito do saber “erudito” e do saber “popular”.

Em conformidade com esse projeto, essas oposições também abarcam e contrapõem o corpo à mente, em proposição que, aliás, foi especialmente útil àqueles que precisavam justificar, inclusive jurídica, teológica e filosoficamente, a escravização e a conseqüente posse de um ser humano por outro.

A invenção do racismo na Europa do século XVII correspondeu a essa perspectiva, que, a propósito, continua sendo cogitada quando se pretende afirmar a superioridade da produção intelectual de brancos sobre não brancos e, desse modo, depreciar o fazer artístico que é realizado a partir de corpos, territórios, preceitos e práticas não reconhecidas por uma certa instância instaurada e regida pela elite econômica, caracteristicamente branca, heteronormativa, misógina e racista.

Não é sem propósito que pesquisador Paulo Cesar de Araújo cita coerentemente o historiador francês Jacques Le Goff, já na introdução da sua obra: “Eu não sou cachorro não – música popular cafona e ditadura militar”, em que consta uma inédita historiografia da música popular “cafona” realizada no Brasil entre os anos 1960 e 1980.

Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a história a partir dos documentos e das ausências de documentos [...] E esta análise é de fundamental importância porque o espaço da memória constitui permanente campo de batalha, e o ato de esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores a frente a vencidos (p. 23).

No campo de batalha onde a memória é disputada, uma teia de histórias vai criando e dando consistência a um léxico novo que entroniza a arte de matriz erudita-popular num lugar de evidência onde, aliás, ela sempre mereceu estar.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. Tenda dos milagres. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge – Técnica Nacional de Engenharia; Fundação Emílio Odebrecht, 1988.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BO BARDI, Lina; SOUZA, Glaucia Amaral de (coord.). Caipiras, capiaus: pau-a-pique. São Paulo: Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompéia, 1984.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão et al. 7. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Cap. IV: Os Brasis na História, p. 269.
- SEPÚLVEDA, Claudia; FARIAS, Yaci; MACHADO, Ricardo; SANCHES ARTEAGA, Juanma. Darwinismo e racismo científico no Brasil. Feira de Santana: UEFS, 2023.